

DÉBORA FACIN

**O ENLAÇAMENTO ENUNCIATIVO DE UM RITUAL CARNAVALIZADO:  
CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO EM SAMBAS-ENREDO DE ESCOLAS  
CARNAVALESCAS DO MEIO-OESTE CATARINENSE**

DÉBORA FACIN

**O ENLAÇAMENTO ENUNCIATIVO DE UM RITUAL CARNAVALIZADO:  
CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO EM SAMBAS-ENREDO DE ESCOLAS  
CARNAVALESCAS DO MEIO-OESTE CATARINENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de concentração em Estudos Linguísticos, sob orientação do Professor Doutor Ernani Cesar de Freitas.

Passo Fundo

2012

## AGRADECIMENTOS

Ao meu professor-orientador, Dr. Ernani Cesar de Freitas, um agradecimento especial, diria pantagruélico, pela dedicação e paciência, pelo apoio e conhecimento, sem os quais este trabalho não seria possível. Agradeço veementemente pela cobrança, parceria e confiança em mim depositadas, por me ensinar o fazer acadêmico.

À professora Dr. Claudia Stumpf Toldo, minha mais nova chefe, pelo acolhimento e carinho, pela confiança, pelas excelentes aulas.

À professora Dr. Carme Regina Schons, pela leitura deste trabalho e contribuição.

À professora Dr. Marlene Teixeira, pela valorosa contribuição a esta pesquisa.

À Karine Castoldi, minha amiga, pela paciência e dedicação, pelo acolhimento e chimarrão, pela grande ajuda quando da minha mudança a Passo Fundo.

Ao Lucas Frederico Andrade de Paula, meu mais novo amigo-jornalista-analista-de-discurso, pela companhia durante as incansáveis viagens.

À Luciana, Raquel e ao Marcos, meus supercarnavalizados amigos, pela companhia.

À Giovana Reis Lunardi, pela indicação do Mestrado em Letras da UPF, pela amizade.

Ao meu marido, Ezequiel Vítório Lini, o Alemão, pela companhia, paciência e tolerância nas horas de estresse, pela sua presença, pela minha ausência, pelo apoio e amor incondicionais.

À minha filha Jhúlia Lara Facin Pereira de Oliveira, pelo amor, pela paciência nas horas ausentes, pela maturidade e tolerância com sua mãe.

Aos meus pais, Nena e Juva, e às minhas irmãs, Vere e Camila, pela força.

À Gladis e ao Paulino, pela amizade e carinho.

À Capes, pela bolsa a mim concedida.

À Universidade de Passo Fundo (UPF), em especial ao Programa de Pós-graduação em Letras, aos professores, pela acolhida e atenção.

Às escolas de samba de Joaçaba e Herval d' Oeste, Santa Catarina, pelo espaço, pelo amor ao samba.

Dedico esta dissertação à minha alegórica família,  
Jhúlia Lara e Ezequiel.

Pensai no seguinte: se, em lugar do palácio, existir um galinheiro, e se começar a chover, talvez eu trepe no galinheiro, a fim de não me molhar; mas, assim mesmo, não tomarei o galinheiro por um palácio, por gratidão, pelo fato de me ter protegido da chuva. Estais rindo, dizeis até que, neste caso, galinheiro e palácio são a mesma coisa. Sim, respondo, se fosse preciso viver unicamente para não me molhar.

(Fiódor Dostoiévski | Memórias do subsolo)

## RESUMO

Esta pesquisa, intitulada *O enlaçamento enunciativo de um ritual carnalizado: cenografia e ethos discursivo em sambas-enredo de escolas carnavalescas do Meio-Oeste catarinense*, tem como objetivo analisar a cenografia e o ethos discursivo que se depreendem da linguagem carnalizada inscrita em sambas-enredo de escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina, mediante as concepções de Bakhtin (1965/2010a), sobre carnavalização, e de Maingueneau (1984/2008a, 1987/1997, 2005/2008b, 2006/2008c, 2000/2011a, 2011b), em relação à cenografia e ao *ethos* discursivo. Um estudo dessa natureza se justifica pelo fato de que a carnavalização bakhtiniana é possível de ser analisada em textos de qualquer época e, sobretudo, a partir da proposta teórico-metodológica de Maingueneau (1984/2008a), é viável investigar todo discurso atentando para os planos que o constituem. É por meio dos planos que consolidam a semântica global e, como desdobramento desta, a cenografia e o ethos discursivo, que são analisadas as marcas carnalizadas nos sambas-enredo. Isso porque os estudos realizados por Maingueneau possibilitam uma orientação, conforme assim entendemos, mais precisa em termos de metodologia e procedimentos de análise. Para nós, há necessidade de investigar os reflexos da linguagem carnavalesca em sambas-enredo, mas sob orientação de um quadro que nos proporcione algumas categorias teóricas de análise que se verificam na materialidade do texto, pelas pistas linguísticas marcadas no discurso. Os procedimentos adotados caracterizam esta pesquisa como descritiva, bibliográfica, com abordagem qualitativa. Para melhor estruturá-la, bem como descrever o funcionamento dos planos discursivos, aproximamos o modelo semântico proposto por Maingueneau (1984/2008a) ao do paradigma indiciário, de Ginzburg (1989), uma vez que, quando Maingueneau refuta a ideia de posição absoluta, de olhar totalizante e generalizador como analista de discurso, esse linguista deixa clara sua visão microscópica sobre todos os planos que compõem certo discurso. Entende-se, portanto, os planos constitutivos da semântica global como alguns sinais que, posteriormente, permitem referenciar cenografia e ethos de um discurso como categorias que se depreendem da hipótese da semântica global.

Palavras-chave: Cenografia. Ethos discursivo. Carnavalização. Sambas-enredo. Paradigma indiciário.

## ABSTRACT

This research, entitled *The enunciative bonding of a carnivalized ritual: scenography and discursive ethos in plots of samba schools from the Midwest of Santa Catarina*, aims to analyze the scenography and the discursive ethos inferred from the carnivalized language enrolled in plots of samba schools from Joaçaba and Herval d'Oeste, Santa Catarina, through the concepts of Bakhtin (1965/2010a) on carnivalization, and Maingueneau (1984/2008a, 1987/1997, 2005/2008b, 2006/2008c, 2000/2011a , 2011b) in relation to scenography and discursive *ethos*. A study of this nature is justified by the fact that the carnivalization of Bakhtin can be analyzed in texts of any time, and especially from the theoretical and methodological proposal of Maingueneau (1984/2008a), it is possible to investigate every speech paying attention to the plans that constitute it. It is through the plans that consolidate the global semantics and, as a consequence of this, the scenography and the discursive ethos, that the carnivalized brands in samba plots are analyzed. That's because the studies of Maingueneau allow an orientation, as we understand, more precise in terms of methodology and analysis procedures. For us, there is need to investigate the effects of the language in carnival samba plots, but under the guidance of a frame that gives us some theoretical categories of analysis that could be verified in the materiality of the text, marked by linguistic clues in the speech. The procedures adopted characterize this research as descriptive, bibliographic, with qualitative approach. To better structure it, as well to describe the operation of the discursive plans, we approach the semantic model proposed by Maingueneau (1984/2008a) to the evidential paradigm of Ginzburg (1989), once Maingueneau refutes the idea of an absolute position, of a generalizing and totalizing look as discursive analyzes, the linguist makes clear his microscopic vision on all plans that makes one given discourse. It is understood, therefore, the plans that constitute the global semantics as some signs that subsequently allow referencing the scenography and the ethos of a speech as categories that are inferred from the hypothesis of global semantics.

Keywords: Scenography. Discursive ethos. Carnivalization. Samba plots. Evidential paradigm.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Planos integrantes do discurso .....	40
Quadro 2	Situação de enunciação e cena de enunciação em análise do discurso.....	51
Figura 1	<i>Ethos</i> discursivo.....	56
Figura 2	Dispositivo metodológico para análise do <i>corpus</i> .....	72
Quadro 3	Samba-enredo da Associação Cultural Esportiva Recreativa Escola de Samba Vale Samba .....	74
Quadro 4	Síntese da análise de acordo com o dispositivo metodológico .....	92
Quadro 5	Samba-enredo do Grêmio Recreativo Esportivo Cultural e Escola de Samba Unidos do Herval.....	94
Quadro 6	Síntese da análise de acordo com o dispositivo metodológico .....	106
Quadro 7	Cenografia e <i>ethos</i> dos sambas-enredo analisados .....	107

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
2	<b>CARNAVALIZAÇÃO: O ESPÍRITO FESTIVO DO HOMEM E A LINGUAGEM CONTAMINADA PELO RISO</b> .....	14
2.1	CARNAVALIZAÇÃO: A PALAVRA, POR EXCELÊNCIA, DIALÓGICA .....	15
2.2	SAMBA-ENREDO: GÊNERO DISCURSIVO DEMARCADO NA HISTÓRIA E NA CULTURA CARNAVALESCAS .....	27
3	<b>PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO: DA SEMÂNTICA GLOBAL À CONSTRUÇÃO DO ETHOS</b> .....	34
3.1	SEMÂNTICA GLOBAL: A CENA DE UM DISCURSO .....	39
3.2	CENOGRAFIA: UMA PROPOSTA ENUNCIATIVA .....	49
3.3	PRESENÇA DE VOZ E CORPO NO DISCURSO: ESTUDO DO ETHOS .....	54
4	<b>METODOLOGIA E ANÁLISE</b> .....	59
4.1	É CARNAVAL: BREVES NOTAS SOBRE A LEGITIMAÇÃO DO SAMBA-ENREDO .....	60
4.2	CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	62
4.3	DO PARADIGMA INDICIÁRIO À SEMÂNTICA GLOBAL: NOSSO PERCURSO METODOLÓGICO .....	65
4.4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	67
4.5	ANÁLISE DOS SAMBAS-ENREDO .....	73
4.5.1	<b>Samba-enredo 1: Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”</b> .....	73
4.5.2	<b>Samba-enredo 2: Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal</b> .....	93
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	115

## 1 INTRODUÇÃO

Quando falava para as pessoas que esta dissertação seria sobre carnaval, as reações variavam de: “Como assim?”, “Mas falar de carnaval no Sul?” a “Mas em Mestrado não tem de falar de coisa séria?” Entre os mais diversos efeitos, dois deles pareciam um tanto estranhos. O primeiro era o estranhamento das pessoas quanto ao fato de contemplar o carnaval do Sul do Brasil; o segundo era o que as pessoas entendiam por “seriedade”. Esse fato deixa transparecer que nós, brasileiros, nunca entendemos a amplitude do carnaval. A falta de seriedade, a libertação do homem, o espírito festivo nunca foram compreendidos integralmente. O carnaval, porém, é apenas uma imagem estereotipada que teima em circular, na sua forma mais rasa, tanto no Brasil quanto fora dele.

Rabelais e Dostoiévski foram os únicos a incorporar a gênese do espírito carnavalesco artisticamente. Ainda que parcialmente interpretado, o carnaval, abreviado no espaço e no tempo, representa mediante as escolas de samba a natureza que configura o carnaval: a não limitação, a não prescrição, o possível, a utopia. A linguagem permite-nos tentar ressignificar a carnavalização bakhtiniana. Em especial, os sambas-enredo<sup>1</sup>; são eles que constituem a voz das escolas carnavalescas.

Passaremos, agora, a falar “seriamente” de samba, de carnaval, de carnavalização.

O tema desta dissertação compreende a linguagem e a enunciação, especificamente cenografia e ethos discursivo em sambas-enredo de escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina. A justificativa dessa escolha, além do interesse pessoal em analisar o discurso carnavalesco, parte da iniciativa em contribuirmos ao estudo do gênero samba-enredo. Não é intenção expressar aqui, embora as linhas pretéritas já denunciaram, o gosto pelo carnaval, sobremaneira pelo ritual de escolas de samba. Por mais de uma década em contato com esse meio, agora temos a oportunidade de realizar um exercício de escrita acadêmica sobre o tema, em especial, reconhecer um gênero que não ganha vida tão só no carnaval; mais do que isso, ele representa discursivamente um conjunto de trocas de outros discursos que são possíveis em um gênero caracterizado pelas forças centrífugas da enunciação. Como uma segunda justificativa, pretendemos mostrar a potencialidade da proposta de Maingueneau, especialmente as noções de semântica global, cenografia e ethos discursivo, para a análise de discurso. É o quadro teórico de Maingueneau que, neste trabalho, viabiliza mostrar traços da cultura carnavalesca em Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina.

---

<sup>1</sup> Neste trabalho não serão analisadas questões referentes à musicalidade do samba-enredo.

A linha de pesquisa na qual se inscreve esta dissertação é *Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso*, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Desenvolver uma pesquisa linguística sobre a cenografia e o ethos de um gênero carnavalizado – samba-enredo – significa estudar a linguagem em uma perspectiva que ultrapassa definições reducionistas as quais teimam em significar a palavra como algo inerte. A linguagem carnavalesca, longe de comportar propriedades centrípetas da língua, é a manifestação do dialogismo em que ecoam as mais diversas vozes; é nesse momento que o homem se liberta de discursos coercitivos e distancia-se do mundo hierárquico.

Não pretendemos realizar uma apresentação romântica acerca do assunto em decorrência do gosto pessoal; tanto é que o tratamento dado ao carnaval como evento brasileiro constituído sócio-historicamente é bastante resumido. Acreditamos que um estudo dessa natureza possa contribuir academicamente pelo fato de a proposta contemplar um gênero que se caracteriza tanto pela presença de marcas da oralidade quanto pela conotação literária. Também, pelo samba-enredo comportar um enunciado que corresponde a um forte exemplo de interação social. Por mais que tenhamos ciência de que a carnavalização foi e é amplamente estudada por leitores, e expoentes, bakhtinianos, assim como a cenografia e o ethos, delimitar um *corpus* e analisá-lo por certa teoria já é desafiador em termos de academia, sobretudo quando se trata de análise de discurso. Confiamos que esta dissertação possa sugestionar a exploração do gênero samba-enredo sob a perspectiva do olhar microscópico do analista e servir de estímulo a novas pesquisas que primam pelo discurso carnavalizado, que desejam se debruçar sobre uma cultura popular “toda brasileira” e que é tão pouco instigada, especialmente na área de Letras.

Em se tratando de um estudo voltado à área das Ciências Humanas, a pesquisa adquire seu caráter inovador quando o analista tem o cuidado de construir minuciosamente o percurso metodológico que deseja realizar. Em termos de teoria, Bakhtin (2010a) não dispõe de um roteiro para se analisar a carnavalização; Maingueneau (2010a) é um pouco mais preciso quanto a isso por apresentar algumas hipóteses, elaboradas a partir da análise de discursos religiosos, possíveis de se aplicar a diferentes *corpora*. Desse modo, a prática da análise de discurso depende fortemente da inovação do analista quanto à construção de um dispositivo teórico-metodológico suficiente à sua pesquisa.

A problemática que nos induziu a realizar este estudo consiste na seguinte questão: a cenografia e o ethos discursivo possibilitam revelar a carnavalização inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina? Para responder a esse questionamento, construímos as seguintes hipóteses:

- a) por meio do estudo da cenografia e do ethos, é possível tornar notória a cultura do riso popular manifestada em um gênero específico que circula no período do carnaval, uma vez que o ethos se constrói discursivamente, neste caso, nos sambas-enredo;
- b) o quadro teórico-metodológico proposto por Maingueneau e contemplado nesta pesquisa possibilita estudar as marcas de carnavalização inscritas em sambas-enredo;
- c) se a ideia de ethos é sociodiscursiva e apresenta um comportamento socialmente avaliado em determinado contexto sócio-histórico (MAINGUENEAU, 2011b), a imagem de si – do carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste – depreende-se discursiva e culturalmente mediante os sambas-enredo das escolas analisados.

O objetivo geral visado nesta pesquisa é analisar a cenografia e o ethos discursivo que se depreendem da linguagem carnavalizada inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. Como objetivos específicos, destacam-se:

- a) descrever a cenografia e o ethos discursivo presentes em dois sambas-enredo referentes ao carnaval de 2012, das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina;
- b) abordar sobre a carnavalização de Bakhtin (1965/2010a) para proceder à construção da cena enunciativa e do ethos discursivo, mediante as marcas linguísticas carnavalizadas nos sambas-enredo;
- c) identificar os elementos que fundamentam a semântica global de Maingueneau (1984/2008a) – intertextualidade, vocabulário, tema, estatuto de enunciador e de destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão – a fim de compreender as trocas interdiscursivas presentes no *corpus*;
- d) revelar, a partir do estudo do ethos, a cultura carnavalesca manifestada discursivamente nas escolas de samba.

O marco teórico definido compõe-se dos estudos de Bakhtin (1965/2008a) sobre a carnavalização e em alguns de seus leitores: Bernardi (2009), Brait (2009, 2010), Discini (2010), Faraco (2009), Fiorin (2008), Morson (2008) e Ponzio (2008). Para o embasamento teórico-metodológico da análise do *corpus*, definimos algumas categorias de Maingueneau (1984/2008a, 1987/1997, 2005/2008b, 2006/2008c, 2006, 2008d, 2010, 2000/2011a, 2011b) e também alguns trabalhos que adotam a linha enunciativo-discursiva de Maingueneau: Amossy (2008), Freitas (2010), Possenti (2011), Silva (2006), Souza-e-Silva e Rocha (2011, 2012).

A metodologia adotada caracteriza este estudo, quanto aos objetivos, como exploratório-descritivo; no que se refere aos procedimentos de investigação, a pesquisa é bibliográfica. O roteiro metodológico consiste na apresentação minuciosa das categorias eleitas para a fundamentação da análise – carnavalização, semântica global, cenografia e ethos – com base no paradigma indiciário de Ginzburg (1989). Para melhor organizar nosso percurso, a seção dedicada à metodologia dispõe de um esquema ilustrativo construído mediante o paradigma indiciário.

O trabalho está estruturado em três capítulos. A primeira parte teórica refere-se à carnavalização bakhtiniana. Esclarecemos, de imediato, que esta pesquisa não visa a estabelecer qualquer estudo comparativo entre o carnaval atual e a festa teorizada por Bakhtin (2010a). No entanto, estabelecer uma proximidade entre a linguagem que configura essa festa popular é pertinente, visto que “o carnaval é constitutivamente dialógico, pois mostra duas vidas separadas temporalmente” (FIORIN, 2008, p. 94). Isso significa que, de um lado, apresenta-se uma vida que é hierarquicamente severa; de outro, uma sociedade repleta de riso e liberdade. Essa segunda forma de vida que vem à tona na época do carnaval constitui, por excelência, a revelação mais concreta do dialogismo. É esse recorte que será contemplado nesta investigação, mediante o discurso inscrito em sambas-enredo de escolas carnavalescas.

O espaço atribuído à carnavalização distribui-se em duas seções as quais discorrem, nesta sequência, sobre: a carnavalização como constitutivamente dialógica e o samba-enredo como gênero discursivo demarcado na cultura e na história carnavalescas. Não julgamos necessário dedicar um capítulo separadamente sobre o gênero samba-enredo, pois o objetivo não é trazer uma discussão exaustiva sobre o tema, e sim pontuar algumas considerações, em especial, sobre a combinação entre gênero e cenografia. A linha por nós adotada quanto à recepção do gênero é a da análise do discurso explorada por Dominique Maingueneau.

O terceiro capítulo está assim disposto: semântica global, cenografia e ethos discursivo à luz de Maingueneau. No decorrer desse espaço, justificamos o porquê dessas categorias e sua relevância para a concretização dos objetivos de pesquisa. É com base neste capítulo que definimos o roteiro metodológico e construímos o dispositivo de análise do *corpus*.

O quarto capítulo é intitulado *Metodologia e Análise* e apresenta-se desta forma: algumas notas sobre o carnaval, como evento brasileiro. Isso porque, conforme ressaltado nos primeiros parágrafos desta introdução, o objetivo aqui não é fazer uma pesquisa histórica sobre carnaval, mas analisar discursivamente um gênero que se manifesta no carnaval. Por esse motivo, antes da apresentação do *corpus* propriamente dito, apenas relatamos algumas

passagens a respeito da consolidação do evento. Uma vez que o samba-enredo sobrevive praticamente apenas no carnaval, algumas observações sobre a festa nos pareceram pertinente. Na sequência, a constituição do *corpus*, a aproximação da semântica ao paradigma indiciário como método de análise, os procedimentos metodológicos e, para finalizar o capítulo, a análise dos sambas-enredo.

## 2 CARNAVALIZAÇÃO: O ESPÍRITO FESTIVO DO HOMEM E A LINGUAGEM CONTAMINADA PELO RISO<sup>2</sup>

Antes mesmo de ler, leitor amigo,  
Despojai-vos de toda má vontade.  
Não escandalizeis, peço, comigo:  
Aqui não há nem mal nem falsidade.  
Se o mérito é pequeno, na verdade,  
Outro intuito não tive, no entretanto,  
A não ser rir, e fazer rir portanto,  
Mesmo das aflições que nos consomem.  
Muito mais vale o riso do que o pranto.  
Ride, amigo, que rir é próprio do homem.  
(Gargântua e Pantagruel | François Rabelais)

Este capítulo primeiro versa sobre carnavalização. Isso se justifica em virtude de a natureza do *corpus* deste trabalho – sambas-enredo – comportar em suas propriedades marcas as quais entendemos como carnavalizadas. Antes de discorrer sobre isso, pontuamos o seguinte: ainda que tenhamos ciência de que o carnaval bakhtiniano é muito diferente do carnaval atual, aproximamos as festas populares na Idade Média com o evento atual por um motivo: independentemente da época, o carnaval é o momento em que o homem se liberta de toda coerção; é no carnaval que o homem se aproxima dos demais sem nenhuma preocupação hierárquica; o carnaval é a festa na qual o discurso que impera é aquele desprovido de qualquer manifestação de poder. O conceito de carnavalização, por nós adotado, equivale ao sentido amplo do termo, ou seja, ao processo festivo e alegre que vai de encontro a todo discurso imperial, sério, ordenado e que prevalece no samba-enredo. Trata-se de uma tentativa de ressignificação do conceito de carnavalização. Isso porque partimos do princípio da ambivalência, propriedade esta que está presente nos sambas-enredo e é inerente à carnavalização bakhtiniana. Assim, o conceito por nós explorado remete à carnavalização do samba-enredo como gênero ambivalente porque traz em sua constituição duas realidades: de um lado, a dêixis fundadora, ou seja, o discurso oficial; de outro, a ressignificação dessa dêixis num espaço e tempo atuais – do carnaval. Ainda que o samba-enredo não apresente marcas de hiperbolização do corpo e blasfêmias, é a partir do gênero em estudo que derivamos as categorias de carnavalização, as quais nascem de uma realidade enunciativa: o carnaval.

---

<sup>2</sup> Não abordamos o riso de forma satírica, humorística. Trata-se do riso ambivalente, carnavalesco. Sobre isso, detalharemos ainda nesta seção.

Estruturalmente, este capítulo dispõe-se assim: em primeira instância, discorreremos sobre os fundamentos que consolidam a carnavalização e a relevância de sua apresentação para este trabalho. Na sequência, finalizamos o capítulo com a abordagem sobre o samba-enredo, gênero<sup>3</sup> que constitui nosso *corpus* de análise.

## 2.1 CARNAVALIZAÇÃO: A PALAVRA, POR EXCELÊNCIA, DIALÓGICA

O maior representante da carnavalização é Bakhtin. É na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*<sup>4</sup>, escrita em 1940 e publicada em 1965, que a cultura do riso se torna notória. Bakhtin (2010a)<sup>5</sup> insiste na teoria da carnavalização e a aproxima para a literatura de Rabelais com o propósito de elucidar sua literatura, na maioria das vezes, incompreendida e, sobremaneira, inexplorada. A reflexão acerca das festas populares e do carnaval é uma maneira que Bakhtin (2010a) encontrou de desmistificar a literatura de Rabelais e sua linguagem cômica. Para o autor, a literatura de Rabelais só poderia ser compreendida se aproximada com a cultura popular, com o espírito do carnaval.

Bakhtin (2010a) mostra o problema da incompreensão da obra rabelaisiana no que se refere à sua manifestação artística, em especial na introdução de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O autor russo reconhece que a literatura de Rabelais se encontra entre os gênios da literatura europeia, sobretudo situa-o ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. Isso porque Rabelais, mais do que ser o representante da literatura cômico-popular do Renascimento, ele “influuiu poderosamente não só nos destinos da literatura e da língua literária francesas, mas também na literatura mundial (provavelmente no mesmo grau que Cervantes). É

<sup>3</sup> Definimos, para esta dissertação, o samba-enredo como gênero mais acuradamente na seção 2.2.

<sup>4</sup> François Rabelais (1490-1553) viveu na época do Renascimento. Foi o quarto e último filho de um casal de burgueses. Em 1530, matriculou-se na Faculdade de Medicina de Montpellier e bacharelou-se em três meses. Em 1532 começou a publicar algumas obras médicas e também algumas sátiras. A primeira obra satírica denominou-se *Os Horrendos e Pavorosos Feitos e Proezas do Celeberrimo Pantagruel, Rei dos Dipsódios*. Depois do sucesso de *As Grandes Crônicas do grande e enorme Gigante Gargantua*, obra essa escrita por um anônimo, Rabelais passa a se dedicar à publicação de sátiras. No entanto, Rabelais não foi o criador das figuras de Gargantua e Pantagruel; esses mitos foram criados anteriormente. Porém Rabelais, com sua originalidade e exacerbada atribuição gigantesca aos personagens, logo se torna um distinto escritor francês da sua época. Considera-se *Gargantua* a principal obra de Rabelais, uma vez que o autor escreve uma acirrada crítica aos costumes da época e, a partir da qual, passa a inscrever, de fato, seu estilo em obras posteriores. Rabelais foi um contestador, um modernista; em suas obras, consegue aliar sátira e erudição; trata-se do autor que incorporou, em sua completude, os ares renascentistas (RABELAIS, 2009).

<sup>5</sup> A partir deste momento, a referência utilizada é a sétima edição, traduzida por Yara Frateschi Vieira e publicada pela Editora Hucitec, em 2010.

também indubitável que foi *o mais democrático* dos modernos mestres da literatura” (BAKHTIN, 2010a, p. 2, grifo do autor)<sup>6</sup>.

Rabelais é considerado o mais difícil dos autores clássicos (BAKHTIN, 2010a); isso porque sua obra, para ser compreendida, necessariamente precisa ser aproximada das fontes populares da Idade Média e do Renascimento, da cultura cômica, do riso, propriedade esta que menos se destaca entre os estudos da criação popular.

Ainda que o riso tenha ocupado um lugar modesto nos estudos da cultura cômico-popular da Idade Média e do Renascimento, sua importância é considerável, visto que as manifestações do riso subvertiam o que imperava da cultura oficial – a seriedade e as prescrições de uma vida regrada. O riso, portanto, torna-se notório quando das manifestações de festas populares, dos ritos e cultos cômicos, sobremaneira o carnaval.

As manifestações da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, segundo Bakhtin (2010a), podem ser subdivididas desta maneira:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasôes* populares, etc.) (BAKHTIN, 2010a, p. 4, grifo do autor).

Entre as festas populares, o carnaval era a que se destacava na vida do homem medieval. Além do carnaval de praça pública, revelavam-se outras festas, como “festa dos tolos”, “festa do asno”; tradicionalmente, às festas religiosas também se mesclavam aspectos da cultura popular (BAKHTIN, 2010a). O modo cômico dos espetáculos denotava acentuada diferença das cerimônias sérias da Igreja e do Estado feudal. A cultura popular, caracterizada pelo princípio cômico, propunha nova forma de se entender as relações humanas, as quais em nada se enquadravam dentro de regimes sociais.

A gênese, portanto, do princípio cômico dos atos carnavalescos, das festas populares está na contestação ao mundo oficial e normativo. Bakhtin (2010a) insiste teoricamente no carnaval não apenas como um espetáculo artístico determinado como uma forma cultural única, mas como uma “cosmovisão extremamente poderosa e capaz de captar a energia

---

<sup>6</sup> O resultado da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* foi decepcionante em virtude do difícil momento político da época (1946) em que a antiga União Soviética vivia sob o rigoroso regime stalinista. Nessa época, considerava-se fortemente a ideologia dos intelectuais e não o seu trabalho. Bakhtin, em seus textos, adota conceitos que vão de encontro aos conceitos por outras perspectivas teóricas; por isso da perseguição ao teórico russo. A concepção dialógica de linguagem é um exemplo que ocasionou polêmica e perseguição.

popular de tal maneira que, em relação aos eventos carnavalescos, pode-se falar de um sujeito coletivo” (BERNARDI, 2009, p. 78). Nesse sentido, o conceito de carnavalização bakhtiniana é, de certa forma, utópico, pois se trata de uma energia que é inerente ao homem, com poder transformador, universal. O carnaval é um “estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente” (BAKHTIN, 2010a, p. 6).

Morson (2008) elucida a noção utópica bakhtiniana. É preciso que o leitor de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* considere que a obra fora escrita na Rússia stalinista, marcada por tensões de um estado totalizante. Isso implica concebê-la sob uma perspectiva da “não-finalizabilidade” em termos da paródia e do romance. Não obstante o utopismo de Bakhtin (2010a), isso não significa “caracterizar as passagens utópicas do livro sobre Rabelais como mera decoração” (MORSON, 2008, p. 112), mas sim como desafiadoras às normas sociais.

Percebamos que o carnaval, segundo Bakhtin (2010a), não corresponde a um evento limitado no espaço e no tempo; muito mais do que uma festa na qual as pessoas se libertam da vida coercitiva para beber, comer, rir, festejar em abundância, o carnaval constitui uma forma livre na qual a própria vida representa.

O “carnavalesco” ocupa um lugar primordial na análise que Bakhtin faz sobre a origem e as características do romance polifônico e sobre as relações entre a cultura cômica medieval e a literatura renascentista. O termo “carnaval” possui em Bakhtin um significado muito amplo. O adjetivo “carnavalesco” designa não somente as formas de carnaval, no sentido estrito do termo, mas também toda a vida rica e variada da festa popular no decorrer dos séculos, especialmente na Idade Média e no Renascimento (PONZIO, 2008, p. 169-170).

Ainda que tenhamos ciência de que o carnaval medieval é muito diferente do atual, especialmente em se tratando de escolas de samba, aproximamos a carnavalização bakhtiniana no seu sentido amplo: a subversão do estabelecido, do discurso oficial, das forças centrípetas de linguagem. Dessa forma, concebemos o evento como constitutivamente dialógico, uma vez que

mostra duas vidas separadas temporalmente: uma é a oficial, monoliticamente séria e triste, submetida a uma ordem hierarquicamente rígida, penetrada de dogmatismo, temor, veneração e piedade; outra, a da praça pública, livre, repleta de riso ambivalente, de sacrilégios, de profanações, de aviltamento, de inconveniências, de contatos familiares com tudo e com todos (FIORIN, 2008, p. 94).

O carnaval, na perspectiva de Bakhtin (2010a), não se limita ao espetáculo teatral e não se insere no mundo da arte; ele está no domínio entre a arte e a vida, espírito que desconstrói a ordem social e a seriedade da cultura oficial. As festas populares já faziam parte da vida medieval, e o carnaval, entre outras, manifesta-se em especial na oposição entre os homens e as doutrinas religiosas. Desse modo, o carnaval libertava o homem de qualquer dogmatismo religioso; na verdade, a manifestação carnavalesca comportava uma série de paródias do culto religioso – exteriores à Igreja.

As formas carnavalescas tinham, em parte, acentuada relação com o teatro; no entanto, Bakhtin (2010a) não concebe o carnaval dessa forma. O teatro requer atores e palco; do contrário, o carnaval, para o teórico russo, possui um caráter universal no qual tudo é possível e as relações humanas tomam novo rumo, ou seja, não há hierarquia, as pessoas veem-se livres de quaisquer coerções e as palavras movimentam-se de forma centrífuga.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo* (BAKHTIN, 2010a, p. 6, grifo do autor).

No carnaval de Bakhtin (2010a), as pessoas não se libertam do trabalho por um período de tempo, elas vivem o espetáculo. O mundo inverte-se à medida que não há impedimentos, restrições; a vida, por sua vez, organiza-se pela ideia de permissão, os instintos de dominação não têm espaço; pelo contrário, “demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). Abolem-se as distâncias entre as pessoas, o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco” (FIORIN, 2008, p. 92).

A noção de discurso aqui funda-se pela familiaridade e pelo contato com o outro; as zombarias, no entanto, não têm caráter pejorativo e ofensivo; estabelece-se outro vínculo desse fenômeno linguístico durante o carnaval:

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas do mesmo tipo dos provérbios (BAKHTIN, 2010a, p. 15).

A linguagem obscena também garante seu espaço no carnaval; o que é condenado na comunicação oficial é naturalmente apresentado no contexto carnavalesco. As festas

populares apresentam um conteúdo ímpar à medida que escapam à prática do trabalho e às prescrições da vida cotidiana. O carnaval, em especial, confere um sentido único e uma expressão de mundo que somente pode ser presenciada nesse espetáculo.

A carnavalização implica o riso. Rabelais, segundo Bakhtin (2010a, p. 11), é “o portavoza do riso carnavalesco popular na cultura mundial”. Todavia, o conceito de riso no universo carnavalesco difere-se do riso como fato cômico, isolado. “Como todos os aspectos do carnaval, que possuem um caráter ambivalente ao reunir opostos extremos (nascimento e morte, bênção e maldição, elogios e insultos, alto e baixo etc.), também o riso carnavalesco é ambivalente” (PONZIO, 2008, p. 172). Falar em riso no carnaval é falar de um “riso festivo”; durante a festa, o riso não comporta em sua categoria o aspecto satírico, individual. É intrínseco do evento, é patrimônio do povo, todos riem, é uma característica que contagia a todos. Bakhtin (2010a) assinala o caráter utópico do riso festivo; este, por sua vez, direciona-se a toda autoridade e não comporta em sua propriedade o estatuto negativo. Diferentemente do risível – fenômeno particularizado –, o riso de que trata Bakhtin (2010a) e que está presente na literatura de Rabelais caracteriza-se pela ambivalência. O autor destaca o problema do riso quando este é abordado sob um mesmo plano, ou seja,

os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo, seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido (BAKHTIN, 2010a, p. 11).

Nesta dissertação, o riso festivo é um elemento de análise, uma vez que é a partir desse fenômeno que são analisadas as marcas carnavalizadas em sambas-enredo. Para ilustrar as marcas de carnavalização, segue uma passagem do samba-enredo da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, intitulado *Ratos e Urubus rasguem minha fantasia*, apresentado no carnaval de 1989.

Reluziu... / É ouro ou lata / Formou a grande confusão / Qual areia na farofa / É o luxo e a pobreza / No meu mundo de ilusão / Xepá, de lá pra cá xepei / Sou na vida um mendigo / Da folia eu sou rei / Xepá, de lá pra cá xepei / Sou na vida um mendigo / Da folia eu sou rei / Sai do lixo a nobreza / Euforia que consome / Se ficar o rato pega / Se cair urubu come / Vibra meu povo / Vibra meu povo / Embala o corpo / A loucura é geral (é geral) / Larguem minha fantasia, que agonia / Deixem-me mostrar meu Carnaval (BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, 1989).

Uma vez que o carnaval é constitutivamente dialógico (FIORIN, 2008), têm-se duas realidades opostas da vida: a do mendigo e a da nobreza; a do luxo e a da pobreza; a do ouro e

a da lata. De um lado, a representação de um grupo marginal no qual as marcas da pobreza, da penúria se destacam; de outro, a imagem do rei, da nobreza. No entanto, durante o carnaval essa diferença se desfaz, o contato é livre. O mendigo torna-se rei; a origem da nobreza é o lixo e ambas as vidas aglutinam-se à festa da praça – neste caso, na avenida do samba. Eis o princípio da carnavalização e por isso de sua natureza dialógica.

No carnaval, cria-se um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal. As condutas, os gestos, as palavras liberam-se, pois, da dominação das situações hierárquicas. Eles tornam-se excêntricos, deslocados do ponto de vista da lógica habitual (homens vestem-se de mulher; a linguagem torna-se obscena, não respeitando os limites da decência, do decoro; a cueca é colocada na cabeça, etc.). Questionam-se ludicamente todas as normas. A força corrosiva do riso leva a uma explosão de liberdade, que não admite nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha (FIORIN, 2008, p. 92).

É com esse espírito democrático que a linguagem carnavalizada constitui-se única. A ousadia legitimada pelo carnaval contaminava a literatura da Idade Média; para esta, o riso era festivo, a literatura era festiva. Os escritos religiosos, por exemplo, eram mesclados com paródias cômicas; assim, a comunicação ganha outras formas linguísticas e surgem novos gêneros.

Obviamente que a vida familiar está longe de se aproximar do ritual festivo durante o carnaval. “Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a ideia utópica, a concepção profunda do mundo” (BAKHTIN, 2010a, p. 14). Todavia, Bakhtin (2010a) estende a carnavalização para a literatura que se utiliza dessa linguagem e destaca as inovações linguísticas originárias do fenômeno carnavalização. Esta então corresponde à “transposição do espírito carnavalesco para a arte” (FIORIN, 2008, p. 89). Para Bakhtin (2010a), Rabelais foi o primeiro a transpor o espírito carnavalesco para a literatura erudita (FLORES et al., 2009). Esse é o sentido estrito de carnavalização. A concepção bakhtiniana de carnavalização, desse modo, não concebe uma obra literária fechada, a partir de um sistema único, isolado. A literatura, para o autor, precisa ser observada mediante o contato com diferentes realidades, inserida num contexto histórico e confrontar com discursos de naturezas distintas. A obra literária é dialógica. É interacional. É contato com o outro. São essas as propriedades observadas por Bakhtin (2010c) na obra de Dostoiévski e que constituem a polifonia<sup>7</sup>. Essa originalidade, para Bakhtin (2010c), diz respeito às singularidades artísticas de Dostoiévski as

---

<sup>7</sup> “Polifonia não é, para Bakhtin, um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes. [...] Polifonia é, de fato, no pensamento bakhtiniano, uma categoria filosófica e não propriamente literária”. Trata-se, praticamente, de um fenômeno exclusivo de Dostoiévski (FARACO, 2009, p. 78).

quais não se limitam nem a uma estrutura única, nem ao aspecto contedudístico de sua obra. O herói, em Dostoiévski, “não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 2010c, p. 87). Desse modo, no discurso dostoiévskiano mesclam-se as vozes mundanas e as do indivíduo. O herói, portanto, nunca é um ser isolado; é alguém que é do mundo e está no mundo. “A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 2010c, p. 87). Vejamos:

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bilis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. Não, não, em todo caso, o subsolo é mais vantajoso!) Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentindo agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo! (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 50-51).

O estilo presente no fragmento revela que o discurso não se constrói isolado. O monólogo constrói-se sob forte influência do outro. “A tensa relação com a consciência do outro no ‘homem do subsolo’ é complexificada por uma não menos tensa relação dialógica consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010c, p. 265).

Faraco (2009) destaca que a polifonia bakhtiniana pode ser vista metaforicamente; isso porque tal conceito está ligado às vivências de Bakhtin em um mundo no qual imperava o monologismo. O autor projeta um contexto democrático, em que a palavra do outro tem vez, é livre de coerções e não se fecha nela mesma. E, para Bakhtin, Dostoiévski artisticamente construiu esse mundo: “Dostoiévski sabia *representar* precisamente *a ideia do outro*, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada” (BAKHTIN, 2010c, p. 94-95, grifo do autor).

A movimentação de alguns conceitos, como polifonia e dialogismo, são importantes à medida que a carnavalização não se consolida de forma monológica. Como aponta Brait (2010, p. 25), “é verdade que o destino de carnavalização é muito parecido com o de polifonia...” Falar em carnavalização implica conceber o discurso a partir do contato com o outro. O carnaval, como evento de praça pública, é palco para muitas vozes, vozes estas livres de forças centralizadoras. É o espaço da troca. É o lugar onde o contato com o outro é permitido, seja o outro um rei, seja o outro um mendigo. No carnaval, não há distinção social. Todos podem ser reis. Tudo é permitido.

Ainda que Bakhtin delinear o espírito carnavalesco na obra dostoiévskiana, é em Rabelais, especificamente em *Gargântua e Pantagruel*, que o conceito de carnavalização é aprofundado. Para retomar a discussão sobre Rabelais, apontamos as propriedades delimitadas por Bakhtin (2010a) em relação à obra: a história do riso; o vocabulário da praça pública; as formas e imagens da festa popular; o banquete; a imagem grotesca do corpo e suas fontes; o “baixo” material e corporal; as imagens de Rabelais e a realidade do seu tempo.

Nossa decisão em resgatar essas características justifica-se por dois motivos: primeiro, para fundamentarmos o porquê de a carnavalização constituir um fenômeno, por excelência, dialógico; segundo, porque é a partir desses traços que ressignificamos a carnavalização, ou seja, ela está presente em sambas-enredo e “remete a todo processo que se faz alegre inversão do estabelecido e, assim, dessacraliza e relativiza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável; deixa clara a sua unilateralidade e seus limites, descentra-os” (FLORES et al., 2009, p. 60).

Embora o carnaval de que falamos, das escolas de samba, seja atual e, sobremaneira, muito diferente do carnaval na Idade Média, das festas em praça pública, reconhecemos que o evento só faz sentido se entendido numa relação dialógica com a vida regrada à qual as pessoas se submetem nos outros dias do ano. “O debate dialógico travado entre esses dois mundos reflete e refrata os valores conservadores e homogeneizantes do mundo ‘oficial’ por meio da voz-ação do ‘não-oficial’” (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 133). Os sambas-enredo são carnavalizados porque nestes impera o discurso centrífugo, não monologizador. Se há carnavalização, há dialogismo. O carnaval representa “um mundo em que qualquer gesto centrípeta será logo corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia” (FARACO, 2009, p. 79).

Morson (2008), em *Carnaval: a apoteose da não-finalizabilidade*, ilustra a preocupação de Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais em contemplar a imagem do outro artisticamente para a construção do “eu”. A obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* representa o conceito da não-finalizabilidade, uma vez que o carnaval não configura uma imagem totalizante. A arte em Rabelais assim como as festas populares estão longe da concepção total e finalizadas. Isso porque “no carnaval ninguém é exterior, e nada jamais atinge uma imagem total, o que só poderia ser restritivo” (MORSON, 2008, p. 110). Da mesma forma, o riso carnavalesco supera “todas as normas sociais opressivas” e “bane a morte e o medo da morte” (MORSON, 2008, p. 111).

Outra particularidade da cultura cômico-popular, em especial da obra de Rabelais, é o vocabulário da praça pública. O exacerbado contato familiar, numa perspectiva utópica da

realidade, ocasionou nova linguagem para representá-la. Tornam-se notórias formas variadas de obscenidade e jargões empregados especificamente no tempo das festas. Ressalta-se, da mesma forma que o riso, a ambivalência das fórmulas carnavalescas, ou seja, “na sua origem, as blasfêmias ligavam-se ao culto das divindades, e tinham um sentido mágico que simultaneamente degradava e regenerava. Carnavalizadas, continuaram ambivalentes e contribuíram para ampliar o sentido de liberdade e alegria” (BERNARDI, 2009, p. 79).

Igualmente são as imagens do corpo em Rabelais; estas se revelam gigantescas e, por isso, contrárias às imagens clássicas. O corpo clássico é um corpo acabado, perfeito, jovem e não mostra os orifícios abertos. Ao contrário, o corpo em Rabelais, batizado por Bakhtin (2010a) como imagem grotesca, não é estanque, acabado. Assim, mesclam-se numa só imagem propriedades que representam a vida e a morte, deformidades, sinais de origem escatológica. Essa concepção estética, muitas vezes entendida como insulto ao classicismo, mostra a tensão existente de homem que se constrói a partir de relações dialógicas. Têm-se, num só corpo, os extremos da vida: o nascimento e a morte, a velha que dá a luz, os orifícios do corpo em evidência que indicam para uma leitura de que o corpo sempre está em transformação. O realismo grotesco é outra essência da carnavalização e, portanto, dialógico. “Diluem-se verdadeiramente as fronteiras, a fim de que o sistema de imagens rabelaisianas se consolide. Viabiliza-se a mutabilidade dos fenômenos e fica reforçada a metamorfose contínua da própria existência. Não é gratuita, portanto, a ênfase dada ao renascimento do grão do trigo apodrecido sob a terra [...]” (DISCINI, 2010, p. 61).

O fenômeno das imagens grotescas, em Rabelais, deve ser entendido em seu caráter ambivalente: o rebaixamento e a depravação comportam em si dois aspectos, que são o valor negativo e o positivo, remetem à origem e ao final do homem; por isso, da imagem da velha grávida.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e o caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no seu sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo* (BAKHTIN, 2010a, p. 17, grifo do autor).

Percebamos que o conceito de carnavalização está muito além de uma categoria linguística; é muito mais filosófica do que linguística, e Bakhtin (2010a) estende essa visão para a literatura, mas não como um princípio que se limita à estética da obra. O espírito

carnavalesco parte da concepção concreta de homem; é o corpo presente e que significa no mundo, não em sentido biológico, mas como ser coletivo.

Desse modo, a superabundância e a universalidade garantem o caráter festivo, sobremaneira em Rabelais. Outra propriedade da carnavalesco é o banquete. O carnaval é o tempo em que as pessoas comem e bebem muito. Em especial no capítulo quarto da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin (2010a, p. 243) trata sobre o banquete em Rabelais, “peça necessária a todo regozijo popular”. Em Rabelais, as imagens do banquete são enormes e se misturam às imagens do corpo grotesco. Por quê? Bakhtin (2010a, p. 245, grifo do autor) explica: “[...] elas estão indissolúvelmente ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, elas estão ligadas à *palavra, à conversação sábia, à verdade alegre*”. O comer e o beber são indissociáveis do corpo grotesco. Para ilustrar, segue uma passagem em Rabelais, capítulo IV, intitulado *De como Gargamela, estando grávida de Gargântua, comeu grande quantidade de tripas*:

A ocasião e a maneira com que Gargamela pariu foi a seguinte. E, se não acreditais, que se vos caíam os fundos! Pois os fundos dela vieram abaixo no terceiro dia de fevereiro, após ter comido dobradinhas. Dobradinhas são as tripas de bois engordados no estábulo e muito bem cuidados. Daqueles bois gordos foram mortos trezentos e sessenta e sete mil e quatorze para serem salgados na terça-feira gorda; a fim de que, na primavera, se tivesse carne à vontade, para, no começo das refeições, salgar bastante a boca, para melhor se entrar o vinho. As tripas foram abundantes, como é fácil compreender, e estavam tão boas que todos chupavam os dedos. Mas o diabo é que não era possível conservá-las muito tempo, sem que elas apodrecessem, o que seria bem desagradável. De onde se concluiu que teriam de ser comidas sem deixar resto (RABELAIS, 2009, p. 36).

O recurso estético adotado por Rabelais – o banquete e seu teor exacerbado – consistia em criticar a realidade ditada; é o espírito do carnaval, das festas populares que situa a obra rabelaisiana na posição utópica de mundo e que subverte qualquer ordem estabelecida, seja na ordem do Estado, seja na ordem da Igreja. O banquete, sob o prisma rabelaisiano, está vinculado à festa popular, denota alegria, superabundância, é universal. O banquete, por sua vez, não comporta a ideia de individualidade, mas sim de universalidade, assume a forma democrática de representação. Isso porque “no ambiente do banquete, surge a própria essência da verdade. É ali, portanto, que se realiza o ato vitorioso e liberador das imagens, é também ali que as palavras podem tornar-se, ao mesmo tempo, sábias e alegres, e por vezes licenciosas, ao contrário do que pregava o discurso oficial” (BERNARDI, 2009, p. 91).

O banquete, desse modo, assume estreita relação com as imagens do corpo grotesco, com a fertilidade. O herói rabelaisiano, Pantagruel, caracteriza-se pelo exagero do corpo

desde seu nascimento. A exposição dos orifícios, o corpo em proporções maiúsculas, o comer e o beber são propriedades que induzem à leitura carnavalesca de mundo. “É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas” (BAKHTIN, 2010a, p. 245).

A concepção inusitada do banquete em Rabelais deve ser compreendida em oposição à vida privada para a qual o comer e o beber limitam-se ao cotidiano. Da mesma forma que as outras propriedades carnavalizadas encontradas na literatura rabelaisiana – vocabulário, festa popular, imagem grotesca, baixo material e corporal –, o banquete revela a celebração que se faz no coletivo, nunca individual.

Em relação ao estilo grotesco dominante na obra de Rabelais, Bakhtin (2010a) insiste na recepção ambivalente do grotesco. Tanto é que sua crítica a Schneegans<sup>8</sup> não deixa dúvidas de sua insatisfação às leituras que teimam em conceber a literatura de Rabelais à escrita satírica. Embora Bakhtin (2010a) reconheça a riqueza da teoria schneegansiana, esta se apresenta imprecisa pelo fato de o autor alemão caracterizar o grotesco como monstruoso e deslocado do plano negativo. “A concepção de Schneegans é fundamentalmente errônea. Ela baseia-se sobre uma total ignorância de aspectos numerosos e essenciais do grotesco e, antes de mais nada, da sua ambivalência. Além disso, Schneegans ignora inteiramente as suas origens folclóricas” (BAKHTIN, 2010a, p. 268).

A crítica de Bakhtin (2010a) a Schneegans impera, sobretudo, na desconsideração da ambivalência do corpo grotesco; para o russo, o corpo grotesco não se limita à depravação, à sátira moral, e são exatamente esses pontos que Schneegans caracteriza como grotesco. “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 2010a, p. 277).

Modernamente, a imagem de corpo adquire outro sentido: individual, fechado, restrito. “A vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico” (BAKHTIN, 2010a, p. 280). E desse novo corpo a hiperbolização é totalmente excluída, uma vez que não comporta o princípio ambivalente. A percepção artística é outra;

---

<sup>8</sup> Schneegans, na obra *História da sátira grotesca* (1894), ordena o cômico em três categorias: o *bufo*, o *burlesco* e o *grotesco* e evidencia caracteres distintos do riso a cada classificação. No primeiro caso, o bufo, não há malícia, é ingênuo e direto; no burlesco, “há certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevada”, não é direto; o grotesco leva à ridicularização de fenômenos sociais, impera o deboche (BAKHTIN, 2010a, p. 266).

todas as ações que dizem respeito a essa nova forma de representação são norteadas para um ponto único. Por exemplo, a imagem da mulher velha e ao mesmo tempo prenhe, representando concomitantemente a vida e a morte, deixa de ser: “a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo, sem jamais ajudá-lo a parar” (BAKHTIN, 2010a, p. 281).

Nessa nova recepção de corpo moderna, outras propriedades – da carnavalização – acabam perdendo a originalidade da arte rabelaisiana: o baixo material e corporal<sup>9</sup> e a máscara carnavalesca. Sobremaneira a partir de Cervantes<sup>10</sup>, o conceito de “baixo” limita-se apenas à definição negativa do termo; as imagens do “baixo”, do “inferior” nada mais são do que uma recepção naturalista erótica.

A noção de máscara, com a degeneração do corpo grotesco, também assume outro *status*. A princípio, ela traduzia

a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. [...] É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 2010a, p. 35).

Contudo, a partir do século XVIII, com o romantismo grotesco, o espírito carnavalesco da máscara empobrece e adquire um *status* obscuro, outras significações inclusive temerosas<sup>11</sup>. Se antes – na Idade Média e no Renascimento – a máscara era fortemente um símbolo da cultura popular, com o Romantismo, sua natureza original é encoberta pelo vazio.

A explanação por ora realizada procurou sintetizar alguns elementos que fundamentam a carnavalização bakhtiniana. Sabemos que uma apresentação minuciosa sobre essa teoria é

<sup>9</sup> Sobre o baixo material e corporal em Rabelais, Bakhtin (2010a) dedica o sexto capítulo, embora reitere sobre isso em outras partes do livro. O “baixo” diz respeito ao sentido topográfico, assim como “alto”: “alto” corresponde a “céu”; “baixo”, à “terra”. Em relação ao corpo, “alto” é o rosto e “baixo”, os órgãos genitais, o ventre, o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval têm como base tais significações. No caso de Rabelais, a exposição do baixo corporal é ambivalente, pois não se abrevia ao valor destrutivo. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento [...] Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 2010a, p. 19).

<sup>10</sup> Ainda que em Dom Quixote o princípio material e corporal se enfraquecera um pouco, as características da personagem Sancho Pança são carnavalizadas; “sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral” (BAKHTIN, 2010a, p. 19).

<sup>11</sup> A própria noção da personagem diabo e do inferno, a partir do Romantismo, ganha outro valor. Enquanto na Idade Média o diabo é um alegre porta-voz ambivalente, no grotesco romântico ele é uma figura pavorosa, maligna (BAKHTIN, 2010a).

inviável a um estudo dessa natureza; portanto, vários aspectos não foram explicados detalhadamente. Quando elegemos a carnavalização como um dos aportes teóricos que norteariam esta dissertação, tínhamos a ciência de dois fatores: primeiramente, não poderíamos conceber a carnavalização como uma categoria linguística, nem literária. A carnavalização, como bem observou Fiorin (2008, p. 89), é “a transposição do espírito carnavalesco para a arte”, ou a “Filosofia do riso” (FARACO, 2009). O segundo fator que nos levou a delimitar alguns recortes sobre a carnavalização foi a escolha do *corpus* para nossa análise – sambas-enredo. Como reiterado no início deste capítulo, o carnaval de que trata Bakhtin (2010a) é muito diferente do carnaval atual. Mesmo assim e com base em alguns leitores bakhtianos, a exemplo, Discini (2010), Faraco (2009), Fiorin (2008), Bernardi (2009), Brait (2009, 2010), a leitura da carnavalização é possível em textos de qualquer época. “Para que possa ser arquitetada a carnavalização de maneira própria [...], é imprescindível a ambivalência estrutural das imagens [...] Que fique a constatação de que a carnavalização é categoria que pode ser depreendida e analisada nos textos de qualquer época” (DISCINI, 2010, p. 90).

Nesse particular, ressignificamos a carnavalização; para isso, determinamos alguns conceitos pertinentes para a análise do samba-enredo. Como o objetivo geral desta dissertação é analisar a cenografia e o ethos discursivo em samba-enredo, discorrer sobre a carnavalização é imprescindível à medida que reconhecemos no *corpus* marcas carnavalizadas da linguagem. A próxima seção é reservada ao estudo do samba-enredo como gênero discursivo.

## 2.2 SAMBA-ENREDO: GÊNERO DISCURSIVO DEMARCADO NA HISTÓRIA E NA CULTURA CARNAVALESCAS

Do samba-de-roda nos morros do Rio de Janeiro ao surgimento das primeiras escolas de samba cariocas consolida-se uma nova forma de representação da cultura carnavalesca atual e que constitui praticamente o porta-voz dos desfiles<sup>12</sup>: o samba-enredo. Embora não tenham espaço notório em estudos acadêmicos, sobretudo no Sul e/ou outras regiões do Brasil, os sambas-enredo são “frutos da criatividade cultural de componentes das classes subalternas, eles possuem, como as próprias escolas de samba, uma história que se enriquece

---

<sup>12</sup> O desfile compreende uma exibição pública da escola de samba, a qual se apresenta no sambódromo durante o período de carnaval – da sexta até a terça-feira anterior à Quarta-feira de Cinzas – ou, no caso do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, na Avenida XV de Novembro. A prática dos desfiles carnavalescos tomou tamanha proporção que, atualmente, além da plateia em geral, o desfile é assistido por torcidas das escolas e avaliado como concurso. No caso do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, o desfile acontece no sábado e se repete na segunda-feira; a comissão julgadora do evento é composta por avaliadores do Rio de Janeiro.

a cada ano. [...] Poetas e músicos são cronistas de momentos distintos da vida brasileira, não importando os recursos verbais e melódicos empregados” (AQUINO; DIAS, 2009, p. 1)<sup>13</sup>.

A promoção do samba-enredo, assim como as escolas de samba, sofreu, ao longo das décadas, mudanças em sua composição: de início, os improvisos dos versos na hora do desfile e, atualmente, a construção “de nova modalidade de expressão popular” (AUGRAS, 1998, p. 35)<sup>14</sup>.

Etimologicamente, a palavra “samba”, de provável origem africana, significa “dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado” (CUNHA, 1997, p. 702). Há hipóteses de que o termo “samba” deriva do vocábulo “semba”, em umbundo, língua falada na Angola, e corresponde à “umbigada” ou “união do baixo ventre” (AQUINO; DIAS, 2009).

Neste espaço, pretendemos fazer uma discussão teórica sobre gênero discursivo<sup>15</sup>, especificamente acerca do samba-enredo e reconhecê-lo como gênero de acordo com a teoria de Bakhtin (2010b) e de Maingueneau (1997, 2006, 2011a). Se, de acordo com Bakhtin (2010b), cada enunciado se organiza conforme o conteúdo temático, a composição e o estilo, o samba-enredo define-se por algumas singularidades. O samba-enredo faz parte da atividade humana; dispõe de linguagem própria e comunica a cultura carnavalesca das escolas de samba.

Ainda que estejamos cientes da abrangência do termo “gênero”<sup>16</sup>, visto que são várias as correntes teóricas que se dedicaram e ainda se dedicam ao assunto, decidimos pontuar algumas considerações. Breves notas no que diz respeito ao gênero discursivo são importantes à medida que, como o objetivo desta pesquisa é analisar a cenografia e o ethos nos sambas-enredo, o gênero (cena genérica) faz parte da construção da cena enunciativa. Aduzimos, também, que a abordagem sobre o gênero inscreve-se na linha da análise do discurso; isso se justifica pelo fato de que nos preocupamos em circunscrever as coerções genéricas próprias

---

<sup>13</sup> Rubim Santos Leão de Aquino estudou na antiga Faculdade Nacional de Filosofia, da Universidade do Brasil, formando-se em Bacharel e Licenciado em História; foi professor da PUC-RJ e da Universidade Gama Filho. Luiz Sérgio Dias é professor de História, aposentado. É Mestre e Doutor em História Social pela UERJ; pesquisador da cultura popular do Rio de Janeiro, especialmente a negra.

<sup>14</sup> Doutora em Psychologie pela Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1960). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Nascida na França, a autora assim se apresenta na obra *O Brasil do samba-enredo*: “Desembarquei de navio, na praça Mauá, no dia 12 de fevereiro de 1961, domingo de carnaval. Homenagem canhestra da pesquisadora acadêmica, que não tem competência para fazer um samba, este livro não deixa de representar alguma contribuição para a louvação do modo carioca de ser...”

<sup>15</sup> Há autores que empregam a expressão gênero textual e outros, gênero do discurso ou discursivo; adotamos, para esta dissertação, gênero discursivo, em consonância com Bakhtin (2010b).

<sup>16</sup> Não pretendemos fazer uma abordagem pedagógica sobre o gênero. Decidimos discorrer sobre isso tão somente por que as coerções genéricas do samba-enredo são inerentes à construção da cenografia.

do samba-enredo e seu estilo, pois são fundamentais ao estudo da cenografia, sobretudo porque o ethos discursivo está estritamente relacionado ao gênero em que se inscreve.

Desse modo, como aporte teórico, embasamo-nos nas vertentes teóricas de Bakhtin (2010b) e Maingueneau (1997, 2006, 2011a) e em alguns leitores dessas linhas teóricas. Em Bakhtin (2010b), porque o autor russo aborda os gêneros numa concepção comunicacional, sobretudo pela sua contribuição ao estudo dos gêneros. Em Maingueneau (1997, 2006, 2011a), porque esse linguista faz uma reflexão relacionando os gêneros do discurso à cenografia e ao ethos discursivo. Isso significa que, para construir a cenografia de um discurso e analisar o ethos, é imprescindível que se considerem as coerções genéricas específicas. Isso porque a análise do discurso “não pode deixar de refletir sobre o gênero quando aborda um corpus. Um enunciado ‘livre’ de qualquer coerção é utópico” (MAINGUENEAU, 1997, p. 38).

Em se tratando de cenografia, de acordo com o gênero discursivo, podemos prever a cena. É o caso, por exemplo, de gêneros que dispõem em sua organização uma forma de construção canônica ou prescritiva; a cena, nesses casos é estabilizada – o relatório científico, administrativo, as bulas de remédio, as redações oficiais, entre outros. Já o gênero romance, conto, crônica, editorial são exemplos de gêneros de discurso que se apresentam de modo a “inspirar cenografias que se afastam de um modelo preestabelecido” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 88).

Nesse particular, Maingueneau (2011a, p. 89-90, grifo do autor) estabelece uma organização de acordo com a probabilidade de os gêneros discursivos serem mais ou menos suscetíveis à cenografia:

de um lado, os gêneros pouco numerosos, que se limitam ao cumprimento de sua cena genérica, *não sendo suscetíveis de adotar cenografias variadas* (cf. a lista telefônica, as receitas médicas etc.) [...] de outro, os gêneros que, por natureza, exigem a escolha de uma cenografia: é o caso dos gêneros publicitários, literários, filosóficos etc. [...] entre os dois polos estão situados os gêneros suscetíveis de cenografias variadas, mas que, *na maioria das vezes*, limitam-se ao cumprimento de sua cena genérica *rotineira*. É o caso do guia turístico.

Além de os discursos implicarem cenografias variadas ou estabilizadas dependendo do gênero ao qual estão submetidas, Maingueneau (2006, p. 234) reconhece o gênero como uma construção sócio-histórica definida “a partir de critérios situacionais”. Isso significa que “por sua natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade. Uma modificação significativa de seu modo de existência material basta para transformá-los profundamente”.

Exemplo dessa transformação é o samba-enredo, o qual teve sua própria história e evolução. Em primeira instância, o termo “samba” designava qualquer música popular brasileira; com a propagação das escolas carnavalescas, novo gênero é criado – herdado do samba propriamente dito – para representar os desfiles.

A comunicação manifestada pelas escolas carnavalescas é por meio do samba-enredo. Assim, até nos gêneros mais informais moldamos nosso discurso a determinadas formas, em algumas vezes estereotipadas, em outras maleáveis. Logo, o que ocorre é a multiplicidade de gêneros discursivos consoante a necessidade de comunicação.

Isso se deve ao fato de que os gêneros são voltados essencialmente à comunicação humana, uma vez que “falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*” (BAKHTIN, 2010b, p. 282, grifo do autor).

Estar ciente da heterogeneidade dos gêneros discursivos significa estar a par das mais diversas situações da interação humana. As formas discursivas não são modelos ditados para engessar a comunicação, mas sim para organizar enunciados a partir da troca com o outro, uma vez que “nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, um determinado volume, uma determinada construção composicional [...]” (BAKHTIN, 2010b, p. 283).

Conforme Bakhtin (2010b), o uso da língua se consolida por meio de enunciados, os quais podem ser orais e escritos; tais enunciados condizem a situações específicas da atividade humana; se falamos em enunciados, referimo-nos a acontecimentos únicos os quais se atualizam pela linguagem. Temos, dessa forma, na recepção dos gêneros, um conceito implícito de enunciação benvenestiana<sup>17</sup>, especificamente aquela noção delimitada pelo teórico francês em *O aparelho formal de enunciação*, de que a enunciação “supõe a conversão e individual da língua em discurso” (BENVENISTE, 2006b, p. 83). Isso porque, quando Bakhtin (2010b) aborda o enunciado como unidade da comunicação discursiva, ou seja, o uso concreto da língua, o enunciado “é ressignificado, reelaborado, reacentuado em um novo contexto de enunciação” (FLORES et al., 2009, p. 100). A peculiaridade do enunciado, do gênero discursivo, está na sua forma de originalidade, de atualização discursiva. Enquanto Benveniste (2006b, p. 83) justifica a irrepetibilidade do enunciado em decorrência da

---

<sup>17</sup> Temos ciência de que o conceito de enunciação em Benveniste não é único. Para nós, a lembrança de um de seus conceitos deve-se à propriedade inédita que, conforme nosso entendimento, tanto Benveniste quanto Bakhtin assumem em relação ao enunciado.

“diversidade de situações nas quais a enunciação é produzida”, Bakhtin (2010b) investe no valor dialógico dos enunciados – ditos e não-ditos. “Bakhtin e Benveniste propõem análises da linguagem que consideram aspectos intersubjetivos que se realizam enunciativamente” (FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 163).

Os enunciados, de acordo com Bakhtin (2010b), organizam-se por três elementos: tema, estilo e composição. O tema, longe de se reduzir ao assunto de uma obra, consiste em tudo o que compõe o enunciado, considerando as circunstâncias vinculadas – contexto social e histórico, formas e marcas linguísticas. O estilo diz respeito às manifestações específicas da língua, as quais podem ser de ordem geral, por exemplo, as coerções que definem um relatório de pesquisa; ou de ordem particular, como a autonomia do locutor ao escolher as palavras. Quanto à composição, esta se define pela estrutura e organização do enunciado pelo falante. Isso não significa que o falante poderá compor um enunciado a seu bel prazer. Ainda que o enunciado seja de ordem particular, para que ele seja entendido, é necessário conhecer as peculiaridades que compõem um gênero discursivo.

Segundo Bakhtin (2010b, p. 268), “onde há estilo há gênero”. E, se o estilo diz respeito às coerções específicas de determinado gênero, “a vinculação entre as noções de estilo e ethos permite que se examine determinado sistema de coerções semânticas que fundam o corpo do sujeito da enunciação, pressuposto a uma totalidade de enunciados” (DISCINI, 2011, p. 34).

Faraco (2009, p. 122) dispõe de uma discussão interessante sobre gêneros do discurso, consoante a perspectiva bakhtiniana, pois detalha uma crítica quanto à “cristalização do conceito em sua transposição pedagógica”. Sua advertência quanto à massificação pedagógica está na redução que se faz do termo: atenção tão somente às propriedades formais. Bakhtin (2010b) não nega o princípio formal dos gêneros, mas seu olhar está especialmente em concebê-lo como “tipos relativamente estáveis de enunciados” e que estão intimamente relacionados à interação humana.

O ponto de partida de Bakhtin é a estipulação de um vínculo orgânico entre a utilização da linguagem e a atividade humana. Para ele, todas as esferas da atividade humana estão sempre relacionadas com a utilização da linguagem. E essa utilização efetua-se em forma de enunciados que emanam de integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana (FARACO, 2009, p. 126).

Desse modo, os gêneros do discurso estão diretamente relacionados às necessidades de comunicação e, portanto, não se consolidam de uma só vez; à proporção do tempo, eles se transformam e sofrem remodelagens para atender à atividade sociocomunicativa. O samba-

enredo é exemplo dessa maleabilidade. Esse gênero que hoje comunica os desfiles de escolas carnavalescas, inicialmente, correspondia a apenas um único verso, uma espécie de “canto completamente circular”, pois, “normalmente, após o último verso, o samba recomeça com a repetição do verso inicial, sem alterações” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 46). O samba-enredo denominado *Honra ao mérito*, de 1947, da escola de samba Portela, ilustra a fase inicial de como se organizava esse gênero:

salve  
 [...]
 Alberto Carlos Dumont  
 [...]
 denominado Pai da Aviação  
 [...]
 suas glórias são i-  
 -mortais, salve  
 [...]
 o filho de Minas Gerais  
*bis*

nesse  
 país  
 tão glorioso, tudo encanta  
 tudo seduz  
 Alberto  
 de Santos Dumont, com sua  
 invenção primeira, asas  
 asas  
 brasileiras, salve... (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 46).

As composições atuais do samba-enredo ganharam outras dimensões em termos de estrutura e linguagem. Mais do que apresentar uma configuração rítmica padrão, eles passaram a dispor de um enredo propriamente dito, bem como explorar conteúdos temáticos, especialmente os de ordem nacional.

Além de necessariamente longos – de um lado submetidos ao imperativo de contarem uma história completa, a saber, um enredo, e, de outro, devendo durar exatamente o tempo do percurso porque as repetições são proibidas –, esses sambas se caracterizam pela linguagem rebuscada e altissonante, em consonância com o extraordinário luxo que o desfile ostenta (GALVÃO, 2009, p. 122).

Se, como lembra Fiorin (2008, p. 61), “o gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social”, o samba-enredo, como gênero, reflete sobre o ritual carnavalesco suas condições específicas e finalidades. Uma das finalidades é representar os desfiles luxuosos que estereotipam o Brasil como o “país do carnaval”. Assim como Bakhtin não se interessou em fazer um “catálogo dos gêneros, com a descrição de cada estilo” (FIORIN, 2008, p. 63), também não é o caso de esta pesquisa discorrer exaustivamente sobre

a estrutura do samba-enredo. O que importa, pois, é entender por que o samba-enredo se organiza como tal, suas coerções genéricas, do que é possível tratar nesse gênero e como tratar. É nesse particular que entram as marcas da carnavalização, ou seja, compreender essas pistas e sua relação com o campo discursivo<sup>18</sup> – o carnaval.

O próximo capítulo apresenta os planos que constituem o discurso desde a semântica global à construção do ethos discursivo.

---

<sup>18</sup> São exemplos de campos discursivos “as diferentes escolas filosóficas ou as correntes políticas que se defrontam, explicitamente ou não, em uma certa conjuntura, na tentativa de deter o máximo de legitimidade enunciativa” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 91).

### 3 PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO: DA SEMÂNTICA GLOBAL À CONSTRUÇÃO DO ETHOS

Este capítulo é dedicado ao percurso epistemológico que fundamenta teórica e metodologicamente esta dissertação: da semântica global à construção do ethos discursivo, de Dominique Maingueneau (1984/2008a). Contudo, antes de abordarmos essa trajetória, pontuamos dois conceitos: o discurso e a análise de discurso adotados para esta dissertação.

Ainda que as pesquisas acadêmicas tenham se debruçado intensamente sobre discurso, sentimos a necessidade de elucidar o que de fato reconhecemos como discurso, bem como demarcar em qual linha de discurso nossa análise se inscreve. A noção de discurso é complexa; tanto é que “é preciso reconhecer que essa noção contém em si uma ambiguidade constitutiva: é ao mesmo tempo *objeto* e um *ponto de vista* sobre esse objeto, ao mesmo tempo certo domínio empírico e certa maneira de abordá-lo” (MAINGUENEAU, 2008d, p. 136, grifo do autor). Esclarece Maingueneau (2008d) que, em relação ao objeto, o discurso compreende certa relação com a linguagem. Por isso, a ideia de discurso funciona como, segundo o autor, “palavra-slogan”, uma vez que

Dizer, por exemplo, “discurso literário” em vez de “literatura” é indicar implicitamente que se aborda esse domínio a partir de certos pressupostos, que se contesta uma abordagem hermenêutica ou uma abordagem estruturalista e que se leva em conta as instituições associadas à literatura, ao interdiscurso, à circulação das obras etc. (MAINGUENEAU, 2008d, p. 136).

Quando trabalhada a noção de discurso especificamente nas ciências da linguagem, algumas oposições são demarcadas para o termo: discurso *versus* frase, discurso *versus* língua, discurso *versus* texto (MAINGUENEAU, 2008d). Uma vez consideradas essas três oposições, Maingueneau (2008d) apresenta três planos para a recepção do discurso. O primeiro deles é o discurso concebido pelo viés da enunciação<sup>19</sup>; em segundo, o discurso é analisado pelas correntes pragmáticas, sobremaneira aquelas que versam sobre as interações conversacionais. Por último, inscreve-se a contribuição de Michel Foucault e o que ele chamou de “a ordem do discurso, que ultrapassa a linguística escrita”. Nesse plano, o pesquisador analisa o discurso como proveniente de atividade socialmente reconhecida, independentemente de o discurso corresponder a uma frase apenas ou a fragmentos maiores. “Abordam-se realidades sócio-históricas, conjuntos de textos relevantes de gêneros

<sup>19</sup> Nessa linha, Maingueneau (2008d, p. 138) cita as vertentes teóricas de Guillaume e Benveniste. Na leitura de Maingueneau, “os dados considerados não ultrapassam muito os limites da frase”.

relacionados a espaços institucionais”. (MAINGUENEAU, 2008d, p. 139). Isso significa que, sob a perspectiva foucaultiana, “os discursos são submetidos a regras de organização em vigor numa comunidade determinada, aqueles dos gêneros de discurso: regras referentes à organização de um texto [...], à duração do enunciado, a seu suporte material, às suas funções ligadas a essa atividade de fala etc.” (MAINGUENEAU, 2008d, p. 139).

Possenti (1993, p. 29), quando de seu *Esboço de uma epistemologia da análise do discurso*, assinala duas instâncias teóricas: os autores que recebem a análise discursiva tão somente pela perspectiva histórica e ideológica acabam “exigindo demais”, visto que nem sempre um enunciado pode ser analisado apenas por esse viés; por outro lado, os autores que fazem parte das teorias linguísticas “exigem de menos”, pois, para a análise de alguns enunciados, a linguística por si não é suficiente para interpretar certos fenômenos. Portanto, o quadro epistemológico da análise de discurso deveria englobar: “uma teoria linguística; uma teoria auxiliar (relativa ao campo ‘não linguístico’ mais pertinente para a análise de um determinado [tipo de] discurso)” (POSSENTI, 1993, p. 30).

O autor ainda exemplifica as duas posturas: quando se analisa um enunciado como “‘vamos para o recreio’, não se faz necessária qualquer teoria auxiliar, no sentido técnico, de vez que convenções que tais fazem parte da própria utilização da linguagem em qualquer circunstância” (POSSENTI, 1993, p. 31). Já no caso de

se, em 1984, no Brasil, Lula, Brizola e Aureliano Chaves produziram, em determinado momento, uma declaração a favor das eleições diretas e houve uma reação diferente, por parte da imprensa e da sociedade em geral, por um lado, aos discursos de Lula e Brizola e, por outro, ao discurso de Aureliano, o interessado em compreender esse efeito de sentido deve socorrer-se de conhecimentos oriundos de outra área que não a linguística (POSSENTI, 1993, p. 31).

No exemplo de Possenti (1993), faz-se necessário conhecer teorias outras – sociológica, histórica, política – que elucidem os posicionamentos, os lugares de onde provêm os diferentes discursos. Sobre a problemática que impera a disciplina “análise do discurso”, conforme Maingueneau (2008d, p. 143, grifo do autor), o interesse é:

apreender o discurso como entrecruzamento de um texto e de um lugar social, quer dizer que seu objeto não é nem a organização social nem a situação de comunicação, mas aquilo que os une através de um dispositivo de enunciação específico que provém ao mesmo tempo do verbal e do institucional. Aqui, a noção de “lugar social” não deve ser apreendida de maneira imediata: pode se tratar de um *posicionamento* num campo discursivo (político, religioso...). Em qualquer um dos casos, o analista do discurso é obrigado a atribuir um papel central à noção de gênero de discurso, que, por natureza, leva ao fracasso de toda exterioridade simples entre “texto” e “contexto”.

Nesse particular, a postura teórica de Maingueneau (2008d) acerca da análise de discurso – e por nós adotada – não é nem pensar as palavras independentemente do campo discursivo que as autoriza, nem pensar os lugares de modo autônomo às coerções de um gênero específico. O samba-enredo, *corpus* de análise desta dissertação, é, portanto, investigado considerando-se o gênero discursivo e sua organização, bem como o campo discursivo no qual ele se inscreve: o carnavalesco.

Maingueneau (2008a) inscreve sua forma de fazer análise do discurso à semântica global, ou seja, o discurso é apreendido na multiplicidade de seus planos. Acrescente-se, em estudos posteriores do linguista francês, a noção de cenografia e de ethos discursivo.

O capítulo primeiro trouxe algumas explanações sobre a carnavalização. Nesse momento, passamos a apresentar nossa proposta de análise do discurso. Por quê? Tal interface se justifica pelo fato de que, se esta pesquisa se define mediante os planos que constituem a semântica global e, em decorrência desta, a cenografia e o ethos discursivo, é por meio de tais conceitos que analisamos as marcas carnavalizadas nos sambas-enredo. Poderíamos, certamente, embasar a análise do *corpus* – sambas-enredo – apenas pela teoria da carnavalização bakhtiniana. No entanto, os estudos realizados por Maingueneau acerca da semântica global, cenografia e ethos discursivo possibilitam uma orientação, conforme assim entendemos, mais precisa em termos de metodologia. Para nós, há necessidade de investigar os reflexos da linguagem carnavalesca em sambas-enredo, mas sob orientação de um quadro teórico-metodológico que nos proporcione algumas categorias essenciais para análise, conforme observamos nos sambas-enredo que integram o *corpus* desta pesquisa. É por meio dessas categorias – definidas posteriormente neste capítulo – que analisamos o ethos discursivo de um gênero contaminado de linguagem, de um gênero que só se consolida em meio ao riso, de um gênero carnavalizado.

Para melhor organização, este capítulo está assim disposto: em primeira instância, constam os planos constituintes do discurso e que configuram o chamado sistema de restrições semânticas. Aqui, o discurso é apreendido sob a dimensão global a partir da qual é possível olhar para o *corpus* escolhido de maneira cautelosa, sobretudo considerar os vestígios carnavalescos que particularizam o samba-enredo. É sob essa perspectiva que julgamos pertinente apresentar a semântica global disposta em *Gênese dos discursos* (MAINGUENEAU, 1984/2008a).

Posterior à exposição sobre a semântica global, elegemos a cenografia como proposta enunciativo-discursiva. Trata-se de uma categoria teórica responsável por movimentar os demais planos da semântica global. Em decorrência da cenografia, o ethos discursivo constrói-

se mediante os elementos constitutivos da cena enunciativa, quais sejam: enunciador e coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação, tom, vocalidade, incorporação, fiador. É com o ethos discursivo que finalizamos este segundo capítulo.

A recorrência primeira à semântica global está no fato de que o discurso, segundo a concepção que adotamos a este estudo, comporta o estatuto da integralidade de planos que o regem. Primeiramente, esclarecemos que a semântica global é resultado de um estudo teórico após uma pesquisa empírica que Maingueneau (1984/2008a) realizou nos anos 1970. De início, originou uma tese de doutorado e, na sequência, a publicação da obra *Gênese dos discursos*<sup>20</sup>, em 1984. Em termos de análise do discurso, Maingueneau (2008a)<sup>21</sup> investe em uma metodologia a qual dispõe de renovadas formas de se pensar o discurso e, como ressalta Possenti (2009), é mais operacional e produtiva. Isso implica que o discurso não se reduz nem ao plano de estruturas linguísticas, nem ao plano histórico-social. Pensar o discurso na perspectiva de Maingueneau (2008a) significa concebê-lo na integridade dessas duas dimensões: “as unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 16). Assim, a proposta do autor distingue-se por não contemplar um ou outro aspecto isoladamente. Maingueneau (2008a) propõe uma semântica do discurso que integre as “múltiplas dimensões textuais”, sobremaneira as questões relativas à gênese dos discursos.

Esclarecemos que o trabalho de Maingueneau (2008a) inscreve-se similarmente à perspectiva de Bakhtin quanto à “heterogeneidade constitutiva<sup>22</sup>”. A familiaridade de Maingueneau (2008a) com a teoria bakhtiniana faz com que reconheçamos a significativa observação de Brait (2010) em relação ao trabalho metodológico e analítico do investigador quando se depara com essa linha epistemológica:

<sup>20</sup> Nessa obra, o autor apresenta sete hipóteses acerca do funcionamento do discurso as quais compreendem os sete capítulos que compõem o livro. Para este trabalho, não vamos abordar as sete hipóteses, e sim apenas a semântica global. Para tratar da gênese dos discursos, Maingueneau (2008a) dedica-se à análise dos discursos religiosos: o humanismo devoto e o jansenista, marcantes na França durante o século XVII. Não reservamos nenhum espaço a pormenores acerca dessas correntes religiosas. A menção justifica-se porque Maingueneau (2008a) propõe a semântica global analisando esses discursos.

<sup>21</sup> A partir desse momento, quando da referência à obra *Gênese dos discursos*, mencionaremos a edição de 2008, publicada pela Parábola Editorial.

<sup>22</sup> “Um discurso quase nunca é homogêneo: ele mistura diversos tipos de sequências textuais, faz variar a modalização, os registros de língua os gêneros de discurso etc. Entre os fatores da heterogeneidade, atribui-se um papel privilegiado à presença de discursos ‘outros’ – isto é, atribuíveis a outra fonte enunciativa; Authier-Revuz (1982) introduziu uma distinção amplamente utilizada entre **heterogeneidade mostrada** e **heterogeneidade constitutiva**” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 261, grifo dos autores). Sobre heterogeneidade mostrada e constitutiva, verificar a obra de Authier-Revuz: *Palavras incertas*: as não-coincidências do dizer. A referência completa encontra-se na lista de referências, ao final desta dissertação.

o enfrentamento bakhtiniano da linguagem leva em conta, portanto, as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos, para um extralinguístico aí incluído. O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá [...] herdando da Linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como as do sujeito aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa “materialidade linguística”, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma discursivamente, à sua maneira de participar ativamente das esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos (BRAIT, 2010, p. 13-14).

É com base nisso que justificamos nossa postura em aproximarmos<sup>23</sup> a carnavalização inscrita em sambas-enredo aos planos constitutivos da semântica global, mais especificamente quanto à cenografia e ethos discursivo. Isso porque Maingueneau (2008a), além de se filiar à perspectiva bakhtiniana quanto à “heterogeneidade constitutiva”, dispõe de um roteiro teórico-metodológico que nos permite identificar e posteriormente analisar a cultura do riso e sua estreita relação com o carnaval. O samba-enredo, por sua vez, é contaminado de linguagem dialógica<sup>24</sup>; ele é, por excelência, a fraude de qualquer enunciação centralizada; por isso de sua heterogeneidade, por isso de seu princípio dialógico.

De acordo com Maingueneau (2008a), tratar de condições de possibilidades semânticas é falar de um espaço de trocas, e não de um sistema fechado, como se pensava nos anos 1960, época na qual as formações discursivas eram analisadas por si. Disso é que resulta o caráter dialógico de qualquer enunciado do discurso (MAINGUENEAU, 2008a). A proposta do autor acerca do discurso está longe de justapor sequências discursivas, tampouco considerar posicionamentos isolados uns dos outros. O autor, em uma de suas hipóteses elaboradas em *Gênese dos discursos*, assevera que é preciso conceber o discurso de forma global e atentar para os planos que o constituem, quais sejam: intertextualidade, vocabulário, temas, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação, modo de coesão.

---

<sup>23</sup> O diálogo entre duas teorias – carnavalização e semântica global – será elucidado em capítulo específico da metodologia. Esclarecemos que, de acordo com Brait (2010, p. 14), “não há categorias *a priori*, aplicáveis de forma mecânica a textos e discursos, com a finalidade de compreender formas de produção de sentido num dado discurso, numa dada obra, num dado texto”. Não é nossa intenção, portanto, aplicar os conceitos de Bakhtin e Maingueneau automaticamente. Tanto é que o capítulo 3 desta dissertação dedicado à metodologia pretende elucidar a trajetória delineada pelo pesquisador. Entendemos que nosso *corpus* – sambas-enredo – indica marcas de carnavalização e, desse modo, Maingueneau nos auxilia teoricamente para desvendar essas marcas que remetem à carnavalização bakhtiniana.

<sup>24</sup> Concepção que vai de encontro ao monologismo.

De acordo com Freitas (2010, p. 179), ao mencionar Maingueneau (2008a), “todos os planos da discursividade – desde os processos gramaticais até o modo de enunciação e de organização da comunidade discursiva – estão submetidos ao mesmo sistema de restrições, concebido como um filtro que fixa os critérios de enunciabilidade de um discurso”. A semântica global, desse modo, visa a integrar todos esses planos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação. Contudo, para o analista de discurso, não necessariamente ele tem de se ater a todas essas categorias; é possível contemplar algumas e refutar outras. Isso não significa, obviamente, que no discurso há os planos mais importantes e os menos importantes. O que queremos dizer é que, de acordo com a pesquisa do analista, ele pode se debruçar mais sobre um ou outro plano. Não podemos, por exemplo, falar em estatuto do enunciador e do destinatário e negar a dêixis, uma vez que esta situa e autoriza a enunciação. Detalhamos o funcionamento dos planos em seção específica a seguir.

### 3.1 SEMÂNTICA GLOBAL: A CENA DE UM DISCURSO

Contemplar uma pesquisa enunciativa voltada à semântica global significa privilegiar o discurso a partir da multiplicidade de seus planos. Em *Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008a) insiste na concepção de linguagem como um constructo de várias dimensões. Isso significa que a linguagem não se reduz a um produto inerte, mas sim representa o “conjunto de planos de uma língua” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 76). Desse modo, o linguista aplicado trabalha com o discurso o qual é delineado por uma semântica global. Embora esta comporte uma sucessão de planos, isso não significa que tal concepção seja compreendida de forma linear, ou seja: primeiro o enunciador delimita um tema, na sequência escolhe um vocabulário e, conseqüentemente, um modo de se apresentar. Além disso, Maingueneau (2008a) não visa a mostrar um modelo de textualidade; o que esse autor propõe é “ilustrar a variedade das dimensões abarcadas pela perspectiva de uma semântica global, e nada impede de isolar outras ou de repartir diferentemente as divisões propostas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 77).

Ressaltamos que os planos que constituem a semântica global (MAINGUENEAU, 2008a) foram analisados pelo teórico francês a partir do discurso humanista devoto<sup>25</sup> e do

---

<sup>25</sup> “Trata-se de uma corrente particularmente ilustrada por autores como L. Richeome, São Francisco de Sales, Yves de Paris, E. Binet, P. Le Moyne [...] No que diz respeito ao plano doutrinal, esse movimento se caracteriza por seu interesse pela prática religiosa e por sua vontade de harmonizar o cristianismo com certo otimismo naturalista provindo da Renascença” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 28).

discurso jansenista<sup>26</sup>. Trata-se de “duas correntes importantes da França do século XVII [...], entre os quais instituiu-se uma viva polêmica por volta de meados daquele século” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 28). Os discursos “devotos” compreendem “enunciados cuja finalidade é menos especulativa do que prática: ensinar aos fiéis quais são os comportamentos que eles devem adotar para viver cristãmente em uma sociedade determinada”. Uma vez que o *corpus* desta dissertação não corresponde a discursos dessa natureza, não nos preocupamos em detalhá-los.

O Quadro 1 ilustra o conjunto de planos que constituem a semântica global, os quais serão tratados na sequência.

Quadro 1: Planos integrantes do discurso

Semântica global	
Planos	Especificações
Intertextualidade	Interna   externa
Vocabulário	Tratamento semântico
Tema	“Articulações essenciais do modelo semântico”
Estatuto do enunciador e do destinatário	Estatuto   legitimação do dizer
Dêixis enunciativa	Delimitação da cena e da cronologia enunciativas
Modo de enunciação	Tom   incorporação
Modo de coesão	Próprio a cada posicionamento discursivo

A intertextualidade é tratada por Maingueneau (2008a) como um dos planos inerentes à semântica global de determinado discurso e “designa ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 288, grifo dos autores). Maingueneau (2008a, p. 77) estabelece uma diferença entre intertextualidade e intertexto. Este está relacionado ao conjunto de fragmentos citados no discurso; já aquela corresponde aos “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas”. As citações presentes no discurso variam de acordo com a época e os tipos de discurso, ou seja, a maneira de citar um texto não é a mesma para um texto acadêmico e um religioso, por exemplo. Maingueneau (2008a) faz ainda uma distinção entre intertextualidade interna e externa. A primeira compreende os tipos de citação que um discurso estabelece com outros discursos do mesmo campo; a segunda são as relações intertextuais de um discurso com outros campos discursivos, como as relações entre o

<sup>26</sup> “A corrente jansenista esteve viva até o final do século XVIII, [...] evoluiu de um discurso religioso profético, radical, ele se transformou, pouco a pouco, sobretudo no século XVIII, em uma contestação sociopolítica, clara aliada dos filósofos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 28).

discurso científico e o publicitário. É a intertextualidade que demarca a competência discursiva de certo campo (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009).

No caso dos sambas-enredo, *corpus* de análise desta dissertação, pretendemos identificar não apenas os discursos que dizem respeito ao campo carnavalesco, mas sim o diálogo presente nesse gênero com outros campos discursivos. Para ilustrar, dispomos de uma passagem do samba-enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, intitulado *São Luís – O Poema Encantado do Maranhão*, do carnaval carioca 2012. A última estrofe é assim apresentada: “*Meu São Luís do Maranhão / Poema Encantado de Amor / Onde canta o sabiá / Hoje canta a Beija-Flor*” (BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, 2012). Nessa passagem, há remissão de um texto pertencente a outro campo discursivo, o literário. A lembrança à Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, não apenas configura o intertexto, mas também contribui à legitimação e validação da imagem<sup>27</sup> da própria escola de samba; reforça o tom que aproxima a Beija-Flor, em especial, *o poema encantado de amor, que é São Luís do Maranhão e onde canta o sabiá*, à mesma imagem da terra natal retratada em Canção do Exílio. Desse modo, a intertextualidade deixa suas pistas mediante o intertexto; ela caracteriza-se “pelo tipo de relações consideradas como legítimas pelas coerções de um determinado campo discursivo” (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2012).

Não podemos falar de intertextualidade sem remeter ao vocabulário de um discurso, segundo plano que integra a semântica global. Para Maingueneau (2008a), a palavra isolada não se sustenta; os termos assumem valores distintos de acordo com cada discurso, ou melhor, “os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo (MAINGUENEAU, 2008a, p. 81)”. As palavras, portanto, comportam o estatuto de sociabilidade em determinado discurso; uma vez que os enunciadores escolhem o léxico e com isso demarcam sua posição discursiva, o vocabulário também é permeado de coerções. Assim, não é válido afirmar que um discurso possui vocabulário próprio; o que há são “explorações semânticas contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 80).

Há uma distinção entre a noção de vocabulário empregado na linguística e na análise de discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008). Para a primeira, o vocabulário corresponde ao “conjunto de palavras utilizadas por um locutor em dadas circunstâncias” (PICOCHÉ apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 494). No caso da análise de discurso é o funcionamento das palavras no discurso que se mostra pertinente para o analista.

---

<sup>27</sup> Estes conceitos serão especificados no espaço dedicado ao modo de enunciação e ao ethos discursivo.

Assim, observar os vocábulos, que são as unidades lexicais manifestadas em um discurso, implica reconhecer as coerções que caracterizam certo discurso.

Como terceiro plano, o tema, na semântica global, é tratado por Maingueneau (2008a, p. 81), de forma geral, como “aquilo de que um discurso trata em qualquer nível que seja”. Em relação a esse plano, o importante não é hierarquizar os temas, e sim o tratamento semântico destes no discurso, como no caso do vocabulário.<sup>28</sup> Desse modo, visto do ponto de vista histórico, um tema não comporta o *status* inédito, original, pois de alguma maneira já pertenceu a outros tratamentos, inclusive a discursos adversários. “Importa, então, depreender o seu modo de construção de determinado tema porque é aí que se encontram presentes as alianças e as divergências. Tal depreensão passa pelas filiações que um discurso se atribui, pelas coerções referentes à intertextualidade” (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2012). O plano que envolve o tema, sob o prisma da semântica global, especificamente em *sambas-enredo*, *corpus* de análise desta dissertação, não diz respeito, em consonância com a perspectiva de Maingueneau (2008a), à exaustiva apreciação de conteúdo; o que importa é, pois, qual a relação temática do discurso com o vocabulário, a intertextualidade e com os outros planos constitutivos do discurso; do que se é possível tratar em *samba-enredo* e como a temática é abordada; quais são as marcas linguísticas que nos permitem construir um modelo semântico discursivo desse gênero e, assim, avaliar o estatuto de um tema.

Outro plano constitutivo da semântica global é o estatuto do enunciador e do destinatário. Antes de versarmos sobre o que constitui esse plano, algumas definições merecem ser esclarecidas acerca das pessoas que se inscrevem no discurso. Em primeira instância, as pessoas do discurso não correspondem a indivíduos no sentido empírico do termo; são, portanto, as coordenadas que comportam os sujeitos do discurso e que a partir destes legitimam o dizer. Para Maingueneau (2008a, p. 87, grifo do autor), “os diversos modos da subjetividade enunciativa dependem igualmente da competência discursiva, sendo que cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer”. Elucidamos, primeiramente, o conceito de subjetividade, noção essa que Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 456) atribuem a Benveniste (1956/2005)<sup>29</sup> para o qual o homem constitui-se como tal por meio da linguagem; a subjetividade é a capacidade de o locutor apropriar-se da língua em certo tempo e espaço e

---

<sup>28</sup> Nesse particular, Maingueneau (2008a, p. 82) faz referência a Pêcheux quando este afirma que uma palavra ou uma expressão não têm valor quando vista isoladamente, presas a um sentido literal. O sentido consolida-se, portanto, a partir de seu lugar numa formação discursiva, nas relações estabelecidas com outros termos da mesma formação.

<sup>29</sup> Referenciamos, na sequência, apenas como Benveniste (2005), ano da quinta edição, publicada pela editora Pontes e utilizada para esta dissertação.

colocar-se como sujeito (da enunciação). É com o tratado dos pronomes que a subjetividade ganha corpo, ocupando uma posição privilegiada na teoria benvenistiana. Nesse particular, Benveniste (2005) chama a atenção para a ideia ingênua da universalidade dos pronomes e torna notório o apelo da não unicidade destes. Senão vejamos:

A universalidade dessas formas e dessas noções faz pensar que o problema dos pronomes é ao mesmo tempo um problema de linguagem e um problema de línguas por ser, em primeiro lugar, um problema de linguagem. É como fato de linguagem que o apresentaremos aqui, para mostrar que os pronomes não constituem uma classe unitária, mas espécies diferentes segundo o modo de linguagem do qual são os signos (BENVENISTE, 2005, p. 277).

Para Benveniste (2005), não há a possibilidade de insistirmos em uma teoria que engessa tal categoria em classes. A classe dos pronomes ditos pessoais não comporta a noção de pessoa. A pessoalidade só é válida para *eu* e *tu*, os quais pertencem à instância discursiva e validam a doutrina de Benveniste, que é justamente o fato de a enunciação ser um ato inédito. Cada situação, sempre, consiste em um enunciado novo, pois, no momento em que o locutor (*eu*) implica um *tu* ele está marcado na língua. Essa trajetória de locutor a sujeito – do discurso – instiga-nos a refletir sobre a particularidade dos pronomes pessoais (*eu*, *tu*) e como essa perspectiva constitui por excelência a linguagem como condição para a comunicação humana.

A remissão ao conceito de subjetividade benvenistiano<sup>30</sup> é relevante à medida que a cenografia e ethos estão intimamente ligados ao emprego das pessoas, pois “a enunciação estabelece com o leitor um modo de comunicação considerado como participando do mundo evocado pelo texto” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 131). Da mesma forma, a modalização, noção esta que é levantada nos procedimentos metodológicos e análise do *corpus*, também se define pelos vestígios deixados pela subjetividade. “Ela designa a *atitude* do sujeito falante em relação ao seu próprio enunciado, atitude que deixa *marcas* de diversos tipos” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 336, grifo dos autores).

Fiorin (2010, p. 41) comenta que “a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, o *eu* não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente linguístico [...]”. Essa definição assegura e valida a ideia de que o *eu* só se constitui em sua unicidade. Fora de uma instância discursiva,

---

<sup>30</sup> Alertamos que o conceito de subjetividade em Benveniste (2005) não é o foco central de nossa análise. Apresentamos esse conceito em razão de sua relevância para a análise de discurso, bem como para o entendimento de alguns conceitos de Maingueneau os quais serão analisados no *corpus* desta dissertação, quais sejam: estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modalização (plano embreado e não embreado), cenografia e ethos.

os pronomes correspondem a uma classe vazia, não afirmam nada. O exercício da linguagem possibilita ao sujeito assumir essas formas vazias e torná-las plenas; trata-se do processo que Benveniste (2005, p. 280) chama de “conversão da linguagem em discurso”, ou seja, no momento em que o locutor pronuncia *eu*, como pessoa única, e propõe-se como sujeito.

Com os pronomes pessoais, os indicadores dêiticos definem o espaço e o tempo das pessoas do discurso; “são os indicadores de dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência: ‘isto, aqui, agora’ e suas numerosas correlações ‘isso, ontem, no ano passado, amanhã’, etc.” (BENVENISTE, 2005, p. 288).

De acordo com a análise de discurso advinda de Maingueneau (2008a), a subjetividade enunciativa está intimamente relacionada à competência discursiva, conceito este que, para o autor, constitui um sentido estrito. Todo discurso é formado por um sistema de restrições, ou seja, a semântica global, que determina as regras de formação de enunciados<sup>31</sup>. No entanto, vale ressaltar que falar em regras de formação não significa abreviar o discurso a um sistema de coerções linguísticas<sup>32</sup>, especificamente a regras gramaticais, “mas definir operadores de individuação, um filtro que fixa os critérios em virtude dos quais certos textos se distinguem do conjunto de textos possíveis como pertencendo a uma formação discursiva<sup>33</sup> determinada” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 48).

Ainda que o conceito de competência discursiva lembre a teoria de Noam Chomsky, Maingueneau (2008a) não concebe reduzir a competência discursiva ao inatismo, isso porque essa noção é incompatível com uma teoria do discurso que visa a articular estruturas discursivas e história. “Trata-se, mais uma vez, da articulação entre aquilo que pertence à ordem da língua (ou ao sistema linguístico) e os diferentes processos históricos” (SILVA, 2006, p. 257). A noção de competência discursiva é, portanto, a habilidade de o sujeito produzir e interpretar enunciados de certo posicionamento. Em termos de espaço discursivo, a competência corresponde à competência interdiscursiva, o que implica a disposição de o indivíduo identificar “a incompatibilidade semântica de enunciados da ou das formação(ões) do espaço discursivo que constitui(em) seu Outro; a aptidão de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições” (MAINGUENEAU, 2008a, p.

<sup>31</sup> Conceituaremos enunciado e enunciação na seção dedicada à cenografia, em 2.3.

<sup>32</sup> “Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse ‘mais’ que é preciso aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2012, p. 60, grifo do autor).

<sup>33</sup> Lembramos que, para esta dissertação, adotamos o termo posicionamento. Isso porque ele “não diz respeito apenas aos ‘conteúdos’, mas às diversas dimensões do discurso: ele se manifesta também na escolha destes ou daqueles gêneros de discurso, no modo de citar etc.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 393).

55). Em suma, a competência discursiva diz respeito à capacidade de o indivíduo se adequar às regras de seu posicionamento discursivo, o que exige o reconhecimento das exigências e das coerções de cada sistema de restrições semânticas.

Após traçarmos algumas considerações sobre a subjetividade enunciativa e a competência discursiva – imprescindíveis para entender o estatuto do enunciador e do destinatário –, retomamos esse plano constitutivo da semântica global.

“Cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87, grifo do autor). Em termos de discurso, tanto o enunciador quanto o destinatário dispõem de um lugar e, nesse espaço, o enunciador projeta uma imagem de si no discurso a partir da qual o legitima. As categorias de enunciador e de destinatário correspondem às pessoas que fazem parte da situação de comunicação; não se trata, pois, dos sujeitos empíricos. Desse modo, tanto o enunciador quanto o destinatário estão relacionados à cena da enunciação<sup>34</sup>, os quais demarcam seu posicionamento e validam o dizer.

Em se tratando de cenografia, os actantes da enunciação têm papel fundamental, pois, além de *converterem a língua em discurso*, como asseverou Benveniste (2006b), criam diferentes efeitos de sentido, de identidade. Se tomarmos como exemplo o texto literário, uma obra narrada em terceira pessoa, como é o caso dos romances realistas, apresenta uma cenografia na qual prevalece a suposta objetividade, neutralidade, em decorrência do contexto extraverbal, que é o império da ciência, da influência das correntes positivistas de pensamento. Diferentemente ocorre com obras escritas em primeira pessoa, nas quais se cria um efeito de proximidade entre enunciador e coenunciador; a cenografia que se depreende de enunciados dessa natureza é de representação da própria realidade na qual se encontram as pessoas do discurso.

Conforme Teixeira (2012, p. 80-81), de que, “em Benveniste, encontra-se a fundação de uma linguística nova, que, num primeiro momento, foi identificada apenas como a possibilidade de descrever, na língua/na linguagem, as marcas da subjetividade, mas que assume, hoje, outro estatuto, com muito ainda a ser desvelado”, em nosso entendimento para este trabalho, os sinais da subjetividade – benvenistiana – revelam, além da presença do homem na língua, a porta de entrada para as variadas cenografias, conforme o enunciador modaliza o discurso.

---

<sup>34</sup> Sobre cena da enunciação, reservamos um espaço específico posteriormente.

Associado ao estatuto de enunciador e destinatário, o discurso comporta uma série de marcas as quais o situam no espaço e no tempo: a dêixis<sup>35</sup> enunciativa. É essa propriedade que “define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89, grifo do autor). Reiteramos, todavia, que a dêixis não implica marcas empíricas, por exemplo, datas; ela estabelece uma cena e uma cronologia de acordo com as coerções de determinado posicionamento.

São essas coerções, esse conjunto de regras, que definem o espaço e o tempo no interior de um discurso; deve-se considerar a situação que constrói o discurso e a partir desta o que se pretende e se pode enunciar. Por exemplo, em um samba-enredo, quando da atenção à dêixis, não é relevante, ou não interessa à análise de discurso a data ou o local de composição desse gênero, mas sim o que é possível se dizer em um samba-enredo; a “paz mundial”<sup>36</sup>, já retratada em sambas-enredo, não se apresenta da mesma forma em um artigo científico ou no sermão religioso; é a situação que constrói o próprio discurso e a partir desta ele enuncia – a cena enunciativa. É sob esse prisma que Maingueneau (2008a) amplia a noção de dêixis conferindo-lhe um caráter discursivo<sup>37</sup>.

Fiorin (2010), em “As Astúcias da Enunciação”, reitera que, para qualquer teoria do discurso, é preciso considerar os mecanismos de temporalização, espacialização e actorialização para compreender o funcionamento da discursividade, pois

Para perceber a especificidade da significação dos termos designativos de pessoa, de tempo e de espaço é preciso, conforme afirma Maingueneau, levar em conta a distinção entre enunciado-tipo e enunciado-ocorrência (1981, p. 6). O primeiro é aquele que se considera o mesmo enunciado, independentemente das vezes que é enunciado. O segundo é o enunciado-tipo cada uma das vezes que é enunciado. Os elementos do código linguístico são, *grosso modo*, idênticos do ponto de vista da significação tanto no tipo quanto na ocorrência. As categorias que têm por função indicar as circunstâncias da enunciação (pessoa, espaço, tempo) só podem ser interpretadas se as reportarmos ao ato único da enunciação que produziu o enunciado em que figuram (FIORIN, 2010, p. 54-55, grifo do autor).

<sup>35</sup> “A noção de dêixis é solidária à noção de dêitico, pois entende-se comumente por dêixis ‘a localização e a identificação de pessoas, objetos, processos, eventos e atividades [...] em relação ao contexto espaciotemporal, criado e mantido pelo ato de enunciação’” (LYONS, 1980 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 148).

<sup>36</sup> Exemplos: o samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, referente ao carnaval 2001, intitulado “Paz, Harmonia, Mocidade é Alegria”; samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, do carnaval 2003, intitulado “Os Dez Mandamentos: o Samba da Paz Canta a Saga da Liberdade”.

<sup>37</sup> A partir desse momento, adotaremos a expressão dêixis discursiva e não dêixis enunciativa, conforme *Dicionário de análise do discurso*, de Charaudeau e Maingueneau (2008), e *Novas Tendências em análise do discurso*, de Maingueneau (1997). Ainda que em *Gênese dos discursos* Maingueneau (2008a) intitule esse plano como dêixis enunciativa, o autor amplia o conceito para a noção discursiva. Pode-se justificar tal postura mediante a análise dos discursos devotos. “O espaço-tempo no interior do qual Hegel, por exemplo, escreve *A fenomenologia do Espírito* não é a cidade de Iena em 1806, mas o lugar do advento do Espírito Absoluto” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 88).

O conjunto delimitado pela dêixis engloba quatro dimensões, a saber: o locutor, o destinatário – discursivos – (para evitar confusões com sujeitos empíricos, adotaremos as terminações enunciador e coenunciador), a cronografia (tempo) e a topografia (espaço). A dêixis discursiva, portanto, implica não a enunciação de um sujeito, de um espaço localizáveis exteriormente, mas a consolidação de uma cena enunciativa a partir da qual um enunciador de um posicionamento discursivo pressupõe para se legitimar. Assim, a dêixis é somente “um primeiro acesso à cenografia” de determinado posicionamento (MAINGUENEAU, 1997, p. 42); este “possui ainda um segundo ponto através do qual é possível alcançá-la; trata-se da dêixis fundadora” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42), que está relacionada à memória, uma vez que se trata de uma enunciação pretérita que a dêixis atual utiliza para “a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade”. Isso significa que um posicionamento atual só pode se enunciar de forma válida quando do resgate de outra dêixis, “cuja história ela institui ou ‘capta’<sup>38</sup> a seu favor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42).

Além dos planos por ora apresentados, o discurso é determinado, também, por uma maneira de dizer específica de acordo com cada posicionamento. Falamos do chamado modo de enunciação; do discurso depreende-se uma voz própria, ou como insistira Bakhtin (2010b), a importância do tom em textos verbais, de qualquer gênero. Assim, todo discurso comporta um tom, seja oral, seja escrito, o qual “se apóia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 92, grifo do autor). Para Maingueneau (2008a), isso não significa afirmar que um texto fala, mas ele circunscreve “as particularidades da voz que sua semântica impõe. *A fé em um discurso supõe a percepção de uma voz fictícia, garantia da presença de um corpo*” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 91, grifo do autor).

O modo de enunciação comporta as mesmas restrições semânticas que orientam o conteúdo do discurso, ou seja, o conteúdo do discurso toma corpo de acordo com o modo de enunciação; nesse sentido, o enunciador de um discurso não é apenas uma coordenada institucional; ele constrói-se discursivamente pelo tom, caráter e corporalidade específicos (MAINGUENEAU, 2008a). Não falamos aqui de retórica; tratar do modo de enunciação não equivale à intenção de um enunciador escolher procedimentos com vistas a persuadir um

---

<sup>38</sup> Captação “consiste em transferir para o discurso reinvestidor a autoridade relacionada ao texto ou ao gênero fonte: o pregador cristão que imita uma parábola evangélica ou o gênero da parábola, o slogan que imita um provérbio ou o gênero proverbial” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 94).

coenunciador. Com o propósito de não embarçar as noções de modo de enunciação e retórica, Maingueneau (2008a, p. 93) introduz o conceito de incorporação<sup>39</sup>:

1. O discurso, através do corpo textual, faz o enunciador encarnar-se, dá-lhe corpo;
2. Esse fenômeno funda a “incorporação” pelos sujeitos de esquemas que definem uma forma concreta, socialmente caracterizável, de habitar o mundo, de entrar em relação com os outros;
3. Essa dupla “incorporação” assegura, ela própria, a “incorporação imaginária” dos destinatários no corpo dos adeptos do discurso.

Mediante o enlaçamento entre esses três planos, o próprio discurso atribui um corpo ao seu enunciador; este, por sua vez, exerce a função “de fiador – de uma fonte legitimante – permite ao destinatário construir uma representação dinâmica dele” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 272). A noção de “fiador” mantém estreita relação com termos como argumentação, autoridade, incorporação, segundo o *Dicionário de análise do discurso*, de Charaudeau e Maingueneau (2008). Isso porque o fiador é uma figura representativa construída pelo leitor/coenunciador a partir dos indícios deixados pelo enunciador. Desse modo, o fiador é “investido de um caráter e de uma corporalidade, cujo grau de precisão varia conforme os textos” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 72).

Assim como o enunciador não é apenas um transmissor de ideias, da mesma forma, o destinatário também não se limita a “consumir” essas ideias. A incorporação é uma espécie de enlaçamento que, em se tratando de análise de discurso, ambos assimilam um modo de ser e de dizer. É essa relação que possibilita a eficácia do discurso.

Como último plano da semântica global, Maingueneau (2008a) apresenta, em *Gênese dos discursos*, o denominado modo de coesão. Para esse autor, tal conceito está relacionado à interdiscursividade, próprio de cada posicionamento; todavia Maingueneau (2008a) opta por abreviar a discussão, visto que tal plano implica a movimentação de vários fenômenos, entre estes o recorte discursivo e os encadeamentos. De acordo com o autor, o recorte discursivo “se exerce num nível fundamental, atravessando as divisões em gêneros constituídos. O discurso jansenista, por exemplo, mantém um laço essencial com o fragmento. Não existem ‘sumas’ jansenistas, apenas máximas, ensaios, cartas, coletâneas de citações, de reflexões etc.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 94-95). Já no caso do discurso humanista devoto, para utilizarmos os exemplos de Maingueneau (2008a), o que prevalece são tomos escritos por autores prolixos. Os encadeamentos, a grosso modo, correspondem à maneira que cada

---

<sup>39</sup> “Propus designar com o termo ‘incorporação’ a maneira como o intérprete – audiência ou leitor – se apropria” do ethos (MAINGUENEAU, 2011b, p. 18).

posicionamento constrói seus parágrafos, capítulos, de passar de um tema a outro, valendo-se de formas próprias de argumentação.

Neste espaço, preocupamo-nos em apresentar os sete planos que constituem a semântica global. Para um analista, antes de investigar qualquer discurso, é necessário identificar o espaço de trocas discursivas, a gênese de determinado discurso. Para isso, a semântica global propicia realizar uma análise de discurso a partir da dinamicidade da palavra; os planos por ora apresentados possibilitam tal postura. Essa mesma semântica ainda define a maneira como o enunciador constrói uma imagem de si *no* e *pelo* discurso e se inscreva em certa cena. Ainda que em *Gênese dos discursos*, a categoria “cenografia” seja incipiente, é a partir da movimentação dos sete planos que Maingueneau (1987/1997, 2000/2011a, 2005/2008b, 2006/2008c, 2010), em obras posteriores, investe fortemente na ideia de que todo discurso constrói um quadro cênico. Eis o estudo das cenas da enunciação. Passemos a isso.

### 3.2 CENOGRAFIA: UMA PROPOSTA ENUNCIATIVA

No que diz respeito à enunciação, esta varia entre a concepção linguística e a discursiva; para a primeira, a enunciação constitui um conjunto de marcas constitutivas de um enunciado (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008). Já a discursiva é compreendida na multiplicidade de dimensões sociais as quais não se abreviam à estrutura da língua.

Antes de definirmos a cenografia e as cenas que a constituem – englobante e genérica –, situamos as noções de enunciado e enunciação que se alinham a este trabalho. Sobre o enunciado, concebemo-lo como o produto da enunciação independentemente de sua extensão ou complexidade (MAINGUENEAU, 2011a). Não parece necessário, portanto, dedicarmos um espaço demasiado para tal conceito<sup>40</sup>; o que precisamos esclarecer é o emprego do termo no decorrer deste estudo: seja como uma passagem breve, seja como unidade de comunicação no âmbito do gênero discursivo, chamaremos de enunciado; por exemplo, samba-enredo.

Nossa escolha por mobilizar a cenografia deve-se ao fato de que o *corpus* de análise desta dissertação é composto pelo gênero escrito samba-enredo, o qual apresenta propriedades consideráveis acerca da cenografia, uma vez que o samba-enredo é capaz de movimentar

---

<sup>40</sup> A postura adotada não significa que o conceito de enunciado é prescindível para a fundamentação teórica em questão. Entendemos que, caso nos debruçássemos sobre isso, seria necessária atenção às várias distinções do termo: em linguística, do ponto de vista sintático e pragmático, em análise de discurso, a dicotomia texto e enunciado. Julgamos que, para o entendimento da construção da cenografia, apenas assinalar o uso de tal categoria e como a concebemos para esta dissertação já seria suficiente.

outras cenografias para legitimar seu dizer. O segundo motivo pelo qual elegemos a cenografia é porque este trabalho se inscreve na linha teórica de análise enunciativo-discursiva; desse modo, julgamo-la imprescindível para concretizar o objetivo geral deste trabalho, quer seja: analisar a cenografia e o ethos discursivo<sup>41</sup> que se depreendem da linguagem carnalizada inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. Nesse sentido, não podemos de forma alguma nos abstrair do papel da cenografia à construção do ethos discursivo. Acreditamos que a cenografia é a categoria principal por dialogar com os planos constitutivos da semântica global; a encenação de um discurso nada mais é do que as pistas deixadas por um enunciador que toma a palavra – referimo-nos aqui não apenas ao discurso oral, mas ao escrito – e a partir dela o legitima e valida seu dizer.

Em decorrência do viés enunciativo adotado neste trabalho, traçamos uma distinção entre situação de enunciação e situação de comunicação. Maingueneau (2010) adverte que “situação de enunciação” é equivocadamente empregada como se correspondesse ao espaço físico onde se encontram os interlocutores. Em realidade, a expressão diz respeito às coordenadas linguísticas, abstratas, que possibilitam um enunciado; trata-se das posições de enunciador, de coenunciador e de não-pessoa. A posição de enunciador remete à origem do enunciado; não obstante a noção de origem, ressaltamos, não tratamos de um sujeito empírico, mas sim a um marco de referência abstrato e de modalização. Entre o estatuto de enunciador (eu) e coenunciador (tu), existe uma relação de alteridade. Este, em uma conjuntura enunciativa, compreende “a instância à qual se dirige explicitamente e que é, por isso, marcada como tal no enunciado ou assinalada por índices exteriores [...] ou ele pode ser o destinatário segundo ou indireto que não é a instância à qual se dirige explicitamente, mas uma outra, implícita” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 155).

Em oposição ao estatuto de enunciador e coenunciador, temos a entidade da não-pessoa, termo este proveniente de Benveniste. A relação que se estabelece aqui é a de ruptura: “a não-pessoa não configura no mesmo plano” (MAINGUENEAU, 2010, p. 201). A não-pessoa, representada pela terceira pessoa, refere-se a muitos elementos ou a nenhum; são diversos os anafóricos que a representam; no entanto, não é o que acontece quanto ao par enunciador/coenunciador. Ainda sobre esse sistema de coordenadas pessoais, a situação de enunciação é traçada por marcas dêiticas que a definem no espaço e tempo: *aqui/agora*; *aqui* é o espaço onde se encontram os personagens da enunciação; *agora* é o tempo da língua,

---

<sup>41</sup> Sobre ethos discursivo, falaremos especificamente na seção seguinte.

atualizado pela fala. Esse sistema de coordenadas abstratas é que consolida a chamada situação de enunciação.

A situação de enunciação engloba marcas abstratas de pessoas e de elementos dêiticos as quais traduzem uma instância abstrata de enunciação. Assim, Maingueneau (2010, p. 202) estabelece três posições de enunciação e também três lugares chamados de situação de locução: “o lugar do locutor, daquele que fala; o lugar do alocutário, daquele a quem se dirige a fala; o lugar do delocutado, daquele do qual falam os interlocutores”.

Abordamos até o momento do plano de enunciação elementar, ou seja, no nível da frase. Embora Maingueneau (2010) entenda a frase como manifestações “descontextualizadas”, o autor reconhece que se trata de construções pertinentes, que as frases constituem textos sócio-historicamente construídos e que permitem a comunicação.

O segundo plano da atividade discursiva é o do texto, chamado de situação de comunicação e que engloba quatro termos: contexto, situação de discurso, situação de comunicação e cena de enunciação (MAINGUENEAU, 2010). A noção de contexto é utilizada “para remeter principalmente ao ambiente verbal da unidade (que outros preferem chamar co-texto, em conformidade a um uso que se generaliza) e à situação de comunicação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 127). No que se refere à situação de comunicação, esta consiste em algo que é exterior, situação que é indissociável do texto. Assim, os enunciadores manifestam-se por meio de uma “seleção” do repertório da língua de acordo com as coerções que cada gênero discursivo permite.

Maingueneau (2010, p. 207) ilustra, conforme o Quadro 2, o resumo das distinções terminológicas por ora apresentadas:

Quadro 2: Situação de enunciação e cena de enunciação em análise do discurso

<b>PLANO DO ENUNCIADO ELEMENTAR</b> <sup>42</sup>	Situação de enunciação	Situação de locução
	Enunciador   coenunciador	Locutor   alocutário
	Não-pessoa	Delocutor
<b>Situação de discurso</b>		
<b>PLANO DO TEXTO</b>	Ponto de vista externo	Ponto de vista interno
	<b>Situação de comunicação</b>	<b>Cena de enunciação</b>
		Cena englobante Cena genérica Cenografia

Fonte: Maingueneau (2010, p. 207)

<sup>42</sup> Maingueneau (2010) define a situação de enunciação e as coordenadas pessoais mediante a concepção de Benveniste.

A cena de enunciação é seguidamente empregada como “situação de comunicação”; trata-se de um “espaço *instituído*, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão *construtiva* do discurso, que se ‘coloca em cena’, instaura seu próprio espaço de enunciação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 95, grifo do autor). O sentido de “-grafia”, neste particular, compreende este círculo: o discurso implica um enunciador e um coenunciador, espaço e tempo da enunciação que valida a própria instância e permite sua sobrevivência. A “cenografia está ao mesmo tempo na nascente e no desaguadouro da obra” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 51).

Comumente, quando se fala em cena, os analistas recorrem à metáfora teatral para ilustrar o espaço interno do discursivo; contudo, não se pode concebê-la como se fosse uma forma emoldurada e estanque e como se o discurso existisse independentemente; neste viés teórico, a cena de enunciação é inerente ao discurso. Conforme Maingueneau (2011, p. 85), “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada.” A cena de enunciação compreende três cenas, quais sejam: a *englobante*, a *genérica* e a *cenografia*. “Juntas, elas compõem um ‘quadro’ dinâmico que torna possível a enunciação de um determinado discurso” (FREITAS, 2010, p. 179). A cena englobante refere-se ao tipo de discurso, que pode ser político, religioso, administrativo, etc.; os locutores, por sua vez, “só interagem nas cenas englobantes através de *gêneros de discurso* específicos, de sistema de normas: pode-se então falar de ‘cena genérica’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 206, grifo do autor).

Dizer que a cena de enunciação de um enunciado político é a cena englobante política, ou que a cena de um enunciado filosófico é a cena englobante filosófica etc. é insuficiente: um coenunciador não está tratando com o político ou com o filósofo em geral, mas sim com *gêneros de discurso* particulares. Cada gênero de discurso define seus próprios papéis: num panfleto de campanha eleitoral, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”; numa aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos etc. (MAINGUENEAU, 2011a, p. 86).

De acordo com Maingueneau (2011a), definimos, nesta dissertação, o discurso carnavalesco como cena englobante; o samba-enredo como cena genérica e, a partir dessas duas noções, a cenografia a qual adquire sentido mediante o tipo de discurso e as particularidades do gênero discursivo. Assim, a cena englobante, na análise do nosso *corpus*, considera as singularidades que definem o discurso carnavalizado e, para isso, destacamos a carnavalização bakhtiniana para delimitar o que se entende por esse tipo de discurso; da mesma forma, a consolidação da cena genérica se dá por meio das especificidades que constituem o samba-enredo, seu estilo de composição.

A cenografia é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente “emoldurado”, mas sim a um espaço que é validado por meio da própria enunciação.

[...] a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir o seu próprio dispositivo de fala (MAINGUENEAU, 2011a, p. 87).

A cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, ou seja, a fala supõe uma situação de enunciação que é validada à medida que a própria enunciação se consolida (MAINGUENEAU, 2011).

O gênero discursivo tem forte ligação com a cenografia, uma vez que a enunciação se constrói de acordo com um gênero. No entanto, a escolha do gênero discursivo pode nos antecipar qual cenografia será mobilizada. Quando tratamos de relatórios científicos, receitas médicas, por exemplo, prevemos cenas enunciativas estabilizadas, pois obedecem a certas prescrições impostas por um gênero de certo modo “engessado”. Por outro lado, os gêneros maleáveis exigem a escolha de uma cenografia, como é o caso dos sambas-enredo.

Além da cenografia englobante, genérica e cenografia, a cena enunciativa pode remeter a representações já instauradas na memória coletiva: são as cenas validadas. Maingueneau (2011a, p. 92) faz a seguinte consideração quanto à cena validada: “se falamos de ‘cena validada’ e não de ‘cenografia validada’ é porque a ‘cena validada’ não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo automatizado, descontextualizado, disponível para reinvestimentos em outros textos”. São exemplos de cenas validadas a seita religiosa, a conversa em família durante a refeição, as praias com coqueiros em propagandas de agências de viagens, mulatas seminuas em desfiles carnavalescos.

A cena validada é ao mesmo tempo exterior e interior ao discurso que a evoca. É exterior no sentido de que lhe preexiste, em algum lugar no interdiscurso; mas é igualmente interior, uma vez que é também o produto do discurso, que a configura segundo seu universo próprio: muitos escritores religiosos situaram sua enunciação no rastro da de Cristo, mas, sempre de acordo com grande quantidade das interpretações que se fazem dela, a exploração semântica dessas cenas de referência varia em virtude do posicionamento de quem as evoca (MAINGUENEAU, 2008b, p. 82).

No caso desta dissertação, observamos a cena validada para analisarmos os estereótipos que circunscrevem o discurso carnavalesco, o mundo utópico, por meio das marcas evidenciadas nos sambas-enredo. Isso porque a noção do ethos está ligada às referências previamente construídas pelo coenunciador no discurso.

A próxima seção trata especificamente sobre a imagem de si, imagem esta determinada por uma voz, um tom, um corpo próprio. Eis o estudo do ethos discursivo.

### 3.3 PRESENÇA DE VOZ E CORPO NO DISCURSO: ESTUDO DO ETHOS

A noção de ethos teve início com os estudos de Aristóteles sobre a retórica<sup>43</sup> e, para o filósofo, o conceito de ethos está ligado tão somente à persuasão, a qual configura o elemento constituinte da arte. Para Aristóteles, o ethos visava a causar boa impressão mediante o discurso e, com isso, ganhar a confiança do auditório. Para isso, é fundamental que o orador dispusesse de três características: “a *phronesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência)” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 267, grifo do autor). Trata-se de um exercício dinâmico em que o orador mobiliza o discurso para emitir sua imagem, construída pela “afetividade” do destinatário sobre o orador. A retórica antiga é caracterizada pelos argumentos (*logos*), paixões (*pathos*) e costumes (ethos) (MAINGUENEAU, 2008c). No decorrer da obra de Aristóteles, o ethos distancia-se do sentido moral e passa a assumir a neutralidade (EGGS, 2008). O ethos aristotélico restringe-se apenas à oralidade; no caso do ethos discursivo – compreensão adotada a este trabalho –, ele é válido tanto para o discurso oral quanto para o escrito.

Charaudeau e Maingueneau (2008) apresentam três definições de ethos, no *Dicionário de análise do discurso*. A primeira diz respeito à noção herdada da retórica aristotélica; a segunda é relacionada à pragmática a qual foi desenvolvida por Oswald Ducrot<sup>44</sup>, também herdada de Aristóteles, mas desenvolvida a partir da teoria polifônica<sup>45</sup>. A terceira noção de ethos inscreve-se na linha discursiva. É este conceito que adotamos.

A concepção discursiva de ethos, neste estudo, advém da semântica global e é aplicada a discursos que não necessariamente apresentem sequências argumentativas. Ainda que em *Gênese*

---

<sup>43</sup> “Faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão. Nenhuma outra arte possui tal função. Toda outra arte pode instruir e persuadir acerca do assunto que lhe é próprio, por exemplo: a medicina, sobre o que é saudável e doentio; a geometria, acerca das propriedades das grandezas; a aritmética, a respeito dos números; o mesmo aplicando-se às outras artes e ciências. Quanto à retórica, todavia, vemo-la como o poder, diante de quase qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir. E esta é a razão por que a retórica não aplica a nenhum gênero particular e definido” (ARISTÓTELES, Livro I, p. 44-45).

<sup>44</sup> “Ducrot insiste na centralidade da enunciação na elaboração de uma imagem de si, posto que as modalidades de seu dizer permitem conhecer bem melhor o locutor do que aquilo que ele pode afirmar sobre si mesmo” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 220).

<sup>45</sup> A polifonia especificamente ducrotiana diz respeito à capacidade de o locutor colocar em cena enunciadores que apresentam diferentes pontos de vista (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008).

*dos discursos* Maingueneau (2008a) não empregue diretamente a terminação “ethos”<sup>46</sup>, o modo de enunciação – um dos planos constitutivos do discurso – dispõe de propriedades intrínsecas à construção do ethos discursivo. É o posicionamento do enunciador que definirá seu modo de enunciação, ou melhor, seu ethos. Nesse particular, não podemos reduzir o ethos, na análise do discurso, a um mecanismo de persuasão; ele é intrínseco à cena de enunciação.

Duas razões me levaram a recorrer à noção de ethos: seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É suficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente (MAINGUENEAU, 2008b, p. 70).

Observemos que a noção de ethos, para Maingueneau (2008b), vai além de objetivos persuasivos; todo discurso apresenta um ethos, o qual consiste em um processo de enlaçamento com a cena enunciativa. Isso não significa que todo discurso já dispõe de uma imagem pronta como se fosse algo que pudesse ser identificado na sua imediaticidade; ao mesmo tempo que o enunciador constrói seu ethos para validar seu discurso, é o próprio discurso que também valida e dá corpo ao enunciador. É como um processo em espiral.

“O texto escrito possui, mesmo quando o denega, um *tom* que dá autoridade ao que é dito” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 98, grifo do autor), isto é, uma instância subjetiva que compreende o papel de fiador do discurso (MAINGUENEAU, 2011b). “Essa instância subjetiva que atesta o que é dito não está relacionada a um autor efetivo; trata-se de uma representação que o leitor faz do enunciador a partir de índices textuais de diversas ordens – léxico, estrutura sintática etc.” (MUSSALIM, 2011, p. 71). Tais índices permitem retomar o que Maingueneau (2008a) insistiu em *Gênese dos discursos*: o sistema de restrições semânticas globais. “A semântica global de um discurso também define um ethos característico (doce, duro, irônico...) e, em decorrência, em boa medida, seu léxico, que, por sua vez, é um dos elementos que dão concretude ao ethos” (POSSENTI, 2011, p. 150).

A imagem abstrata construída no e pelo discurso – fiador – constitui-se de duas propriedades: caráter e corporalidade. “O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o ethos implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 65).

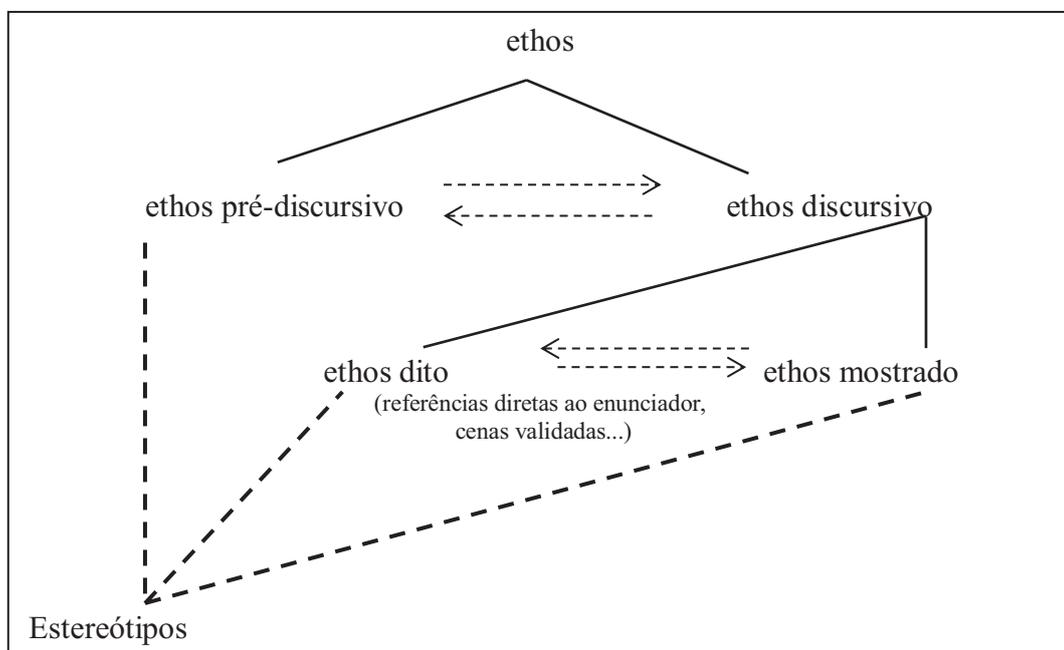
---

<sup>46</sup> O termo “ethos” passa a ser utilizado, por Maingueneau, mais enfática e claramente na obra *Novas tendências em análise do discurso*, de 1997.

Maingueneau (2008c) associa a ideia de incorporação ao coenunciador. Isso significa que a enunciação confere um corpo ao fiador, o coenunciador corresponde e assimila esse corpo e, com isso, essas incorporações resultam no que o autor chama de eficácia do discurso. Atentamos, pois, que não podemos abreviar ou simplesmente padronizar o ethos da mesma maneira em todos os textos. O ethos é característico e singular a cada gênero e tipo de discurso; logo, sua constituição compreende uma espécie de “jogo” construído pela própria enunciação.

Maingueneau (2011b) faz um desdobramento do conceito de ethos; este resulta da interação de ethos pré-discursivo ou ethos prévio; ethos discursivo (ethos mostrado e ethos dito); ethos efetivo (conforme ilustrado na Figura 1).

Figura 1: *Ethos* discursivo



Fonte: Maingueneau (2008b, p. 83)

O ethos pré-discursivo ou prévio corresponde à imagem que o coenunciador faz do enunciador antes mesmo que este fale; isso é possível visto que o ethos está intimamente relacionado à cenografia e, conseqüentemente, ao gênero discursivo.

O ethos prévio ou pré-discursivo pode ser confirmado [...] ou modificado [...] No interior de uma dada cena genérica, o locutor procede à instalação de uma imagem de si que corresponde a uma distribuição dos papéis preexistentes e se funda nos lugares comuns do auditório ou, ao menos, nos que o locutor lhe atribui. No discurso, elaborase, assim, uma imagem verbal que o leitor pode recompor ao reunir um conjunto de elementos frequentemente esparsos e lacunares em uma representação familiar (o intelectual engajado, o humanista, o homem rude do campo etc.). Esse estereótipo se deixa apreender tanto no nível da enunciação (um modo de dizer) quanto no do enunciado (conteúdos, temas). A imagem de si construída no discurso é constitutiva da interação verbal e determina, em grande parte, a capacidade de o locutor agir sobre seus alocutários (AMOSSY, 2008, p. 137).

Desse modo, há gêneros nos quais a cenografia é previsível, como é o caso de relatórios científicos, bulas de remédios, entre outros que se organizam de forma, digamos, padronizada. Diferentemente ocorre com gêneros que mobilizam cenografias diversificadas; a música, a publicidade, o cinema, por exemplo, valem-se de discursos de campos distintos para construir sua própria cena. Quando abrimos um livro inscrito no período realista, previamente lançamos a imagem de um enunciador que tenta se distanciar do coenunciador na tentativa de causar certa “objetividade”, “cientificidade” em seu discurso, e isso provoca, imediatamente, uma reação ao público.

A diferença entre o ethos dito e o ethos mostrado – ethos discursivo – está na forma como o enunciador constrói sua própria enunciação. No caso do ethos dito, “trata-se das diferentes formas que o fiador utiliza para evocar, indiretamente, o ethos do discurso que ele materializa” (SILVA, 2006, p. 183). O ethos mostrado diz respeito a todas as marcas – semântica global – que particularizam o modo de ser do enunciador. “A distinção entre ethos dito e mostrado se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação” (MAINGUENEAU, 2011b, p. 18, grifo do autor). Quanto ao ethos efetivo, este é resultado da interação das diversas instâncias (entre ethos pré-discursivo e discursivo, entre ethos dito e mostrado, conforme ilustrado na Figura 1).

Em termos de discurso carnavalesco, essa interação permite a construção do ethos efetivo depreendido dos sambas-enredo pelos coenunciadores. De acordo com a ilustração da Figura 1 e dos conceitos abordados nesta seção, o coenunciador antecipa uma imagem do enunciador; em termos do samba-enredo, gênero que circula especialmente no período do carnaval, vários são os estereótipos que rodeiam nessa festa. A validação da cena, portanto, faz alusão ao mundo prototípico que remete a representações populares, ou, como afirma Maingueneau (2011a), possuem memórias próprias.

Ethos mais cenografia constitui um processo de enlaçamento. “São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o ethos, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 71).

Quando mencionamos o processo de enlaçamento e retomando a noção de cenografia com a metáfora do cenário, fica claro que o ethos discursivo é revelado à medida que todos os planos são avaliados em determinado discurso. Estatuto de enunciador, coenunciador, dêixis discursiva e a própria escolha lexical são propriedades intrínsecas à construção da “imagem de si”. O coenunciador, por exemplo, não é apenas um mero receptor de ideias, mas é

“alguém que tem acesso ao ‘dito’ através de uma ‘maneira de dizer’ que está enraizada em uma ‘maneira de ser’, o imaginário de um vivido” (MAINGUENEAU, 1997, p. 49).

Conforme Freitas (2010, p. 180), o “ethos liga-se ao orador, por meio, principalmente, das escolhas linguísticas feitas por ele, as quais revelam pistas acerca da linguagem do próprio orador, continuamente construída no âmbito discursivo”. As escolhas linguísticas presentes nos sambas-enredo combinam com o espírito festivo e denunciam a concepção carnavalesca do mundo; o ethos, então, manifesta-se por meio de palavras carnavalizadas, subvertendo qualquer discurso de poder, oficial e hierárquico.

Neste capítulo, apresentamos o itinerário teórico-metodológico que embasará a análise do *corpus* desta dissertação. Desde os fundamentos que definem a semântica global, cenografia até o ethos discursivo, eleger algumas categorias – aqui entendidas como sinais, pistas deixadas pelo enunciador – é válido a uma pesquisa de caráter enunciativo-discursivo e qualitativo. Desse modo, para que possamos analisar a cenografia e o ethos discursivo que se depreende de um *corpus* carnavalizado – sambas-enredo – não nos interessa a quantificação e armazenamento de dados, mas sim a atenção a detalhes que singularizam o gênero em questão. É disso que trataremos no próximo capítulo: a metodologia e a análise.

#### 4 METODOLOGIA E ANÁLISE

E nas linhas impressas nas pontas dos dedos encontrava a senha oculta da individualidade (Carlo Ginzburg).

Capítulo dedicado especialmente ao meu orientador, Dr. Ernani Cesar de Freitas, por me fazer perceber as marcas, os sinais do fazer acadêmico.

Este capítulo é dedicado à apresentação do *corpus*, ao método de pesquisa e aos procedimentos metodológicos e à própria análise. A relevância de elaborar um capítulo dessa natureza é esclarecer quais os procedimentos metodológicos adotados para fins de análise; também, uma vez que esta pesquisa é de ordem qualitativa, precisamos elucidar minuciosamente os dados que permitiram a construção das hipóteses de pesquisa para posterior análise do *corpus*.

Delineamos uma trajetória metodológica a partir da contribuição epistemológica de Maingueneau (2008a). Esse autor é enfático ao afirmar que “além da desconfiança que se pode, com boas razões, nutrir em relação a qualquer epistemologia que pretendesse trabalhar a partir de um mínimo de hipóteses pouco especificadas, a própria condição dos fenômenos discursivos exclui qualquer projeto estreitamente empirista e acumulador de ‘dados’” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 24).

Em consonância com Maingueneau (2008a), não pretendemos fazer uma análise exaustiva e quantificadora de *corpora*; tanto é que nesta dissertação apenas dois sambas-enredo – um de cada escola em relação ao carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina, de 2012 – são analisados.

Quando da constituição do projeto de pesquisa, o qual resultou nesta dissertação, a preocupação maior foi se havia possibilidade de analisar a carnavalização em um gênero contemporâneo, uma vez que, como ressaltado preteritamente, o carnaval de que trata Bakhtin (2010a) é bastante diferente do carnaval que temos hoje. Não obstante a distância temporal, apoiamo-nos em dois aspectos: primeiramente, em alguns leitores de Bakhtin os quais analisam a carnavalização em textos de épocas distintas; em segundo, sustentamos que, como nosso propósito não é analisar o carnaval como evento em si, mas sim investigar discursivamente um gênero que sobrevive nesse evento – os sambas-enredo –, encontramos em Maingueneau (2008a) a proposta teórico-metodológica de que precisávamos para atender ao problema de pesquisa, qual seja: a cenografia e o ethos discursivo possibilitam revelar a

carnavalização inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina?

Ante esse questionamento e, como esta pesquisa é de caráter qualitativo, tivemos de elaborar um roteiro metodológico suficiente que contemplasse a relevância e não a quantidade de dados. Na sequência, apresentamos detalhadamente a constituição do *corpus* e os procedimentos metodológicos.

#### 4.1 É CARNAVAL: BREVES NOTAS SOBRE A LEGITIMAÇÃO DO SAMBA-ENREDO

Nesta seção, a proposta é fazer uma breve apresentação acerca da propagação do carnaval no Brasil. Limitamo-nos a contemplar apenas o carnaval que se caracteriza pelos desfiles de escolas de samba; desse modo, evidenciam-se Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda que saibamos que os desfiles de escolas de samba se disseminaram em outras regiões do país, não temos a intenção de apresentar uma extensa trajetória sobre esse aspecto<sup>47</sup>.

Dedicarmos um espaço ao carnaval brasileiro justifica-se pelo fato de que o samba-enredo destaca-se durante o evento carnaval. O samba-enredo é o gênero que comunica o desfile de escolas de samba. Decidimos, mesmo que ilustrativamente, oportunizar algumas considerações sobre isso. Contudo, não temos a pretensão de discorrer minuciosamente sobre a disseminação do carnaval brasileiro, visto que uma exploração dessa natureza não nos interessa para a análise do *corpus*. Resgatamos, pois, apenas alguns fatos situacionais, para, na sequência, explorarmos o gênero que sobrevive nesse espaço e momento da festa popular.

Iniciamos a explanação sobre a origem da palavra “carnaval”. O termo “carnaval”, segundo o Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, designa “período anual das festas profanas; os três dias imediatamente anteriores à quarta-feira de cinzas, dedicados a folias, folguedos” (CUNHA, 1997, p. 157). O evento, no Brasil, acontece no período que vai da sexta-feira até a Quarta-Feira de Cinzas e se manifesta diferentemente em cada região do país. Especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, o que caracteriza o carnaval é o desfile das escolas de samba.

---

<sup>47</sup> Durante esta seção, faremos alusão ao carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste, municípios estes localizados no Meio-Oeste catarinense, uma vez que os sambas-enredo analisados – *corpus* desta dissertação – fazem referência ao carnaval dessa região.

As origens mais remotas do Carnaval são indubitavelmente pagãs, e podem ser verificadas ali onde se encontre a mascarada licenciosa e desenfreada, misturada a orgias, danças e cantos. Tal era a força dessa tradição, e talvez também a importância de sua função desrecalcadora para a manutenção da paz da comunidade que a religião cristã, mesmo contra seus princípios, acabou por acatá-la e não hostilizá-la, apesar de não querer (nem poder) ter nada que ver com ela (GALVÃO, 2009, p. 56).

Concomitante ao primeiro samba surge a criação da escola de samba. Foi em 1917 que a escola dos Democráticos se apresenta pela primeira vez na avenida Rio Branco<sup>48</sup>, com o samba “Pelo telefone”<sup>49</sup> (GALVÃO, 2009)<sup>50</sup>. Os primeiros sambas, nessa época, compreendiam o maxixe<sup>51</sup>, forma própria de dança em lugares fechados. É em 1932 que acontece o primeiro desfile de escolas carnavalescas no Rio de Janeiro, e a responsabilidade de elaborar um concurso com regulamento próprio e atribuição de notas foi do *Jornal Esportivo*.

A disseminação do samba e dos desfiles carnavalescos leva “a produção cultural dos negros e mestiços para outra parte dos cariocas, os brancos, que com eles não tinham contato, a não ser quando em posições subalternas como empregadas domésticas ou motoristas, engraxates, vendedores, ambulantes e jornaleiros” (GALVÃO, 2009, p. 41). Já no caso do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina, não são os negros que iniciam o movimento carnavalesco, e sim os brancos pertencentes à classe média da população.

Na fase inicial das escolas de samba cariocas – década de 1930 – os sambas-enredo não existiam. O que prevalecia era a apresentação de três sambas por escola cantados durante o desfile. Com o advento do sambódromo, em 1984, na rua Marquês de Sapucaí, as escolas de samba do Rio de Janeiro começam a se transformar em luxuosas empresas.

Em Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina, as primeiras manifestações do carnaval se mostram na década de 1970, quando um grupo de jovens<sup>52</sup> começa a se reunir no bar principal da Avenida XV de Novembro e a partir de então surgem os primeiros blocos de

<sup>48</sup> Antiga Avenida Central, situada no Rio de Janeiro, onde aconteceram os primeiros desfiles de carnaval.

<sup>49</sup> “O chefe de polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se brincar...”

<sup>50</sup> Walnice Nogueira Galvão é professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Aluna de Antonio Candido, foi professora visitante em várias universidades nos Estados Unidos e na Europa, como Austin, Iowa City, Columbia, Paris VIII, Poitiers, Colônia, École Normale Supérieure, Oxford, Berlim.

<sup>51</sup> Forma de dança em pares, urbana, originária do Rio de Janeiro.

<sup>52</sup> “Depois de muitas “reuniões” no “bar do Lélío”, na Avenida XV de Novembro, que na época era o “point” da rapaziada, os carnavalescos Nildo Ouriques, Ricardo Freitas, João Silva, Ducho Mendonça, Tonho Batista, Leandro Dallanora, Renê de Oliveira, Márcio Fuga e Ike Batista iniciaram o movimento dos blocos, e a partir dali uma comissão foi até o gabinete do Prefeito pedir apoio, que veio mais tarde, após uma roda de samba em sua casa” (DANTAS, 2009a).

carneval. Depois dessa manifestação primeira, várias novas pessoas começaram a se envolver constituindo hoje as escolas de samba.

Em termos de consolidação das escolas de samba, a realidade de Joaçaba e Herval d'Oeste não é diferente da do Rio de Janeiro. As rodas de samba, a boemia, os rituais carnavalescos em pequenos grupos isolados começam, com o passar do tempo, a ceder lugar à praça pública, à avenida. No entanto, o que assinala diferenças marcantes entre o carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste e do Rio de Janeiro é a exuberância da festa em termos de número de escolas e participantes, de recursos financeiros. O desfile carnavalesco, nessas duas cidades, engloba apenas três escolas: Aliança<sup>53</sup>, Vale Samba<sup>54</sup> e Unidos do Herval<sup>55</sup>. Ainda com o número reduzido de agremiações, em termos de espetáculo, os desfiles já demarcaram notoriedade e respeito de pessoas consagradas no universo do samba<sup>56</sup>.

Como ressaltado no início desta seção, não é nossa intenção estendermos a explanação sobre a trajetória histórica que demarcou o carnaval brasileiro, em especial o do Meio-Oeste catarinense. As considerações feitas são apenas a título de ilustração a fim de situar brevemente como se iniciaram as primeiras manifestações desse ritual.

Na próxima seção apresentamos a composição do *corpus* de análise desta dissertação: samba-enredo.

#### 4.2 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* de análise desta dissertação é formado por dois sambas-enredo referentes ao carnaval 2012, de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. O samba-enredo, intitulado “Extra! extra! A Vale Samba apresenta. ‘Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação’”, corresponde ao enredo elaborado pela Associação Cultural Esportiva Recreativa Escola de Samba Vale Samba, de Joaçaba. O outro samba-enredo analisado tem como título “Uma História. Um Memorial. A Unidos Canta a Paz Universal” e corresponde ao enredo do Grêmio Recreativo Esportivo Cultural e Escola de Samba Unidos do Herval, da

<sup>53</sup> Escola fundada em outubro de 1994. É originária de blocos carnavalescos dos bairros Flor da Serra e Cruzeiro do Sul, Joaçaba, SC. Sua estreia na Avenida XV de Novembro aconteceu em 1995.

<sup>54</sup> Fundada na década de 1970, é uma das escolas mais tradicionais de Joaçaba. Originou-se da fusão entre os blocos Fino Tato e Reis do Petróleo.

<sup>55</sup> É no final dos anos 1950 que os primeiros sinais dessa escola de samba começam a aparecer, quando um grupo de aproximadamente 70 casais começa a pular o carnaval nas ruas e clubes da cidade. Em 1979, esse grupo vem com o nome de Escola de Samba Unidos do Herval; em 1980 a escola se apresenta pela primeira vez na Avenida XV de Novembro.

<sup>56</sup> “Eu imaginei, a princípio, quando vim para Joaçaba, que julgaria um carnaval, como tantos outros que já julguei em outras cidades do interior do Brasil. Mas, para a minha grande surpresa, o que vi aqui nesta cidade, realmente, me deixou impressionado” (Zé Di, Compositor – Escola Salgueiro) (DANTAS, 2009b).

cidade vizinha de Joaçaba, Herval d'Oeste; ambos os municípios localizados no Meio-Oeste catarinense.

Na totalidade, o carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste é representado por três escolas de samba: Associação Cultural Esportiva Recreativa Escola de Samba Vale Samba, Grêmio Recreativo Esportivo Escola de Samba Aliança – escolas carnavalescas de Joaçaba; Grêmio Recreativo Esportivo Cultural e Escola de Samba Unidos do Herval – escola carnavalesca de Herval d'Oeste. Em 2007, outra nova escola de samba é fundada: a Dragões do Grande Vale, apresentando seu primeiro desfile em 2008.

A escolha pelos sambas-enredo referentes ao ano de 2012 justifica-se por possibilitar uma análise contemporânea do evento. Ressalta-se, porém, que a finalidade principal deste projeto de pesquisa não está em apresentar exaustivamente a consolidação do carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste como festa historicamente constituída; a pauta é investigar a cultura carnavalesca representada discursivamente, ou seja, nos sambas-enredo. As cenas enunciativas manifestadas nos sambas-enredo revelam uma série de marcas discursivas as quais permitem delinear a cenografia e, conseqüentemente, o *ethos* do discurso. Assim, o desenvolvimento da pesquisa concentra-se em analisar a cenografia e o *ethos* do discurso carnavalizado em samba-enredo.

Ao contemplarmos a hipótese da semântica global (MAINGUENEAU, 2008a) e conceber o discurso a partir da multiplicidade de seus planos, é imprescindível que o analista atente para as restrições que implicam determinado gênero. Uma vez que “A AD não pode deixar de refletir sobre o gênero quando aborda um corpus. Um enunciado ‘livre’ de qualquer coerção é utópico” (MAINGUENEAU, 1997, p. 38), todos os campos precisam ser analisados cuidadosamente, inclusive a relação entre enunciado e enunciação (SILVA, 2006). É nesse particular que tanto o plano de enunciado elementar quanto o plano discursivo são considerados.

Para nortear a análise do *corpus* teoricamente, elegemos alguns conceitos a partir dos quais possibilitaram a construção de hipóteses e do percurso metodológico: semântica global e os planos que a constituem – intertextualidade, vocabulário, tema, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação, modo de coesão –, cenografia, *ethos* discursivo. É por meio do estudo minucioso dessas categorias que descrevemos e analisamos a imagem do discurso carnavalizado em sambas-enredo.

A partir do primeiro olhar sob o *corpus*, algumas hipóteses foram levantadas:

- a) por meio do estudo da cenografia e do ethos, é possível tornar notória a cultura do riso popular manifestada em um gênero específico que circula no período do carnaval, uma vez que o ethos se constrói discursivamente, neste caso, nos sambas-enredo;
- b) o quadro teórico-metodológico proposto por Maingueneau e contemplado nesta pesquisa possibilita estudar as marcas de carnavalização inscritas em sambas-enredo;
- c) se a ideia de ethos é sociodiscursiva e apresenta um comportamento socialmente avaliado em determinado contexto sócio-histórico (MAINGUENEAU, 2011b), a imagem de si – do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste – depreende-se discursiva e culturalmente mediante os sambas-enredo das escolas analisados.

Esta pesquisa caracteriza-se, quanto aos objetivos, como exploratório-descritiva. Isso porque o estudo parte de um levantamento bibliográfico para proceder à descrição e análise do *corpus* selecionado. O caráter exploratório confere à pesquisa a possibilidade de definir e delinear, “isto é, facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto” (PRODANOV; FREITAS, 2009, p. 62-63). Em consonância com a pesquisa exploratória, o estudo descritivo propicia “uma nova visão do problema [...] e ultrapassa a identificação das relações entre as variáveis” (PRODANOV; FREITAS, 2009, p. 64). Longe de a dissertação realizar uma análise particularizada e romântica sobre o carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina, o caráter exploratório-descritivo situa a pesquisa em um marco fundamentado em teorias discursivas as quais conferem uma observação das marcas inscritas no discurso – sambas-enredo – e não do evento em si.

No que se refere aos procedimentos de investigação, o estudo é bibliográfico, visto que é fundamental a definição de categorias teóricas as quais embasam a posterior análise do *corpus*, quais sejam: semântica global, cenografia e ethos discursivo (MAINGUENEAU, 2008a, 2008b, 2008c, 2011a, 2011b).

Quanto à abordagem, esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa:

Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 1994, p. 21-22).

Isso significa que é possível concretizar uma investigação com base em um número abreviado de textos, pois a proposta enunciativo-discursiva aqui delineada não comporta a quantificação, mas sim a exploração de marcas que aparecem na linguagem do carnaval e,

para isso, não há necessidade de um número exacerbado de sambas-enredo. Descreve-se e analisa-se a cenografia e o ethos discursivo depreendido do *corpus* mediante a dissecação do que está inscrito no discurso. Para isso, aproximamos o modelo semântico proposto por Maingueneau (2008a) ao paradigma indiciário, de Ginzburg (1989), pois entendemos que, quando Maingueneau (2008a) refuta a ideia de posição absoluta, de olhar totalizante e generalizador como analista de discurso, deixa clara sua visão microscópica sobre todos os planos que compõem certo discurso. Entendemos, portanto, os planos constitutivos da semântica global como alguns sinais que, posteriormente, permitem-nos falar em cenografia e ethos de um discurso como categorias que se depreendem da hipótese da semântica global.

#### 4.3 DO PARADIGMA INDICIÁRIO À SEMÂNTICA GLOBAL: NOSSO PERCURSO METODOLÓGICO

Instiga-nos a reservar um espaço a respeito desse saber pelo fato de que o modelo epistemológico, elaborado por Ginzburg (1989), atém-se a pistas microscópicas que permitem decifrar a realidade investigada. Diferentemente de propostas que se apoiam na quantificação de dados, o paradigma indiciário corresponde à apreciação dos detalhes, daquilo que está próximo, mas, no entanto, é deixado de lado em prol da observação genérica. Trata-se, também nesse caso, de partir do particular para só depois chegar a possíveis generalizações.

O modelo epistemológico, segundo Ginzburg (1989), emergiu no contexto das ciências humanas, no final do século XIX, e compreende “[...] um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave” (GINZBURG, 1989, p. 170). Assim, quanto mais atento estiver o investigador a sinais deixados pelo seu objeto, maior será a possibilidade de elucidações acerca da problemática de estudo.

O paradigma indiciário é importante não apenas por relevar dados pouco observados, mas sim por olhar nesses dados “sinais de grande descoberta” (SILVA, 2006, p. 43). O trabalho de quem analisa indícios é encontrar, por meio da observação atenta de pequenos detalhes, sinais das consequências menos visíveis de um determinado “acontecimento”. Segundo Ginzburg (1989, p. 145), “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”. O autor metaforiza o saber indiciário aos fios de um tapete; este corresponde ao paradigma

[...] que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, indiciário ou semiótico. Trata-se, como é claro, de adjetivos não-sinônimos, que no entanto remetem a um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. (GINZBURG, 1989, p. 170).

Interessa, nesta pesquisa, não observar o geral, mas sim atentar a pormenores para, posteriormente, analisarmos a cenografia e o *ethos* discursivo. Os detalhes, para nós, dizem respeito aos planos que integram a semântica global (MAINGUENEAU, 1984/2008a), pois Maingueneau (2008a) encontra uma série de pistas que o levam a construir um modelo semântico do discurso. O diálogo entre o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) e a semântica global (MAINGUENEAU 1984/2008a) mostra-se pertinente e válido, pois o autor, a partir do momento em que propõe uma semântica global que integra todos os planos do discurso, prima não pela noção geral do discurso, mas sim pelas pistas, os indícios que o discurso nos revela. *Gênese dos discursos* é um exemplo de pesquisa que se constrói a partir de indícios, de sinais. É o resultado de hipóteses que, depois de comprovadas com estudos de *corpora*, mais precisamente, dos discursos religiosos humanista devoto e jansenista, resultaram na construção de modelos semânticos os quais podem ser utilizados para atenção a *corpora* de outras naturezas; no caso desta pesquisa, o discurso carnavalesco que se depreende dos sambas-enredo. Desse modo, tanto Ginzburg (1989) quanto Maingueneau (2008a) defendem a postura de o analista ater-se a dados que em certo momento foram desprezados; ambos os autores primam pelo olhar a sinais minúsculos presentes em *corpora*. É justamente essa perspectiva que adotamos.

Segundo Ginzburg (1989), as raízes do paradigma indiciário não são recentes; remonta desde os tempos em que o homem era caçador. Para sobreviver, ele precisava ficar atento a uma série de pistas que o levavam a capturar a presa: “presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados” (GINZBURG, 1989, p. 151). Essa concepção de observação minuciosa faz emergir o método indiciário o qual passa a ser utilizado em diferentes áreas do conhecimento. Na medicina, a apuração detalhada a inúmeros sintomas resultou no diagnóstico de doenças. As investigações policiais, por exemplo, só resultam frutíferas quando da atenção a pequenas pistas. Ou, ainda, o pensamento aforismático; “os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de escrófula pelos reis da França e da Inglaterra são apenas alguns entre os exemplos sobre o modo como, esporadicamente, alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade” (GINZBURG, 1989, p. 178).

Assim, o autor insiste na tese de que o conhecimento, independentemente da área, não é algo em sua totalidade transparente. Ainda assim, Ginzburg (1989, p. 177) não condena a noção de totalidade. O fato é que “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”.

No caso de uma pesquisa como a nossa, a análise de discurso admite que a língua é opaca. Maingueneau (2008a), na semântica global, também volta sua tese para isso. “Ao invés de continuar a acumular fragmentos de saber erráticos, é melhor esforçar-nos para validar ou refutar proposições sobre os funcionamentos discursivos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 24). É nesse particular que cabe ao analista a construção de hipóteses as quais possam dar conta de analisar o funcionamento dos discursos. É o que faz Maingueneau (2008a) na semântica global por meio dos planos e, em estudos posteriores, em relação à cenografia e ao ethos discursivo; se o enunciador, de acordo com seu posicionamento, deixa marcas nos discursos, estes sinais precisam ser decifrados para a construção da “imagem de si”.

Com a finalidade de elucidarmos as categorias que nos serviram para a fundamentação da análise do *corpus* de pesquisa, apresentamos, na sequência, os procedimentos metodológicos.

#### 4.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para que os objetivos possam ser concretizados, alguns procedimentos metodológicos foram delineados. Em primeira instância, o marco teórico definido é a carnavalização de Bakhtin (2010a), abordada na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. A atenção a essa obra é importante uma vez que o carnaval de Bakhtin (2010a) confere uma linguagem especial para representá-lo. O carnaval caracteriza-se pela linguagem dialógica; no contexto de Rabelais, “o mundo das coisas e o das palavras (da língua) sofreram na época um enriquecimento e um alargamento prodigiosos, uma substancial renovação, acompanhados de reagrupamentos claros e originais” (BAKHTIN, 2010a, p. 401). Desse modo, Bakhtin (2010a) prima pela obra de Rabelais porque ela se distancia de toda e qualquer força centrípeta da enunciação; Bakhtin (2010a, p. 402, grifo do autor) cita o caso das “*palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema de linguagem *escrita e impressa*”. É preciso, assim, que as palavras “virgens”, estas encontradas na vida cotidiana, contaminem-se em outras para se tornarem dialógicas. Nesta pesquisa, a palavra dialógica é analisada nos sambas-enredo; nestes, a linguagem é desprovida de qualquer discurso fechado e etiquetado.

“O entendimento da carnavalização bakhtiniana pode-se materializar tanto na temática quanto na linguagem que a concretiza” (BERNARDI, 2009, p. 93). Para este estudo, a atenção maior está na linguagem que configura o carnaval. Obviamente, não caberia aproximar o carnaval contemporâneo representado por desfiles de escolas de samba com o carnaval em praça pública dos tempos medievais; trata-se de época e sociedade muito distantes. Todavia, o discurso dialógico que compreende o carnaval singulariza esse evento independentemente do tempo e do espaço. É nesse particular que a cultura do riso e do mundo utópico será analisada discursivamente. Para isso, inscreve-se Maingueneau (2008a, p. 76) como proposta teórico-metodológica para análise do *corpus*. Isso se deve ao fato de que, para o autor, a linguagem não é um produto inerte e acabado, mas sim “um princípio dinâmico que rege o conjunto de planos de uma língua”. O princípio dinâmico, pois, é constitutivo da carnavalização; esta “constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes [...] Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos” (FIORIN, 2008, p. 90).

A carnavalização remete ao espaço de trocas e jamais a uma conjuntura fechada. Essa pluralidade de vozes presente em samba-enredo instiga à análise discursiva do carnaval “na multiplicidade de suas dimensões” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 76). Eis o princípio primeiro da semântica global, teoria esta que consistirá no reconhecimento de algumas categorias de análise, quais sejam:

- a) intertextualidade – relaciona um discurso com outros campos (MAINGUENEAU, 2008a). A avaliação dessa propriedade discursiva é pertinente, pois a carnavalização, em especial o discurso inscrito em sambas-enredo, é por excelência dialógica. O carnaval “nega o trabalho centrípeto do discurso oficial [...] mostra num movimento centrífugo a relatividade alegre das coisas” (FIORIN, 2008, p. 93). É nessa análise intertextual que discursos como a fuga do tempo cronológico, o desejo do homem em ser rei, o profano retomam outros discursos e possibilitam esse mundo utópico durante o carnaval;
- b) vocabulário – o enunciador não utiliza palavras apenas pelo seu valor estrito, mas por delimitar sua posição no campo discursivo. O léxico não consiste em descrever literalmente os signos; a intenção está na escolha lexical e como esta particulariza e define o sentido do carnaval. Bakhtin (2010a, p. 401) atenta para o vocabulário no contexto de Rabelais, pois, “com as novas coisas, aparecia um novo vocabulário: a língua foi submergida pelos italianismos, helenismos, latinismos, neologismos. Convém sublinhar que não se tratava apenas de coisas novas, mas que estas tinham o

poder de renovar à sua volta as outras coisas antigas, de dar-lhes uma nova forma [...]” O vocabulário, portanto, corresponde a uma propriedade fundamental de análise; é a partir da identificação de termos que particularizam a carnavalização em consonância com a exploração semântica de que trata Maingueneau (2008a) que se reconhece o território demarcado por essa festa popular;

- c) tema – exploração mediante a leitura geral dos sambas-enredo e sua relação com discursos já existentes, sobremaneira o tratamento semântico;
- d) estatuto do enunciador e destinatário – exploração da competência discursiva (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87). Uma vez que os sambas-enredo serão analisados na perspectiva do discurso, as fontes de referências pessoais são imprescindíveis, pois demarcam o responsável pelo discurso. O responsável pelo discurso, no universo carnavalesco, é um enunciador que elabora “formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 2010a, p. 9). O coenunciador, por sua vez, também faz parte desse universo carnavalesco porque ele se insere entre os indivíduos “liberados da decência”. Obviamente que não se trata aqui de enunciador e coenunciador que se manifestam na festa carnavalesca em praça pública dos tempos de Bakhtin (2010a), mas que se inscrevem na palavra carnavalizada dos sambas-enredo;
- e) dêixis enunciativa – essa categoria não implica a menção de datas e locais em que os sambas-enredo foram produzidos, mas sim o estabelecimento de uma cena e uma cronologia de acordo com as restrições da formação discursiva (MAINGUENEAU, 2008a). Desse modo, o samba-enredo é um discurso à medida que um sujeito se apresenta como “eu” e se coloca “como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que atitude está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu coenunciador (fenômeno de ‘modalização’)” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 55). Diferentemente do carnaval de Bakhtin (2010a), cujo espaço era a praça pública, o espaço de que se trata aqui é o da análise de discurso o qual autoriza a enunciação. Para tanto, resgatamos a noção de embreagem enunciativa, conforme Maingueneau (2011a, p. 105, grifo do autor), a fim de definir as características da *situação de enunciação linguística*, a partir da distinção de plano embreado e não embreado. Isso porque “a linguagem humana tem como característica o fato de que os enunciados tomam como ponto de referência *o próprio ato enunciativo* do qual são o produto”. O plano embreado diz respeito aos enunciados

que comportam os embreantes (presença do *eu* e do *tu*; tempo presente e espaço referente à instância enunciativa) e que estão, por isso, “em relação com a situação de enunciação”. No entanto, “pode-se igualmente produzir um enunciado desprovido de embreantes, **isolado da situação de enunciação**: fala-se então de enunciado **não embreado**” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 114, grifo do autor). Os enunciados não embreados caracterizam-se pelas marcas de terceira pessoa, tempo e espaço que não fazem parte da instância enunciativa;

- f) modo de enunciação – em especial destas propriedades: tom, vocalidade e fiador. É pela maneira de dizer do enunciador que se identifica o corpo desse enunciador o qual é “socialmente caracterizável” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 93). Em conformidade com o tom, vocalidade e corpo do fiador, o coenunciador incorpora esse conjunto de ideias do enunciador. A “dupla incorporação” adere os sujeitos a um mesmo discurso; neste caso, o discurso carnalizado. A maneira de dizer e de ser está fortemente associada à escolha das palavras, as quais “estão sempre carregadas de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 2010c, p. 98-99). Na perspectiva do modo de enunciação, destaca-se a modalidade para entender o posicionamento do enunciador ante o conteúdo carnalizado que constitui os sambas-enredo;
- g) modo de coesão – “cada formação discursiva tem uma maneira que lhe é própria de construir seus parágrafos, seus capítulos, de argumentar, de passar de um tema a outro” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 96). O discurso carnavalesco contém marcas de carnavalização e, dessa forma, implica uma linguagem própria assim como a estruturação do gênero discursivo samba-enredo.

Essas categorias descritas implica conceber o discurso dotado de dinamismo, de movimentação. A semântica global permite não apenas analisar as ideias expostas no discurso, mas também como estas funcionam e se relacionam com o mundo. No caso desta pesquisa, é por meio do diálogo entre os planos que se considera a carnavalização como evento público, dialógico e distante de qualquer centralização enunciativa. Caracterizamos a linguagem carnalizada como o código linguageiro o qual demarca o posicionamento no samba-enredo.

De acordo com a seção 3.3, na qual aproximamos o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) da semântica global (MAINGUENEAU, 2008a), esclarecemos a relevância desse diálogo, uma vez que ambos os autores refutam o conhecimento mediante a quantificação de dados. Quando, em *Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008a) estabelece uma semântica global, o autor trabalha em um campo de possibilidades; trata-se de uma

hipótese construída a partir de um olhar microscópico sobre *corpora* e que passou a servir como possibilidades de análise.

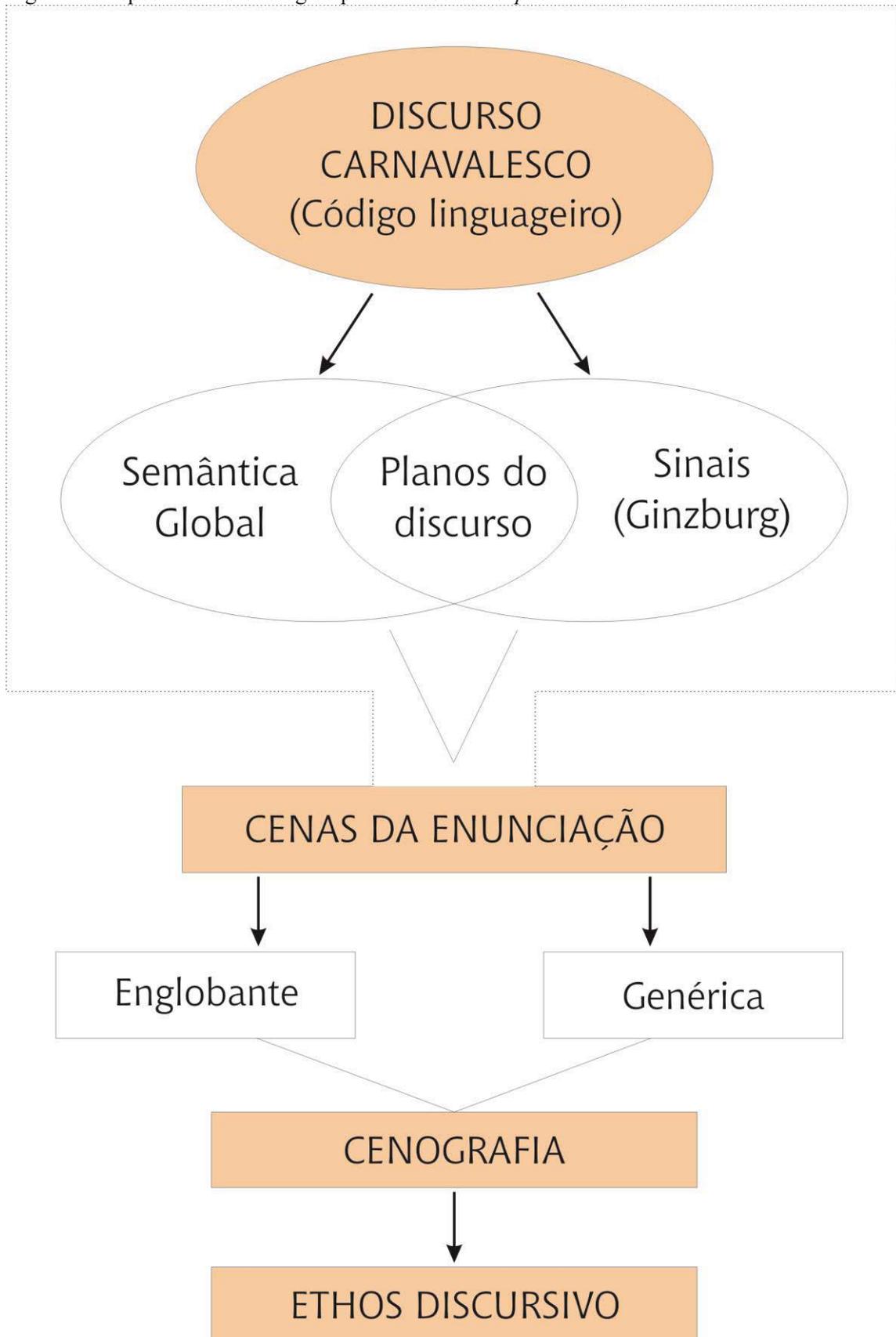
A relação entre os planos da semântica global permite analisar a construção da cenografia e ethos discursivo dos sambas-enredo. Para a descrição da cenografia, identifica-se a cena englobante, “que corresponde ao tipo de discurso” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 86). Nesse espaço, o carnavalesco é o tipo de discurso. Em consonância com a cena englobante, a cena genérica, que diz respeito ao gênero do discurso, também faz parte da construção do “quadro cênico do texto” – a cenografia. Esse momento, portanto, é dedicado ao gênero samba-enredo, uma vez que este se define a partir de uma estrutura e estilo próprios.

É a partir da constituição da cena enunciativa que se depreende o ethos discursivo, o qual será identificado considerando-se os estereótipos que circunscrevem o “mundo ético” do carnaval, o ethos pré-discursivo, o ethos dito e o ethos mostrado. Para tanto, os apontamentos pretéritos acerca da semântica global categorizados nesta seção e a construção das cenas são imprescindíveis para que se possa descrever e, posteriormente, analisar “a imagem de si” nos sambas-enredo. A conferência de um corpo pelo fiador e a incorporação desse corpo pelo coenunciador permitem “a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso” (MAINGUENEAU, 2011b, p. 18). Fala-se, então, de um mesmo discurso: o carnaval, “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (BAKHTIN, 2010a, p. 7).

O roteiro teórico-metodológico elaborado neste capítulo organizará a análise do *corpus*. A cultura do riso – carnavalizada – será analisada mediante a construção dos planos que regem a semântica global, de Maingueneau (2008a) e, a partir do estudo desses planos, a construção da cena enunciativa e do ethos discursivo.

No sentido de ilustrarmos o percurso metodológico, elaboramos o seguinte esquema com as principais categorias teóricas em diálogo com o paradigma indiciário, conforme consta na Figura 2:

Figura 2: Dispositivo metodológico para análise do *corpus*



A Figura 2 esquematiza o percurso metodológico para fins de análise apresentada na sequência (seção 4.5). Para analisar o discurso carnavalesco, nosso código linguageiro, valemo-nos dos planos que regem a semântica global em diálogo com o paradigma indiciário, de Ginzburg (1989). Posterior ao estudo da semântica global, inscrevemos nossa análise num quadro enunciativo-discursivo: a cenografia. Nesse momento, fazemos remissão às cenas englobante e genérica para construir o quadro cênico do discurso. Por fim, analisamos o ethos discursivo que se depreende dos sambas-enredo. Essa trajetória é importante porque o *ethos*, sob viés adotado nesta dissertação, não corresponde a uma categoria isolada. Ainda que Maingueneau adote essa nomenclatura mais claramente na obra *Novas tendências em análise do discurso*, de 1997, em *Gênese dos discursos* (1984), suas discussões apontam que o discurso constrói uma imagem a partir dos rastros deixados pelo enunciador. A escolha do vocabulário, o modo de enunciação, o tom e a voz são alguns dos elementos que indicam para a concepção de ethos na perspectiva discursiva.

A próxima seção é reservada à análise do *corpus* conforme os procedimentos metodológicos descritos.

#### 4.5 ANÁLISE DOS SAMBAS-ENREDO

Depois de apresentados dois capítulos teóricos e a metodologia, passamos à análise do *corpus*: dois sambas-enredo de escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina, referentes ao carnaval de 2012. O primeiro trata-se da escola de samba Vale Samba e traz como título *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”*. O segundo pertence à escola Unidos do Herval e é assim intitulado: *Uma História. Um Memorial. A Unidos Canta a PAZ Universal*.

A análise está organizada de acordo com os procedimentos metodológicos transcritos na seção 4.4 e com o dispositivo elaborado, conforme Figura 2. Passemos à análise do primeiro samba-enredo.

##### 4.5.1 Samba-enredo 1: Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”

Este samba-enredo foi apresentado pela escola de samba Vale Samba, agremiação pertencente ao município de Joaçaba, Santa Catarina, no carnaval de 2012. Transcrevemos na íntegra a letra da composição:

Quadro 3: Samba-enredo da Associação Cultural Esportiva Recreativa Escola de Samba Vale Samba

**Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”**

Singela linguagem, na pedra as imagens  
 O homem despertou,  
 Fez fumaça, tambor tocou.  
 Na Torre de Babel... uma grande confusão  
 Gerou através dos tempos,  
 Várias formas de expressão...  
 Herança de um tempo tão bonito  
 Lá no papiro está escrito...  
 Era tudo feito à mão,  
 A sociedade então mudou  
 Gutenberg a imprensa inventou.

**Alô!... Alô! Meu amor cadê?  
 Hoje na avenida  
 Vou “Clicar” você.**

Que momento lindo! O Telégrafo surgindo,  
 Notícias nas ondas do rádio,  
 Nas manchetes dos jornais.  
 Os serviços postais, valorosa instituição,  
 Leva pro mundo minha saudade,  
 Não há fronteiras pra felicidade.  
 O Teatro, a Grande Tela... na TV a novela...  
 Agora é tudo digital,  
 Navegando eu vou  
 Nas redes sociais, pra interagir  
 Mas a paixão, o sentimento  
 Só a voz humana é capaz de transmitir

**Viver, amar... Sorrir, sambar...  
 A Vale Samba é emoção,  
 Me faz comunicar...  
 Ouvir a Voz do Coração!!!**

Fonte: Liga das Escolas de Samba de Joaçaba e Herval d’ Oeste (2012)

No que se refere à contextualização temática, a escola carnavalesca Vale Samba, a mais tradicional da cidade, fundada na década de 1970, contemplou a narrativa que envolve a necessidade da comunicação humana, bem como a propagação do ato de comunicar. Incluem-se, na narrativa, desde as formas mais primitivas de comunicação até a explosão das redes sociais. É notável o roteiro organizado temporalmente em torno das distintas maneiras que o homem buscou, ao longo dos séculos, para se comunicar. Ao contrário dos primeiros sambas-enredo os quais compreendiam construções improvisadas na hora do desfile, ou produções resumidas em temas nacionais, as letras atuais contemplam temáticas diversificadas; trata-se

de narrativas longas e que primam por concretizar acontecimentos visando a um percurso temático. Neste caso, a proposta da escola Vale Samba foi a de levar à avenida o “fantástico mundo da comunicação”.

A construção de um samba-enredo é feita por componentes da própria escola. Para sua elaboração, o(s) autor(es) dedica(m)-se a um estudo histórico a fim de considerar aspectos que retratem um percurso temático tanto discursivamente – na letra do enredo – quanto na exibição das alegorias que compõem a escola carnavalesca.

No caso do “fantástico mundo da comunicação”, à medida que a narrativa do samba-enredo se apresenta, os elementos que constituem a escola – alas, carros alegóricos, entre outros – ilustram a proposta temática. Os dados históricos explorados na construção do samba-enredo *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”* dizem respeito, por exemplo, ao conhecimento sobre o mito de Babel, a escrita cuneiforme criada pelos Sumérios na Mesopotâmia, a imprensa de Gutenberg, o telégrafo, a fotografia, o telefone, a televisão, o teatro, a internet, o advento da Web 2.0, a epidemia das redes sociais. Vejamos que é notória a organização dos fatos em torno do tempo e que, ao final do enredo, resultam na mais nova forma de comunicação: a voz da própria escola de samba. Eis a singularidade do evento: o espírito festivo e de contágio e, necessariamente, precisa transparecer *na e pela* linguagem. Caso contrário, não poderíamos falar em samba-enredo; talvez poesia, ou outro gênero. Tanto é que, na sinopse<sup>57</sup> apresentada antes de a escola de samba se apresentar na Avenida, consta o seguinte: “Se você prestar atenção, tudo comunica: um gesto, o tato, um piscar de olhos e muito mais. Lançamos sem nenhuma pretensão que o samba é uma das maiores fontes de comunicação. Para isso, utilizaremos a própria Vale Samba, afinal, através de seus enredos a escola se consagrou pela sua forma ousada e comunicativa de se portar em seus desfiles” (VALE SAMBA, 2012). Independentemente da temática abordada, as marcas que direcionam para a celebração do carnaval, para a devoção ao samba, consolidam uma cenografia ímpar deste gênero. É o que pretendemos mostrar nas linhas seguintes.

Em termos de estrutura, a letra dispõe de quatro estrofes; destas, duas são refrãos. Inicialmente, o título do samba-enredo já nos adianta algumas marcas semânticas que induzem para a temática da composição: a comunicação. As composições atuais, diferentemente dos primeiros carnavais, os quais eram obrigados a primar por temas

---

<sup>57</sup> Toda escola de samba precisa apresentar a sinopse do desfile. No documento, deve constar a ficha técnica da escola, histórico do enredo, roteiro do desfile, alegorias, fantasias, samba-enredo, bateria, harmonia, evolução, conjunto, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira. Antes de a escola iniciar o desfile, a sinopse é lida pelo jornalista responsável pela cobertura do desfile.

patrióticos, exploram os mais variados temas. Outra característica da composição atual é a apresentação de um enredo propriamente dito. Nos sambas-enredo, os recursos explorados remetem desde as combinações de melodia até a consolidação de uma estrutura temática.

Em se tratando de carnavalização, é preciso entender o funcionamento entre as trocas discursivas que interferem no samba-enredo, ou seja, de um lado, tem-se uma realidade oficial, o discurso prescrito; de outro, o mundo utópico e alegre. A orientação discursiva que se tem, portanto, é dialógica. A carnavalização é constitutivamente dialógica porque atua com as forças centrífugas da linguagem em detrimento do discurso centralizador. O “contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes” (BAKHTIN, 2010a, p. 9). Vejamos as trocas interdiscursivas nos primeiros versos do samba-enredo:

Singela linguagem, na pedra as imagens  
O homem despertou,  
Fez fumaça, tambor tocou.  
Na Torre de Babel...uma grande confusão

Na passagem, evidenciam-se marcas que denotam a “impossibilidade de dissociar a interação dos discursos do funcionamento intradiscursivo” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 37). O enredo inicia-se fazendo remissão às primeiras formas de comunicação humana: os desenhos nas pedras lembrando o homem primitivo. Em seguida, a menção à narrativa bíblica Torre de Babel representa um novo campo discursivo: o religioso.

A Torre de Babel, narrada no Livro do Gênesis, capítulo 11, versículos 1-9, do Antigo Testamento, representa a história de homens que construíram uma alta torre no desejo de alcançar o mundo dos deuses, o que teria causado a ira de Deus. Até então, toda a terra falava uma só língua. Como castigo, Deus destrói a torre e espalha sobre a terra muitos idiomas a fim de confundir os homens e cessar a comunicação. Eis o mito que ilustraria a existência de tantos idiomas.

#### **A torre de Babel**

Toda a Terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo.” Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra.” Mas o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíam os filhos dos homens. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem,

de sorte que já não se compreendam um ao outro.” Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra (GÊNESIS, 1996, p. 57).

A carnavalização do mito faz do discurso bíblico monologizante no samba-enredo o “fantástico mundo da comunicação”. Um discurso define “certa relação com outros campos, segundo sejam citáveis ou não” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 78). É a intertextualidade externa. De um lado, o discurso carnavalesco; de outro, o discurso religioso que contribui para a construção da versão carnavalizada da Torre de Babel. Se no discurso bíblico, a confusão condenou a figura do homem, no samba-enredo é justamente essa “confusão” que legitima novas formas de comunicação e contribui para a construção do excepcional mundo da interação.

O recurso intertextual, portanto, tem como principal função reforçar a desmistificação de um discurso no qual prevalecem as forças centrípetas da enunciação. “Ao esforço centrípeto dos discursos de autoridade opõe-se o riso, que leva a uma aguda percepção da existência discursiva centrífuga. Ele dessacraliza e relativiza o discurso de poder, mostrando-o como um entre muitos e, assim, demole o unilinguismo fechado [...]” (FIORIN, 2008, p. 89). O caos representado no mito da Torre de Babel, desse modo, passa a denotar o princípio de revolução da comunicação humana. É o que se percebe na exploração semântica do enredo, ou seja, a “grande confusão” permite, através dos tempos, outras formas de comunicação humana: o papiro, Gutenberg<sup>58</sup>, o telégrafo, rádio, jornais, serviços postais, o teatro, a grande tela, a novela, as redes sociais e a Vale Samba. Todas as formas de festejos na Idade Média e no Renascimento eram exteriores à Igreja e se constituíam num princípio comum: o riso popular. “Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a quaresma. [...] O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antiguidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda” (BAKHTIN, 2010a, p. 7).

De acordo com os planos que fundam a semântica global, distinguimos, na análise do samba-enredo, o intertexto da intertextualidade. Não há evidências que nos permitam falar em intertexto no *corpus* em estudo, uma vez que não há fragmentos de outrem citados efetivamente. Já a intertextualidade é visível, pois há uma série de sinais que o código linguageiro – o carnavalesco – configura como legítimos. O discurso carnavalesco define certa relação com outros campos – o religioso, por exemplo –, segundo sejam citáveis ou não

<sup>58</sup> Johannes Gutenberg foi o inventor da imprensa. Entre as obras que marcam os primórdios da imprensa moderna, destacam-se “as duas famosas Bíblias, a de 36 e a de 42 linhas, assim chamadas pelo número de linhas existentes em cada página” (MARTINS, 1996, p. 150).

(MAINGUENEAU, 2008a, p. 78). Uma vez que o carnaval constitui “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante” (BAKHTIN, 2010a, p. 8), a presença do discurso religioso em um gênero carnavalizado garante a legitimidade de um posicionamento – o carnavalesco.

Discursivamente, o posicionamento define “uma identidade enunciativa forte, um lugar de produção discursiva forte” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 392). Esse posicionamento, porém, não diz respeito apenas ao conteúdo inscrito no discurso, mas sim aos gêneros e também às formas de citar. No caso do samba-enredo da escola Vale Samba, o gênero, além de dispor de uma narrativa da comunicação, traz à tona algumas marcas intertextuais – as externas – que autorizam o que, de fato, compreende o “fantástico mundo da comunicação”. Destacam-se, além do campo religioso, a autoridade de Gutenberg, o teatro, a TV, as redes sociais, os quais se inserem num plano que Charaudeau e Maingueneau (2008a, p. 393) chamam de “fraca consistência doutrinal”, ou seja, “a posição que um locutor ocupa em um campo de discussão”. “O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 2010a, p. 43).

No que concerne à exploração semântica, não há um vocabulário específico para cada discurso, como se cada campo dispusesse de um vocabulário próprio. O que perdura é “explorações semânticas contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 80). Em termos de carnavalização, a exploração que se faz do vocabulário tende a inscrever as palavras em um quadro de orientação centrífugo, ou seja, longe de qualquer discurso de poder, do unilinguismo, da oficialidade. “A palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 80), e sim quando analisada discursivamente.

No samba-enredo, o termo “confusão” designa dois campos discursivos: o religioso e o carnavalesco. Enquanto no primeiro a palavra é empregada em um domínio discursivo no qual impera o dogmatismo religioso, no segundo o mesmo termo resiste a essa oficialidade, pois é próprio da linguagem carnavalizada a “lógica das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes” (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 136).

Da mesma forma que ocorre com o vocabulário, não faz muito sentido saber qual é o tema de determinado discurso, mas sim “seu tratamento semântico”. Em uma definição mais ampla, o tema corresponde àquilo de que o discurso trata. No *corpus* por ora analisado, o enredo delineia a trajetória dos meios de comunicação. O percurso semântico direciona para a

temática geral que é a comunicação, que vai desde a confusão em Babel até as redes sociais. Em concordância com Maingueneau (2008), de que o importante não é o tema em si, mas a sua exploração semântica bem como o sistema de coerções que define cada tema, analisamos a temática do samba-enredo de acordo com o campo discursivo carnavalesco.

A utopia, o riso e a festividade que circunscrevem o samba-enredo são essenciais por que vão de encontro à ordem cotidiana. “É a não oficialidade que caminha lado a lado com a oficialidade, para ir contra ela, mas sendo dela nascitura” (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 132). Na passagem do samba-enredo “Na Torre de Babel...uma grande confusão / Gerou através dos tempos, / Várias formas de expressão...”, o discurso traz em sua gênese marcas da linguagem oficial e inscreve a temática no campo religioso; todavia, o tratamento atribuído, dentro de um gênero específico, faz com que identifiquemos ecos do carnaval que se materializa na e pela linguagem.

Sabemos que o carnaval de que trata Bakhtin (2010a) é muito diferente do carnaval atual, em especial o de escolas de samba. Também, as propriedades constitutivas da carnavalização não são específicas do carnaval. Bakhtin (2010a) explora os aspectos da carnavalização a partir da linguagem de obras literárias, de Rabelais e Dostoievski. Ou seja, a carnavalização é a “transposição do espírito carnavalesco para a arte” (FIORIN, 2008, p. 89). No entanto, a carnavalização pode ser analisada em qualquer gênero, de qualquer época. Os recursos intertextuais, o tratamento do tema e do vocabulário permitem assinalar o samba-enredo como um gênero constitutivamente dialógico e carnavalizado.

Em consonância com o dispositivo da intertextualidade, tema e vocabulário, o estatuto do enunciador e do destinatário também marca a legitimidade do discurso, neste caso, o carnavalesco. O enunciador do gênero samba-enredo representa a própria escola de samba – Vale Samba – e dirige-se a destinatários que também se inscrevem na mesma perspectiva: a realidade carnavalesca. Assim, o discurso que configura o samba-enredo define o “estatuto que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87).

Especificamente quanto a esse plano constitutivo da semântica global – estatuto do enunciador e do destinatário –, o enunciador atribui-se, de acordo com o que chama Maingueneau (2008a, p. 87), uma “Ordem” a qual caracteriza o discurso carnavalesco. O coenunciador, por sua vez, é levado a reconhecê-la a fim de que possa fazer parte dessa ordem e legitimar o que é dito. O discurso do samba-enredo “supõe um enunciador cujos conhecimentos sejam abundantes e diversificados, capaz de tecer as redes de correspondências entre as múltiplas regiões do saber [...]” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87).

Desse modo, o coenunciador é levado a reconhecer as relações intertextuais que se mesclam no gênero samba-enredo, como a exploração do sema “confusão” a qual remete a uma significação de outro campo discursivo, das expressões que resgatam as variadas formas de comunicação e que se inscrevem em instâncias passadas, como o “papiro”, “feito à mão”, “Gutenberg”, o “telégrafo”.

Segundo Maingueneau (2008a, p. 87), o estatuto do enunciador e do destinatário depende da competência discursiva, a qual corresponde à “aptidão [historicamente definida] para reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados da ou das formação (ões) do espaço discursivo que constitui (em) se Outro; a aptidão de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições”. Isso significa que os destinatários correspondentes ao enunciador do discurso carnavalesco estão situados no mesmo ritual do enunciador: a cultura carnavalesca, o mundo não oficial, a praça pública.

Como outro plano integrante da semântica global, e estritamente relacionado ao estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis “define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, ou seja, o conjunto de referências articuladas” (MAINGUENEAU, 1997, p. 41) por: eu – tu, aqui, agora. Maingueneau (2008a, p. 89) aborda a dêixis numa perspectiva discursiva. Isso implica que esse conjunto de referências define uma “instância de enunciação, delimita a cena e a cronologia que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação”. A cena e a cronologia, portanto, constroem-se de acordo com cada posicionamento – neste caso, o carnavalesco.

Falar em tempo e espaço discursivo não significa fazer menção a data e a lugares empíricos. Especialmente o samba-enredo, não nos importa o espaço onde este se apresenta, tampouco a data do carnaval. Segundo Maingueneau (2008a), “a dêixis não define apenas as coordenadas espaciotemporais implicadas em um ato de enunciação, ela define também, no nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação” (SILVA, 2006, p. 240).

Em Gênese dos discursos, Maingueneau (2008a, p. 89) afirma que “a dêixis a partir da qual o enunciador jansenista profere não é a França do século XVII, mas a Igreja primitiva, a mais próxima possível das origens, com a qual a comunidade de Port-Royal se identifica”. A dêixis, assim, está fortemente relacionada à memória, uma vez que é pela memória que se identificam as coordenadas espaço-temporais que convergem com determinado posicionamento.

O enunciador do samba-enredo manifesta-se, desse modo, no interior do espaço semântico no qual o discurso se estabelece:

Singela linguagem, na pedra as imagens  
 O homem despertou,  
 Fez fumaça, tambor tocou.  
 Na Torre de Babel... uma grande confusão  
 Gerou através dos tempos,  
 Várias formas de expressão...  
 Herança de um tempo tão bonito  
 Lá no papiro está escrito...  
 Era tudo feito à mão,  
 A sociedade então mudou  
 Gutenberg a imprensa inventou

Ao resgatar o tempo do homem primitivo – imagens nas pedras –, da Torre de Babel, do papiro, de Gutenberg, o enunciador legitima seu dizer pelo uso dessas instâncias temporais. Na primeira estrofe do samba-enredo, que é a instância contemporânea na qual o enunciador se apresenta, é preciso identificar as origens que remontam ao “fantástico mundo da comunicação”. Falamos da dêixis fundadora, denominação esta que consiste nas situações de “enunciações anteriores que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42).

Considerando-se que a dêixis tem estreita relação com a cenografia, o quadro que se depreende dessa primeira estrofe é a narrativa de algumas formas primeiras de comunicação humana. O coenunciador, portanto, é levado a assimilar esse “esquema representativo” e identificar as situações anteriores das quais o enunciador não faz parte, mas que fortalecem a legitimidade de seu dizer: a cenografia em que “tudo era feito à mão”. Segundo Maingueneau (1997, p. 42), “a dêixis não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar”.

Os sinais que revelam o plano não embreado criam um sentido de distância, como se o enunciador não fizesse parte dela; há o apagamento das pessoas *eu* e *tu* e os verbos, em sua maioria, aparecem no pretérito. A maneira de dizer do enunciado denuncia um ethos de um indivíduo distante da “singela linguagem nas pedras”, “do papiro”, “de Gutenberg” e que remete a uma maneira de ser: o fiador constrói uma imagem de si no discurso de reconhecedor da importância dos primeiros meios de comunicação, da “herança de um tempo tão bonito”.

Como visto no plano da intertextualidade, o gênero em questão, inscrito no universo carnavalesco, supõe uma dêixis discursiva que se legitima a partir de sua dêixis fundadora: época em que a Terra dispunha de uma só língua e na qual se situa a Torre de Babel – Livro do Gênesis, Antigo Testamento. Um posicionamento “só pode enunciar de forma válida se puder inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra dêixis, cuja história ela institui ou ‘capta’ a seu favor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42). O enunciador, ao mesmo tempo que

situa o coenunciador à época do contexto bíblico, atualiza esse tempo só que em outra realidade: a instância do carnaval. É por meio desse recurso que se enumeram, no decorrer da composição do samba-enredo, outros indícios que levam o coenunciador a se remeter a diferentes tempos de acordo com as formas de comunicação humana: à época do papiro, quando tudo era feito à mão, à revolução da imprensa, ao telégrafo, às notícias do rádio, à manchetes dos jornais, aos serviços postais, à era digital. No entanto, o enunciador legitima todos esses meios de comunicação humana e que se inserem em tempos diferentes a partir da dêixis fundadora: o tempo e o lugar bíblico, a Torre de Babel.

Para melhor analisar a dêixis discursiva, atentamos para dois planos do enunciado: o embreado e o não embreado, segundo Maingueneau (2011a, p. 113). O primeiro caso está fortemente relacionado à situação de enunciação e carrega em si “as marcas da presença do enunciador: apreciações, interjeições, exclamações, ordens, interpelação do coenunciador...” Por outro lado, há enunciados os quais são desprovidos de marcas embreadas e que, por isso, apresentam-se isolados da situação de enunciação. É o que Maingueneau (2008a, p. 114) chama de enunciado não embreado. Estes “não são interpretados em relação à situação de enunciação; eles procuram construir universos autônomos. Evidentemente, eles têm um enunciador, e são produzidos em um momento e lugar particulares, mas apresentam-se como se estivessem desligados de sua situação de enunciação”.

No samba enredo, é notória a alternância entre o plano embreado e o não embreado. A primeira estrofe, por exemplo, organiza-se pelo plano não embreado, pois narra a trajetória do homem em relação à temática comunicação:

Singela linguagem, na pedra as imagens  
O homem despertou,  
Fez fumaça, tambor tocou.  
Na Torre de Babel... uma grande confusão  
Gerou através dos tempos,  
Várias formas de expressão...  
Herança de um tempo tão bonito  
Lá no papiro está escrito...  
Era tudo feito à mão,  
A sociedade então mudou  
Gutenberg a imprensa inventou

Os verbos, em sua maioria, conjugados no pretérito perfeito bem como o emprego da terceira pessoa criam a impressão de ausência do enunciador no discurso; obviamente, há sim um enunciador responsável pelo enunciado; contudo, o jogo linguístico-discursivo faz com que o coenunciador seja projetado a um tempo distante da instância da enunciação. Este passado vem traduzido nas marcas como *Torre de Babel*, *Lá no papiro*, *Gutenberg a imprensa inventou*.

Para importar a ideia de Benveniste (2005), neste enunciado a não pessoa é marcada pelo sintagma *O homem* e remete o coenunciador à narrativa de como se configurou o *fantástico mundo da comunicação*. Ainda que em Benveniste (2005) o *ele* seja concebido como a não pessoa porque não faz parte da situação de enunciação – *eu e tu* –, Maingueneau (2011a, p. 107) observa que “na base de todo enunciado, a existência de uma categoria tão fundamental quanto a pessoa é, de fato, muito insólita. Os grupos nominais veem-se dotados de uma ‘pessoa’, embora essa ‘pessoa’ seja uma categoria puramente linguística, um papel desempenhado no ato da enunciação: na realidade fora da língua representada pelos enunciados, os seres não têm pessoa”.

Na primeira estrofe, a marca de não pessoa – *o homem* – configura o coenunciador a uma espécie de personificação. É como se a não pessoa representasse uma cena que está além da situação de enunciação. É um personagem falando na figura do homem primitivo, do homem que se comunicava por imagens desenhadas em pedras, pelo homem que construiu a Torre de Babel. “A dêixis discursiva consiste apenas em um primeiro acesso à cenografia” de um posicionamento (MAINGUENEAU, 1997, p. 42). Se há dêixis discursiva é porque um posicionamento “não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo produz e pressupõe para se legitimar”.

Quando da introdução do primeiro refrão do samba-enredo, a dêixis não mais compreende as coordenadas espaço-temporais que refletem o texto bíblico, o papiro ou Gutenberg. A narrativa dessa conjuntura histórica demarcada num tempo além da instância enunciativa e em terceira pessoa – plano não embreado – cede lugar à voz de um enunciador explícito – plano embreado:

**Alô!... Alô! Meu amor cadê?  
Hoje na avenida  
Vou “Clicar” você.**

Os sinais deixados pelo enunciador, na materialidade linguística, introduzem o plano embreado do enunciado e projetam outra imagem tanto ao enunciador quanto ao coenunciador. O processo de referenciação no discurso é construído da seguinte maneira: a dêixis inicialmente define o marco temporal e espacial que é a citação bíblica, bem como a herança do tempo do papiro e de Gutenberg para então passar ao plano embreado do enunciado, o qual se legitima a partir da cena e cronologia inscritas na memória: a cena fundadora.

Passando para o plano embreado, o grupo de semas – *Alô!...Alô! Meu amor, Hoje na avenida, Vou “Clicar” você* – tem como ponto de referência o momento presente da

enunciação. O “hoje” refere-se ao momento da enunciação; “na avenida” designa o lugar onde se encontra o enunciador e, também, o coenunciador os quais se veem numa situação íntima. As interjeições – *Alô!...Alô* – também apontam fortemente o plano embreado, porque denunciam claramente a presença do enunciador no discurso. Em se tratando de espírito carnavalesco, o carnaval abole qualquer desigualdade; nesta festa, todos são iguais, reina uma “forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados da vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN, 2010a, p. 9). Na passagem *Alô!...Alô! Meu amor, Hoje na avenida, Vou “Clicar” você*, percebemos essa íntima relação entre as pessoas – e que também não deixa de ser uma cena validada do carnaval –, a necessidade do contato humano. Tanto é que é sabido que no carnaval o que governa é a reunião exacerbada de pessoas; não obstante o caos nos dias de carnaval, na avenida, o enunciador não tem dúvidas de que ele escolheu “você”. O termo “Clicar”, nesse caso, tanto faz referência à incorporação das formas contemporâneas de comunicação quanto a “ficar junto de”, “beijar”.

Percebamos que da passagem do plano não embreado – primeira estrofe – para o embreado – primeiro refrão – deparamos com duas cenas enunciativas: a primeira, e a partir da qual a dêixis se apoia para legitimar sua própria enunciação, situa o enunciador e o coenunciador no espaço e no tempo da realidade bíblica e do homem primitivo. A segunda, de certa forma, retoma tal cena fundadora para autorizar um novo espaço e um novo tempo, ou seja, o momento presente da enunciação: o hoje na avenida. Isso porque a comunicação desse tempo e espaço presentes – hoje, na avenida – direciona os protagonistas do discurso para o modo contemporâneo de comunicação humana. A expressão “Clicar você” traduz essa realidade.

As pistas linguísticas inscritas no enunciado *Alô!...Alô! Meu amor, Hoje na avenida, Vou “Clicar” você* nos remetem ao que Benveniste (2005, p. 278-279) chamou de “instâncias do discurso” na qual se situam as pessoas da “realidade do discurso”: o eu e o tu. “Hoje na avenida” compreende, portanto, o tempo e o espaço contemporâneos “da instância de discurso que contém *eu*”. Benveniste (2006a, p. 74), no que diz respeito ao tempo, insiste na ideia do tempo linguístico. “Uma coisa é situar um acontecimento no tempo crônico, outra coisa é inseri-lo no tempo da língua. É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo, e o tempo linguístico manifesta-se irreduzível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico”. Isso significa que a enunciação será nova a cada vez que o locutor toma a palavra para se enunciar.

A partir da noção de tempo linguístico benvenistiano, Fiorin (2010) faz duas projeções a partir da concomitância entre a enunciação e o enunciado: a não concomitância anterior (demarcada por verbos pretéritos) e a não concomitância posterior (demarcada por verbos no

futuro). O destaque para tal observação está no fato dos efeitos de sentido criados no discurso mediante a organização temporal. “A temporalidade linguística concerne às relações de sucessividade entre estados e transformações representadas no texto. Ordena sua progressão, mostra quais são anteriores e posteriores” (FIORIN, 2010).

No samba-enredo, especificamente na primeira estrofe, a não concomitância anterior, representada por verbos no pretérito perfeito e imperfeito, assinala o distanciamento do narrador da instância enunciativa. O efeito de sentido que se constrói é a lembrança de um tempo que não corresponde à contemporaneidade discursiva na qual se encontra o enunciador, que é o “hoje”, o dia do carnaval.

Considerando a noção de dêixis fundadora de Maingueneau (1997), a nova relação entre enunciador e coenunciador – *Hoje na avenida / Vou “Clicar você* – traz em sua gênese resquícios da “grande confusão” decorrente do mito bíblico a Torre de Babel.

A alternância do plano não embreado para o embreado fica ainda mais evidente quando da atenção à segunda estrofe:

Que momento lindo! O Telégrafo surgindo,  
 Notícias nas ondas do rádio,  
 Nas manchetes dos jornais.  
 Os serviços postais, valorosa instituição,  
 Leva pro mundo minha saudade,  
 Não há fronteiras pra felicidade.  
 O Teatro, a Grande Tela... na TV a novela...  
 Agora é tudo digital,  
 Navegando eu vou  
 Nas redes sociais, pra interagir  
 Mas a paixão, o sentimento  
 Só a voz humana é capaz de transmitir

Construções como “Que momento lindo!”, “...minha saudade”, “Agora é tudo digital”, “Navegando eu vou” apontam para a situação de enunciação. É como se o enunciador despertasse no coenunciador a atuação de “navegar” no “momento lindo” que ora se apresenta. Tem-se, portanto, a voz no enunciador explicitamente demarcada por meio da modalização pronominal e verbal. Essas marcas, de acordo com Maingueneau (2011a, p. 107), indicam a “atitude do enunciador face ao que diz, ou a relação que o enunciador estabelece com o coenunciador por meio de seu ato de enunciação”. A atitude do enunciador, no excerto anterior, funciona como espécie de convite feito ao coenunciador a participar, a “interagir”; o lugar dessa interação é o momento presente no qual enunciador e coenunciador se encontram.

No último verso da estrofe – *Só a voz humana é capaz de transmitir* – porém, o enunciador distancia-se da instância enunciativa. A expressão “a voz humana” caracteriza no texto o efeito de plano não embreado. Nesse caso, o fragmento aponta que, ainda que a

tecnologia [redes sociais] e formas outras que facilitam o contato entre as pessoas, apenas uma se destaca: “a voz humana”. A voz humana, nesse caso, não representa uma voz humana qualquer. É a voz da própria escola de samba: a Vale Samba:

**Viver, amar... Sorrir, sambar...  
A Vale Samba é emoção,  
Me faz comunicar...  
Ouvir a Voz do Coração!!!**

Vejam os que, nessa passagem, o plano embreado novamente volta a fazer parte da estrutura discursiva. Prevalece o enunciador marcado em primeira pessoa e o tempo presente. Desse modo, a atitude do enunciador ante o coenunciador faz com que este se identifique com esse novo tempo e espaço e também a mais nova forma de comunicação, que é a escola de samba.

A “maneira de dizer” específica, ou seja, o modo de enunciação (MAINGUENEAU, 2008a) também faz parte dos planos constituintes da semântica global. O discurso, desse modo, não se limita apenas a dispor de um conteúdo associado à dêixis e aos papéis de enunciador e coenunciador. O discurso “produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria [...] A fé em um discurso supõe a percepção de uma voz fictícia, garantia da presença de um corpo” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 91). É o tom que se apoia sobre esta dupla figura do enunciador: caráter e corporalidade, indissociáveis.

Em termos de campo, cada discurso possui um corpo. No caso do discurso carnavalesco, a figura da corporalidade traz em si o caráter cósmico e universal que contrasta com a hierarquização do mundo oficial. “No processo de carnavalizar o mundo Bakhtin parte da própria língua do povo para, ao inverter o léxico, a estrutura linguística, inverter também a sua própria lógica e as regras e valores sociais dos mundos ‘oficial’ e ‘não oficial’” (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 133).

No samba-enredo, a corporalidade reveste-se desses valores não oficiais porque investe no plano “avesso” de conceber as coisas e que subvertem o que é ditado pela verdade dominante. A verdade inicial que impera no “fantástico mundo da comunicação” parte da voz de uma autoridade do discurso religioso, do mito no qual o desrespeito às regras de um Deus uno teria causado a miscelânea de idiomas sobre a terra. Uma vez que o tom do discurso carnavalesco caracteriza-se pela abolição das relações prescritivas, é justamente a partir dessa confusão provocada pelo homem – de acordo com o mito bíblico – que o fenômeno da incorporação garante aos adeptos do discurso carnavalesco habitarem esse corpo.

A noção de incorporação, apresentada no plano denominado *modo de enunciação*, por Maingueneau (2008a), em *Gênese dos discursos*, é desenvolvida em investigações futuras do

autor, em especial a partir de 1997, com a introdução ao estudo do *ethos*. É pelo texto que o discurso faz emergir um corpo a partir do qual o coenunciador é levado a assimilar esse corpo. O fiador que se depreende do samba-enredo legitima e é legitimado pelo seu dizer por meio dos rastros de uma fala encenada. Tal encenação não corresponde a um quadro único, estanque. Percebemos no *corpus* em questão várias movimentações e diferentes maneiras de dizer e de ser a partir das quais se configuram cenografias e *ethos* variados: o *ethos* profano, o *ethos* amoroso, o *ethos* interativo, o *ethos* comunicativo pela e na escola de samba. Progressivamente, a imagem de si no discurso é percebida pelo coenunciador porque também participa da instância carnavalizada do discurso, que é o momento atual, o carnaval, e o espaço no qual se encontram os personagens discursivos, a avenida do samba.

Como último plano da semântica global, Mingueneau (2008a, p. 96) destaca o modo de coesão, que diz respeito à maneira específica de cada posicionamento “construir seus parágrafos, de passar de um tema a outro”. O samba-enredo dispõe de uma forma singular de apresentar o discurso carnavalizado. São composições relativamente curtas e que abordam uma narrativa sobre algum tema. Em especial, no samba-enredo do “fantástico mundo da comunicação”, as narrativas destacam-se na primeira e na segunda estrofe; os refrãos, que são repetidos diversas vezes durante o desfile da escola, compõem-se de enunciados mais curtos, o que leva os espectadores à melhor assimilação. É nesse momento que enunciador e coenunciador se encontram numa situação de aproximação, intimidade, espíritos intrínsecos ao carnaval.

Na obra de Maingueneau, a cenografia “tem por objetivo reafirmar certa independência do nível discursivo frente às evidências empíricas: a cenografia vem ratificar certa função dos discursos que, longe de apenas refletirem uma realidade que lhes preexiste, revelam-se efetivamente como produtores de um universo que os legitima” (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2012, p. 33).

No caso do samba-enredo, a análise da cenografia volta-se, portanto, à inter-relação entre dois posicionamentos: de um lado, os vestígios de um discurso que se origina no mundo oficial; de outro, a visão alegre e relativizada que a palavra assume em um gênero que é, por natureza, carnavalizado. Não nos importa as marcas empíricas que fazem parte do samba-enredo, como o compositor, dia e local em que foi apresentado; mas sim o espaço “estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 87).

Segundo o autor, “a cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através da sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 70).

O quadro cênico da enunciação compreende três níveis: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A primeira diz respeito ao tipo de discurso. No caso desta pesquisa, situamo-la como discurso carnavalesco. O segundo caso equivale às coerções específicas que definem cada enunciado, é o gênero do discurso – samba-enredo. Por último, a cena que se institui mediante o próprio discurso é a cenografia, que “não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, mas instituída pelo próprio discurso” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 96).

A cenografia corresponde, ao mesmo tempo, um processo que envolve “*aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra*; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar sua candidatura em uma eleição, etc.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 96, grifo dos autores). A história narrada pelo samba-enredo acerca do “fantástico mundo da comunicação” envolve o que Maingueneau (2011a) chamou de *processo em espiral*, uma vez que simultaneamente a fala enuncia e por meio desse enunciado legitima a própria imagem da escola de samba. Verificamos que a cenografia é modelada a partir da recorrência a um discurso que se inscreve em outro campo, o religioso. O marco inicial da tentativa de a escola Vale Samba validar sua própria fala se dá com a exploração de uma voz que emana do campo contrariamente ao universo do carnaval. Tem-se, portanto, dois posicionamentos que se confrontam e que são regidos por semânticas distintas. A narrativa bíblica da Torre de Babel traz em sua gênese a ideia de confusão como sinônimo de desvirtualização da natureza humana. O fato da não obediência a uma autoridade implica o caos, o desentendimento, a dispersão. O enunciador do samba-enredo esforça-se então para validar sua própria enunciação a partir da concepção da confusão narrada pelo mito bíblico.

A cenografia enunciativa revela a imagem do “fantástico mundo da comunicação” e justifica o porquê: *várias formas de expressão, herança de um tempo tão bonito, que momento lindo, valorosa instituição, pra interagir*. Consoante Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 96), “um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala”. O esforço, nesse caso, advém de inscrever e validar a voz de um discurso outro em um gênero que, em tese, não comportaria tal posicionamento. No gênero samba-enredo, o conceito de “confusão” é renovado.

A cosmovisão carnavalesca, no samba-enredo, torna a vingança – de Deus – em algo alegre. A concepção de confusão originada na Torre de Babel quando inserida num gênero da

cultura popular assume o caráter do riso festivo. E é essa cenografia que o gênero mobiliza para validar sua própria enunciação. Vejamos os semas que denotam o esforço do enunciador para criar essa imagem: *fez fumaça, tambor tocou, várias formas de expressão, herança de um povo tão bonito, que momento lindo, valorosa instituição, pra interagir*.

A linguagem carnalizada é predominante na cenografia do samba-enredo. É o riso que persiste nesse gênero, mas não o riso sarcástico, e sim o riso ambivalente, capaz de transformar a “confusão” ditada na Bíblia em “confusão” da praça pública. O riso aqui presente não ignora o sério, ele o complementa. Liberta-o de seu caráter unilateral. Como apontou Bakhtin (2010a, p. 105), “o riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente”. A cenografia do samba-enredo constrói esse mundo utópico e festivo.

A cenografia, por sua vez, tem estreita relação com o gênero discursivo. Isso porque, diferentemente dos gêneros que não mobilizam cenografias variadas, como é o caso da receita médica, do relatório de pesquisa, o gênero samba-enredo exige a escolha de uma cenografia. Inscreve-se como recurso para a construção da cenografia o código linguageiro, noção esta introduzida por Maingueneau para “definir a maneira como um posicionamento mobiliza a linguagem – apreendida na pluralidade – em função do universo de sentido que procura impor [...] Um posicionamento define seu próprio código linguageiro por sua maneira singular de gerir a interlíngua” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 97).

No samba-enredo, a singularidade do código linguageiro é a carnavalização, da relação de proximidade entre os personagens do discurso que é possível pelo princípio alegre do carnaval. Em termos de temática – o fantástico mundo da comunicação – o código linguageiro carnalizado abarca uma seleção lexical para transmitir, ao mesmo tempo, a revolução dos meios de comunicação e a proximidade entre enunciador e coenunciador num contato carnalizado. De acordo com Bakhtin (2010a, p. 8), “ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações”. Estes são alguns semas que fazem parte da cenografia do samba-enredo e da qual se revela a imagem da escola de samba: *feito à mão, imprensa, navegando eu vou, clicar você, a Vale Samba [...] me faz comunicar*.

Ainda sobre as cenas da enunciação, relacionamos o carnaval à noção de cena validada, ou seja, aquelas já instaladas na memória coletiva (MAINGUENEAU, 2011a). O próprio carnaval como evento no Brasil é uma cena validada, assim como homens em uma mesa de bar falando sobre mulher, o futebol no Brasil, mulheres em propagandas de cerveja,

entre outras. Ressaltamos, porém, que “se falamos de ‘cena validada’ e não de ‘cenografia’ validada é porque a ‘cena’ validada não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo automatizado, descontextualizado, disponível para reinvestimentos com outros textos” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 92). A mídia é grande popularizadora de cenas validadas.

Trazemos à discussão a ideia de cena validada porque o ethos discursivo está estritamente relacionado ao mundo ético do carnaval. Obviamente que não nos remetemos aqui à ética no sentido moral do termo, mas sobre as estereotípias que veiculam nesse campo discursivo e que contribuem para a imagem de si no gênero samba-enredo. Partindo da ideia de cena validada – Brasil, o país do carnaval é uma cena validada – vários são os comportamentos que regem o mundo ético do carnaval e que levam o coenunciador a construir uma imagem prévia do discurso. Estes são alguns dos estereótipos que fazem parte da cena validada do carnaval: mulheres seminuas, sobretudo mulatas; comer e beber exacerbadamente, sexo – as campanhas publicitárias para uso de preservativos aumentam na época do carnaval. Tais ilustrações fazem parte do mundo ético do carnaval.

É pela construção da cenografia que analisamos o ethos discursivo do samba-enredo, noções estas que permitem melhor entender a linguagem carnavalesca inscrita no gênero em questão. Na composição *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação”*, o tom de festejo supõe a imagem de um fiador que autoriza as variadas formas de comunicação no clima da festa carnavalesca. De acordo com Maingueneau (2011a, p. 99), o “ethos implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global”. O sentido *do mundo da comunicação* se configura tanto pelo ethos quanto pelas ideias que ele transmite mediante uma *maneira dizer* a qual implica uma *maneira de ser*.

A maneira de dizer do fiador mostra registros de expressões inscritas no espaço carnavalesco, *sem fronteiras, bonito, valoroso*. “A qualidade do ethos remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 99). A noção de ethos discursivo não compreende um conceito único. Ele remete a várias instâncias, que são: o ethos pré-discursivo, o ethos dito e o ethos mostrado. O pré-discursivo remete aos estereótipos que delineiam o mundo do carnaval, é o espírito contagiante da festa, sem restrições, sem limites. O ethos dito diz respeito “aos fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação – diretamente” (MAINGUENEAU, 2011b, p. 18). No samba-enredo em questão, o ethos dito constitui o seguinte enunciado: “Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. ‘Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação’”, ou seja, já no título da composição

a voz da escola carnavalesca convoca diretamente o coenunciador a participar do “fantástico mundo da comunicação”. O ethos mostrado faz alusões indiretamente a outras cenas de fala: a cena de Babel, a cena da comunicação primitiva na qual tudo “era feito à mão”, cena da era digital, a cena do desfile da escola na avenida. É dessas cenas variadas que se constitui o ethos discursivo, a imagem de si no discurso.

A imagem do fiador, na primeira estrofe, confere ao coenunciador a atitude de distanciamento. Nesse momento, a fala é modalizada com o plano não embreado que determina uma maneira de ser específica. É um enunciador ainda distante de seu tempo e espaço [do carnaval], é um homem que ainda se situa em meio à *confusão de Babel*, que faz *registro nas pedras*, período no qual *tudo era feito à mão*.

A maneira de ser específica do fiador faz com que o coenunciador incorpore esse conjunto de traços e assimile a ideia de distanciamento. No entanto, é a partir dessa herança – desde a confusão de Babel – que o enunciador passa a fazer parte explicitamente no discurso como se provocasse uma espécie de zoom:

**Alô!... Alô! Meu amor cadê?  
Hoje na avenida  
Vou “Clicar” você.**

Como afirma Maingueneau (2011b, p. 16), o ethos corresponde a um comportamento e provoca nos destinatários “efeitos multissensoriais”. Verificamos, portanto, a aproximação do enunciador e do coenunciador num mesmo tempo e espaço e que aderem a um mesmo discurso: *hoje, na avenida*. Essa concepção de proximidade, de união, de encontro faz parte dos estereótipos que circundam o mundo ético do carnaval, bem como do próprio conceito de carnaval. “Durante o carnaval, é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real” (BAKHTIN, 2010a, p. 7).

A partir do momento em que a *avenida* entra em cena, a imagem do fiador confere familiaridade com as novas formas de comunicação que vão surgindo. As marcas linguísticas referentes ao tempo e ao espaço direcionam o coenunciador a presentificar as mais novas formas de interação humana – *o Teatro, a Grande Tela, a TV, as redes sociais* – e que resultam no contato direto com a própria escola: é a *Vale Samba que me faz comunicar*. O ethos discursivo do samba-enredo revela a autoridade da escola carnavalesca em se mostrar como porta-voz do carnaval, do *fantástico mundo da comunicação*.

A partir da análise fundamentada no dispositivo metodológico (ilustrado na Figura 2), o Quadro 4 apresenta uma síntese dos principais resultados encontrados que têm estreito enlaçamento com a análise da cenografia e do ethos discursivo – objetivo geral desta

dissertação. Durante o percurso teórico e a seção de análise, ressaltamos que a cenografia não constitui um quadro único, fechado, emoldurado, assim como a imagem de si no discurso não é exclusiva. De acordo com Possenti (2008, p. 206), “quanto mais o co-enunciador avança no texto, mais deve se persuadir de que aquela cenografia, e nenhuma outra, é a que corresponde ao mundo configurado pelo discurso”.

Quadro 4: Síntese da análise de acordo com o dispositivo metodológico

<b>DISCURSO CARNAVALESCO</b> (conforme os planos Semântica global)	<b>CENOGRAFIA(S)</b>	<b>ETHOS/ETHÉ</b>
<u>1ª estrofe</u> : Liturgia religiosa (Torre de Babel), autoridade da imprensa (Gutenberg); Prevalência do plano não embreado: 3ª pessoa do discurso e prevalência do tempo pretérito.	Lembrança das origens das variadas formas de comunicação humana decorrentes da confusão de Babel.	Ethos distante, desconhecedor, profano.
<u>1º refrão</u> : Mundo utópico do carnaval, invocação direta do coenunciador, momento e espaços atualizados: “hoje”, “na avenida”.	Cena do momento atual do evento carnaval. A linguagem própria da atual forma de comunicação amalgama-se com a ideia de proximidade (cena validada) que o carnaval implica.	Ethos carinhoso, alegre.
<u>2ª estrofe</u> : Referências às formas mais atuais de comunicação; voz do Teatro, da Grande Tela, da TV; marcas do discurso digital. Prevalência do plano embreado da enunciação: 1ª pessoa e tempo presente.	A cena da inclusão digital com a qual o enunciador interage; no entanto, deixa clara sua preferência pela voz humana como meio de comunicação.	Ethos interativo, expressivo e sentimental.
<u>2º refrão</u> : presença de estereótipos do mundo ético do carnaval: utopia, alegria, amor, samba.	A cena da enunciação é a escola Vale Samba como protótipo da comunicação. A escola é a representante da voz humana.	Ethos contaminado pela festa do carnaval e pela Vale Samba.
	<b>CENOGRAFIA DO SAMBA-ENREDO</b>	<b>ETHOS DISCURSIVO</b>
	Enunciador e coenunciador aderem ao mesmo discurso (o carnavalesco), bem como à mesma forma de comunicação: a escola de samba.	Ethos comunicativo, utópico e carnavalizado.

A síntese apresentada no Quadro 4 ilustra a movimentação cenográfica do discurso inscrito no samba-enredo. Em se tratando de discurso carnavalizado, as marcas dialógicas da linguagem são constitutivas do enunciado. Quando se anuncia no samba-enredo a Torre de Babel como a “grande confusão”, no gênero em questão o sentido de confusão compreende possibilidades diversas do contato humano. O termo, desse modo, ganha nova significação: a palavra é desprovida da força centralizadora que rege o discurso bíblico.

A “confusão” utópica de que trata o samba-enredo deve ser entendida a partir de outra voz não utópica, que é a religiosa. É disso que emerge a primeira cenografia: a narrativa que faz alusão às formas primitivas de comunicação humana; dessa cena depreende-se o ethos profano e de homem distante. A atenção à dêixis discursiva e o emprego da terceira pessoa e do tempo verbal demarcado no pretérito asseveram a construção de tal cenografia.

Como o samba-enredo comporta em sua propriedade sinais de linguagem carnavalesca, a cena genérica movimenta-se em direção a uma cenografia na qual enunciador e coenunciador incorporam um mesmo discurso: a palavra alegre, centrífuga, utópica. É o que se percebe, sobremaneira, nos refrãos da composição, nos quais prevalece o plano embreado e a partir deste o ethos constitui a proximidade que é intrínseca ao carnaval. É por meio da imagem de si construída no discurso que o coenunciador é convidado a participar plenamente do carnaval, a comunicar e a fazer parte do universo da escola Vale Samba.

#### **4.5.2 Samba-enredo 2: Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal**

Nesta seção, apresentamos a análise do segundo samba-enredo e que fez parte do carnaval de 2012 de Joaçaba e Herval d’ Oeste, Santa Catarina. Trata-se da composição da escola Unidos do Herval. Transcrevemos, a seguir, a letra na íntegra.

Quadro 5: Samba-enredo do Grêmio Recreativo Esportivo Cultural e Escola de Samba Unidos do Herval

**Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal**

Da terra lá do sol nascente  
Do oriente vão chegar  
ente de grande bravura  
Olhar de doçura  
Com história a contar  
Cultura e suas tradições  
Plantaram aqui nesse rincão  
Beleza! De quem do passado surgiu  
Preservando a natureza  
No solo do nosso Brasil

**Tem canto tem dança é a luz  
O povo conduz a vida inteira  
Nesse momento de paz  
A sombra de uma cerejeira**

No amanhecer!  
A vida lhe sorria  
É uma nação onde a dor não existia  
Vem no som do meu tambor  
Na alegria do Undokai  
A minha fruta tem sabor  
Nesse tempero eu vou brincar  
Minha riqueza tá na mesa  
Tô na folia outra vez  
De braços dados com o povo japonês

**Voa minha Águia linda do Herval  
Meu vermelho e branco na bandeira oriental  
Toca esse sino porque hoje é carnaval**

Fonte: Liga das Escolas de Samba de Joaçaba e Herval d' Oeste (2012)

No carnaval de 2012, a escola Unidos do Herval, pertencente ao município vizinho de Joaçaba, Herval d' Oeste, versa em seu enredo a temática sobre a paz, com o objetivo de homenagear a cidade catarinense de Frei Rogério<sup>59</sup>. Por meio do percurso figurativo da narrativa, depreende-se a temática da paz universal, construída a partir da miscigenação entre culturas – brasileira e japonesa – e realidades distintas – a do carnaval e a do conflito histórico.

Antes de passarmos à análise enunciativo-discursiva, pontuamos algumas considerações sobre o histórico e a justificativa do samba-enredo. Como dito na análise do samba-enredo anterior, as composições não mais se limitam a improvisações ou à obediência a temas nacionais. Atualmente, nos desfiles carnavalescos, são apresentados temas das mais diversas naturezas; muitos deles primam por homenagear ou lugares, ou autoridades do mundo da música, da literatura, entre outros. Por exemplo, a escola Aliança, outra de Joaçaba,

<sup>59</sup> Pequeno município, de aproximadamente 3.000 habitantes, localizado no planalto serrano de Santa Catarina, próximo a Curitiba, é uma das maiores colônias japonesas do sul do Brasil.

em 2012 apresentou o enredo “Em 3 minutos”, uma composição sobre o macarrão instantâneo, famoso “Miojo”; a Imperatriz Leopoldinense (escola de samba do Rio de Janeiro), que trouxe para o sambódromo, em 2012, o enredo “Jorge, Amado Jorge”. A Portela (Rio de Janeiro), também no mesmo ano, com o enredo “E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual”, homenageia o estado da Bahia. Na década de 1970, era comum composições direcionadas à ditadura, como foi o caso da Beija-Flor, de Nilópolis (RJ), que apresentou o samba-enredo “O Grande Decênio”.

O samba-enredo caracteriza-se por, além de estrutura poética, contemplar uma série de acontecimentos demarcados na história de certo tema. Desde a primeira estrofe até o refrão final, o percurso narrativo define figuras diversas que desembocam na proposta que a escola traz à avenida. Como é o caso do nosso primeiro samba-enredo analisado: “o fantástico mundo da comunicação”. Com o texto da Unidos do Herval, não é diferente. A temática, obviamente, é outra. A escola cantou e exibiu a “paz universal”, em especial duas faces de duas culturas distintas: a brasileira e a japonesa. Cabe a nós identificar quais são os elementos que configuram o tema mediante duas concepções que se confundem no contexto específico do carnaval: de um lado, a destruição do Japão, qual seja, as bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki, nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, a mando do governo americano. De outro, a visão utópica e carnavalizada que o Brasil ilustra, ou melhor, que a escola Unidos do Herval exhibe discursivamente e, também, pelos elementos do desfile, essa visão sangrenta.

Falando um pouco de contextualização do samba-enredo, alguns elementos que figuram na composição por ora analisada merecem atenção, a fim de elucidarmos a justificativa do enredo. Iniciamos com o resgate da cidade catarinense de Frei Rogério. Trata-se da cidade homenageada pela Unidos do Herval e que corresponde à maior colonização de origem japonesa do sul do Brasil. Mais do que homenagear o município, a finalidade da escola foi cantar a paz universal e, para isso, toma como exemplo o ataque ao Japão em 1945, o qual vem figurativamente representado na primeira estrofe. Tomem-se como exemplo os versos *bravura, história a contar, passado surgiu*. A comunidade japonesa de Frei Rogério formou-se legalmente em 28 de janeiro de 1963; os imigrantes buscaram em Santa Catarina novas fontes para a geração de renda. Entre as principais produções, destacam-se a cultura da maçã *Fuji*, do caqui, nectarina, uva e pêsego. Foi por meio da parceria entre catarinenses e japoneses que se criou nas terras de Frei Rogério a pera *Nashi*, considerada a mais suculenta do mundo (UNIDOS DO HERVAL, 2012). No decorrer da narrativa do samba-enredo, alguns versos ilustram o desenvolvimento da cultura japonesa em terras catarinenses: *solo do nosso Brasil, cerejeira, minha fruta, nesse tempero, na mesa*.

Especificamente sobre a cerejeira, o gênero explora sua significação histórica. De acordo com Unidos do Herval (2012, p. 7), “após a explosão das bombas nas duas cidades japonesas, o governo americano profetizou que no local atingido jamais nasceria uma planta novamente. ‘Jamais nascerá o verde’. Pouco tempo depois os pés de cerejeira brotaram e floresceram novamente, o que para os japoneses foi o sinal de que era possível reconstruir a vida”.

Outro termo que merece contextualização é o Undokai. Na cultura japonesa, trata-se de uma atividade tradicional e pode “ser descrita como uma ginca poliesportiva de confraternização. O principal objetivo do Undokai é a confraternização das famílias e suas diversas gerações (desde crianças a idosos)” (UNIDOS DO HERVAL, 2012, p. 9).

Como filosofia de vida, os japoneses de Frei Rogério pregam o budismo para o qual não há nenhum deus a ser professado. A base do budismo está nos ensinamentos de Buda para todos os seres, uma “religião prática, devotada a condicionar a mente inserida em seu cotidiano, de maneira a levá-la à paz, serenidade, alegria, sabedoria e liberdade perfeitas” (UNIDOS DO HERVAL, 2012, p. 8-9).

Com o objetivo de homenagear a cidade de Frei Rogério, a escola de samba Unidos do Herval trouxe, em 2012, para a avenida, “nas asas da águia”, símbolo da escola, a história dos “sobreviventes de um massacre que deixou marcas profundas [...], pensando sempre à frente, se atirou em busca de um novo recomeço, assim como a cerejeira, símbolo de sua persistência, renasceu com sua cultura de um novo país” (UNIDOS DO HERVAL, 2012, p. 11). Eis um pouco da contextualização histórica e da justificativa do samba-enredo de 2012 da Unidos do Herval. Passamos à análise enunciativo-discursiva, de acordo com os procedimentos metodológicos descritos preteritamente.

Estruturalmente, o samba-enredo é composto por quatro estrofes; destas, a segunda e a quarta são refrãos e compreendem enunciados mais curtos. Partimos com o resgate do conceito de carnavalização e justificamos o porquê de este samba-enredo constituir um gênero, por excelência, carnavalizado. A visão que Bakhtin (2010a, p. 9) nos passa é a de que a concepção carnavalesca de mundo se opõe “a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade”. A carnavalização nos remete a um contexto de mundo em que as coisas são renovadas, alternadas. Se o que impera na carnavalização é o princípio renovador de mundo, o dialogismo se faz presente. No samba-enredo “Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal”, operamos com dois mundos opostos: o do carnaval brasileiro e o da guerra no Japão. No primeiro, o que perdura é o discurso

contaminado pelo riso, pelo utópico, pela festa popular; no segundo, as forças centralizadoras da linguagem, do massacre da guerra.

Segundo Maingueneau (2008a, p. 77), “todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores”. Neste samba-enredo, a intertextualidade opera sob a relação com o discurso ditatorial, exercido por questões políticas conhecidas historicamente entre Estados Unidos e Japão. Não há sinais diretos de intertexto na composição do enredo – citações explícitas –, mas alguns semas permitem identificar vestígios de intertextualidade externa, ou seja, a relação que um discurso mantém com outros campos.

O campo discursivo no qual situamos o gênero samba-enredo é o carnavalesco, nosso código linguageiro, e carnavalizado. A carnavalização não se sustenta solitariamente. Sua consolidação depende do princípio ambivalente. Quando tomamos o carnaval como um evento carnavalizado é porque existem outros eventos, ou o próprio cotidiano, que não são carnavalizados. É nesse sentido que o plano constitutivo da semântica global, a intertextualidade, entra em cena para legitimar o que tanto Bakhtin (2010a) insistira na obra de Rabelais: a regeneração, a ambivalência.

Vejamos, na primeira estrofe, como o discurso carnavalesco mantém estreita relação com um discurso de outro campo e que lhe é anterior:

Da terra lá do sol nascente  
Do oriente vão chegar  
ente de grande bravura  
Olhar de doçura  
Com história a contar  
Cultura e suas tradições  
Plantaram aqui nesse rincão  
Beleza! De quem do passado surgiu  
Preservando a natureza  
No solo do nosso Brasil

Embora a composição não apresente explicitamente marcas de intertexto, a análise mais apurada das expressões *terra de lá*, *do oriente*, *grande bravura*, *história a contar*, *do passado surgiu* revela a estreita relação do discurso carnavalesco com um posicionamento que não se inscreve, ou não se inscreveria, no campo carnavalizado. O funcionamento discursivo, portanto, resgata a presença de outro texto; neste caso, mencionamos o discurso político, mais precisamente o imperialismo americano, que provocou as explosões em Hiroshima e Nagasaki.

A alusão ao conflito de 1945 ainda persiste na terceira estrofe:

No amanhecer!  
A vida lhe sorria  
É uma nação onde a dor não existia

O intercâmbio entre o discurso carnavalesco e o político orienta para a cenografia na qual se mostram duas ideias que, em princípio, poderiam ser consideradas antagônicas. E o recurso observado é a negação. Conforme Maingueneau (1997, p. 80), “a negação pode igualmente ser objeto de uma análise polifônica. Na realidade, é antiga a idéia de que é preciso distinguir, em um enunciado negativo, duas proposições, a saber, uma proposição primeira e uma outra que a nega”. No verso “É uma nação onde a dor não existia”, existe um enunciador que afirma a existência da dor e outro que a nega, ou seja, têm-se duas realidades distintas: a da dor e a do deleite. A primeira recupera a intertextualidade externa demarcada no passado de 1945; a outra regenera a memória da tragédia e a ressignifica em outra instância discursiva: a do carnaval. É o que registra a sequência da terceira estrofe.

Vem no som do meu tambor  
 Na alegria do Undokai  
 A minha fruta tem sabor  
 Nesse tempero eu vou brincar  
 Minha riqueza tá na mesa  
 Tô na folia outra vez  
 De braços dados com o povo japonês

Em se tratando de samba-enredo, a realidade do atentado às cidades de Hiroshima e Nagasaki é renovada ao som do *tambor*, do *Undokai*, da *folia*. É o princípio regenerador do riso, da carnavalização. É ambivalência; ao mesmo tempo, morte e vida, dor e alegria. A cenografia carnavalizada da paz universal legitima-se a partir da lembrança de uma voz opressora, não carnavalizada – a intertextualidade externa do discurso oficial, político. De acordo com Bakhtin (2010a, p. 79-80), “o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita”.

No plano da intertextualidade – externa – avaliamos o vocabulário e o tema do samba-enredo que Maingueneau (2008a) contempla na semântica global. Nesse particular, o importante é reconhecer os semas empregados pelo enunciador a fim de marcar “sua posição no campo discursivo”, em especial, no carnavalesco. Da mesma forma, no que diz respeito ao tema, a relevância está no seu tratamento semântico.

A temática geral do samba-enredo da escola Unidos do Herval é a paz universal. Quando exploramos a intertextualidade externa, destacamos algumas pistas que distinguem dois campos discursivos: o oficial e o não oficial, os quais se coadunam em um percurso figurativo que, progressivamente, revela a narrativa do homem japonês desde seu passado na

terra do sol nascente até o momento do carnaval. Maingueneau (2008a) insistira que um discurso não há um vocabulário que lhe é próprio. O que se verificam são explorações diversificadas de vocabulário e, também de temática, de acordo com o discurso, com o posicionamento. Desse modo, é fácil perceber que a temática da paz não apresenta um vocabulário específico. A paz é abordada diferentemente, por exemplo, na oração de uma missa católica, no anúncio publicitário, no samba-enredo.

Assim como a escola carnavalesca deve apresentar evolução ao longo do desfile – e isso compreende um critério de avaliação –, o samba-enredo, por sua vez, deve acompanhar a exibição. Os desfiles carnavalescos ganharam tamanha proporção que o samba-enredo não mais consiste em apenas na repetição de versos, em sua maioria, improvisados; esse gênero, além de tratar de uma temática específica em cada desfile, necessariamente, deve trazer em si a trama acerca do assunto exibido.

No samba-enredo em questão, o próprio título – “Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal” – já nos adianta a temática. O léxico presente também nos viabiliza proceder às duas leituras exploradas no campo da intertextualidade: a história do conflito de 1945 e a paz carnavalizada. No primeiro caso, os semas *terra lá, do oriente, bravura, história a contar, do passado surgiu, dor não existia* comportam uma estrutura linguística que remete a um campo discursivo não coincidente com a instância atual de enunciação. À medida que o enunciador progride na narrativa, a exploração semântica ultrapassa o contexto da história do povo japonês e define outra cenografia: o momento contemporâneo do carnaval, no Brasil, na avenida. Vejamos alguns versos que retratam essa cena: *Tem canto tem dança é a luz, Nesse momento de paz, A sombra de uma cerejeira, Vem no som do meu tambor, Na alegria do Undokai, A minha fruta tem sabor, Nesse tempero eu vou brincar, Minha riqueza tá na mesa, Tô na folia outra vez, De braços dados com o povo japonês, Voa minha Águia linda do Herval, Meu vermelho e branco na bandeira oriental, Toca esse sino porque hoje é carnaval.*

A estreita relação entre os planos da intertextualidade, vocabulário e tema mostra uma imagem de si discursiva – ethos – de um enunciador, em primeiro momento, preocupado com o povo oriental em razão da história que o constituiu como uma nação “de bravura”. Tal contemplação se depreende de um quadro cênico o qual ressignifica a história da nação japonesa. É como se o enunciador e coenunciador fossem reportados ao tempo e espaço do ataque às cidades de Hiroshima e Nagasaki. De acordo com Souza-e-Silva e Rocha (2012, p. 40), “a instituição de uma cenografia significa uma requalificação dos atores, do espaço e do tempo”. Analisamos essa *requalificação* por meio dos sinais deixados pelo enunciador do

discurso na materialidade linguística, sobremaneira no que diz respeito à dêixis enunciativa, primeiro ponto de acesso à cenografia.

Na primeira estrofe, o discurso opera com o plano embreado e o não embreado, criando-se, dessa forma, cenografias e *ethé* diferentes. Nos oito primeiros versos, as marcas *lá*, *plantaram*, *surgiu* situam o discurso no espaço e no tempo distantes da instância enunciativa. É como se o enunciador não fizesse parte dela e, conseqüentemente, levasse o coenunciador a adentrar essa memória. Obviamente que há um enunciador no discurso, ainda que ele não seja marcado explicitamente em primeira pessoa – *eu*. Contudo, a cenografia que se constrói quando o enunciado aparece em terceira pessoa não é a mesma quando o enunciador assume o discurso; sua relação com o coenunciador é outra. O advérbio *lá*, por exemplo, demarcado no primeiro verso, situa o discurso no espaço distante das pessoas participantes da interlocução. *Lá* é o espaço que contém *ele*, alguém. Nesse caso, não se trata de marca empírica, mas sim da dêixis discursiva que delimita e legitima “a cena e a cronologia que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89). A legitimação, portanto, que valida a paz universal, temática do samba-enredo, surge da cena e do tempo do Japão de 1945, especificamente de Hiroshima e Nagasaki. Observemos a primeira estrofe:

Da terra lá do sol nascente  
Do oriente vão chegar  
ente de grande bravura  
Olhar de doçura  
Com história a contar  
Cultura e suas tradições  
Plantaram aqui nesse rincão  
Beleza! De quem do passado surgiu  
Preservando a natureza  
No solo do nosso Brasil

O enunciado nos orienta a reconhecer o que Maingueneau (1997, p. 42) denominou de dêixis fundadora, ou seja, a situação de enunciação anterior “que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade”. Isso implica que, por trás do discurso carnavalesco, o atual momento do carnaval, é preciso ler uma cena original. A cena de origem, nesse caso, é o contexto de Hiroshima e Nagasaki de 1945. É a versão não carnavalizada da história. A visão centralizadora de mundo. A temática da paz universal retratada no samba-enredo, pois, deve ser entendida a partir dessa origem. Só posso festejar a paz porque em algum outro momento da história da humanidade o homem viveu a guerra.

Em termos de carnavalização, o espírito festivo é ambivalente, isto é, comporta em sua natureza o princípio destruidor e construtivo do homem. No samba-enredo em questão, a *cerejeira* é exemplo da palavra carnavalizada, pois retrata, ao mesmo tempo, duas realidades: o aniquilamento do conflito de 1945 e o atual momento de paz. A *cerejeira* é símbolo de dêixis fundadora, pois traz em sua gênese o tempo e o espaço de um enunciado anterior. No entanto, ela se renova e ressignifica quando inserida em outro campo discursivo: o do carnaval.

**Tem canto tem dança é a luz  
O povo conduz a vida inteira  
Nesse momento de paz  
A sombra de uma cerejeira**

Percebamos que entre a primeira e a segunda estrofe, a maneira de dizer e de ser do enunciador oscila entre o plano embreado e o não embreado. Quando se fala em dêixis fundadora, por exemplo, é como se o enunciador tão somente observasse o discurso, relembresse e orientasse o coenunciador e resgatar essa cena. No entanto, um posicionamento – o carnavalesco – “só pode enunciar de forma válida se puder inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra dêixis, cuja história ela institui ou ‘capta’ a seu favor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42). O tempo do carnaval sobrevive e só tem sentido porque nos outros dias do ano o homem não vive esse evento. A realidade do cotidiano não é carnavalizada. O jantar em família também não. O espírito não é o mesmo. Bakhtin (2010a, p. 246), quando de sua atenção ao banquete em Rabelais, insistira, que “o comer e o beber eram coletivos; que toda a sociedade participava em igualdade de condições. Esse comer coletivo [...] não é um ato biológico e animal, mas um acontecimento social. Se se passa a considerá-lo [o comer e o beber] como um fenômeno da vida privada, não restará nada das imagens do encontro do homem com o mundo”.

Assim como o comer e o beber no carnaval não têm o mesmo espírito do comer e do beber nos outros dias do ano, o conceito de riso, por exemplo, no samba-enredo, também se difere do riso de outros gêneros. Por exemplo, a piada. Ilustramos tais categorias da carnavalização para justificar que o samba-enredo, para nós, constitui um gênero, por excelência, carnavalizado e, por isso, dialógico. A proposta teórico-metodológica adotada neste estudo nos permite tal afirmação. A explicação da dêixis enunciativa mostra o funcionamento da discursividade entre as cenas enunciativas: de um lado, o discurso-origem; de outro, a carnavalização da cena anterior.

A movimentação cenográfica faz emergir do discurso uma voz, não uma voz que fala, mas uma voz que se constrói *no e pelo* discurso. O ethos tem estreita relação com as pessoas discursivas, uma vez que ele pode ou não participar “do mundo evocado pelo texto” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 131). No primeiro momento, os termos “vão chegar” e “plantaram” inserem-se na classe de pronomes que Benveniste (2005) chamou de não-pessoa, pois não fazem parte da interlocução. A cenografia que se constrói, especificamente na primeira estrofe, é a de exaltação da cultura e do povo japonês. Maingueneau (2011a, p. 114, grifo do autor) afirma que os enunciados não embreados “são produzidos em um momento e lugar particulares, mas *apresentam-se* como se estivessem desligados de sua situação de enunciação, sem relação com ela”.

Assim, a corporalidade que a enunciação dessa natureza confere ao fiador é a lembrança e, também, o reconhecimento de uma nação de “grande bravura”. O coenunciador, por sua vez, é levado a incorporar esse conjunto de valores delimitados pelo enunciador. De que forma? À medida que o enunciador se esforça para se legitimar e validar sua própria enunciação, a cenografia do mundo do samba apresenta-se, ainda que timidamente, “no solo do nosso Brasil”. A essa dupla incorporação – do enunciador e do coenunciador – Maingueneau (2008a) denominou de modo de enunciação, um dos planos constitutivos da semântica global e que, conforme nosso entendimento, corresponde à noção embrionária de cenografia e ethos.

Consideremos alguns semas (destacados) do excerto seguinte a fim de reconhecer como o enunciador, a partir da dêixis fundadora, esforça-se para validar sua enunciação:

Do oriente vão chegar  
 ente de grande bravura  
 Olhar de doçura  
 Com história a contar  
 Cultura e suas tradições  
 Plantaram aqui nesse rincão  
 Beleza! De quem do passado surgiu  
Preservando a natureza  
 No solo do nosso Brasil

Na passagem, os termos destacados conduzem o coenunciador a duas realidades: a da lembrança e exaltação do “bravo ente” e da sua presença no cenário atual enunciativo, que é o Brasil. O pronome possessivo “nosso” – relacionado ao pronome nós – demarca a presença clara do enunciador. Benveniste (2005) explica que o *nós* não corresponde à multiplicação do *eu*; o pronome *nós* implica um sujeito coletivo. Maingueneau (2011a, p. 127), a partir da concepção benvenistiana desse pronome, assinala que “no nós, a predominância do ‘eu’ é

muito forte, a ponto de, em certas condições, este plural poder pelo singular “cf. o ‘nós’ de majestade ou o ‘nós’ pelo qual se designa o autor de um livro)”.

No caso do “nosso Brasil”, o pronome está associado a uma marca embreada, organizada a partir da situação de enunciação, especificamente o “hoje”, em “preservando a natureza”. Esse presente enunciativo, sabemos, traz em sua gênese, resquícios do plano não embreado, de uma dêixis anterior – “Plantaram nesse rincão” – que distingue um enunciador distante da cena enunciativa atual. “Nosso Brasil” não é a adição de “eu”, mas, ao mesmo tempo, a voz imperial de um enunciador coletivo e, também, a atualização do espaço discursivo. É a partir da delimitação desse novo espaço, desse novo tempo que a dêixis delimita a cena; o enunciador, portanto, esforça-se para legitimar esse dispositivo de fala. O lugar de onde ela fala não é mais o Japão de 1945, e sim o Brasil do carnaval. Tem-se, pois, outra cenografia. Vejamos:

**No amanhecer!  
A vida lhe sorria  
É uma nação onde a dor não existia  
Vem no som do meu tambor  
Na alegria do Undokai  
A minha fruta tem sabor  
Nesse tempero eu vou brincar  
Minha riqueza tá na mesa  
Tô na folia outra vez  
De braços dados com o povo japonês**

Há “certa relação do enunciador e do destinatário com as diversas fontes do saber; o que nos leva à dimensão intertextual” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87). Trata-se especificamente da competência discursiva do enunciador e do destinatário. Esse discurso supõe um enunciador cujos conhecimentos sejam suficientes para recuperar o fato de que a nação japonesa já foi um território “onde a dor existia”.

De acordo com Maingueneau (2008a, p. 93), “o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso. Não apenas o modo de enunciação torna-se frequentemente tema do discurso, mas, além disso, esse conteúdo acaba por ‘tomar corpo’ por toda a parte, graças ao modo de enunciação”.

No campo discursivo carnavalesco, o corpo é investido por uma série de estereótipos que circunscrevem o mundo ético do carnaval: a alegria, o possível, o utópico, o comer e o beber exageradamente. No samba-enredo “Uma História. Um Memorial. A Unidos canta a paz universal”, além dos estereótipos que inscrevem esse gênero no campo discursivo carnavalesco, a cena validada também contribui para a delimitação da cenografia do encontro do povo japonês com o brasileiro, especificamente na passagem anterior – segunda estrofe. A

cena validada diz respeito à recepção do povo brasileiro para com o japonês. Trata-se de uma cena validada – De braços dados com o povo japonês – porque está impregnada na memória coletiva. É sabido que o Brasil, além da estereotipia do país do carnaval, também é hospitaleiro e acolhedor.

Cena validada, estereótipos do mundo ético do carnaval, modalização discursiva (prevalência do plano embreado, presença explícita do enunciador) consolidam a cenografia da folia. É a folia do carnaval brasileiro amalgamada à cultura japonesa, com a nação que não mais se define pela dor, mas pela alegria do Undokai. Para a construção da cenografia, é preciso identificar, em princípio, as cenas englobante e genérica. Para nós, o carnavalesco e o samba-enredo identificam, respectivamente, o quadro cênico inicial. Mas falar apenas em campo e gênero, no sentido pedagógico do termo, não é suficiente. A cenografia, como desdobramento dos planos constitutivos da semântica global, “supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. [...] a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la [...]” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 87).

A fonte do samba-enredo analisado, conforme ressaltado quando da atenção à intertextualidade externa e à dêixis fundadora, é o campo discursivo caracterizado pelas forças centrípetas da enunciação, ou seja, o domínio político, a realidade de 1945 das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Uma vez que o samba-enredo é um gênero carnavalizado e, por isso, caracteriza-se pelo princípio ambivalente – o sério e o riso –, percebemos o esforço do enunciador para legitimar a celebração da paz universal, temática da composição. Se a escola carnavalesca Unidos do Herval traz para a avenida o memorial da paz, o cenário atual do carnaval nasce de um contexto oposto à folia. Carnavalização, desse modo, não se reduz apenas à utopia da festa, ela renova, ressignifica o mundo oficial. O riso “liberta não apenas da censura interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 2010a, p. 81).

À proporção que avançamos na leitura do samba-enredo, mais nos convencemos de que, quando do contato do povo japonês com o território nacional, o passado regenerou-se, a história oriental foi sendo reconstruída em clima de festa, de Brasil e de samba; assim como o solo da “terra do sol nascente” faz brotar a cerejeira, a natureza é preservada, sentidos estes que devem ser entendidos, discursivamente, em relação a fatos impossíveis numa situação anterior. Nesse sentido, “o que diz o texto deve permitir validar a própria cena por intermédio da qual os conteúdos se manifestam” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 88).

A partir das várias cenografias construídas no texto, a personalidade do enunciador – papel do fiador – vai se revelando diferentemente a fim de que o coenunciador possa aderir ao sentido evocado pelo texto. “A qualidade do ethos remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 99).

No caso da primeira estrofe do samba-enredo, o ethos que se depreende é uma imagem contemplativa para com o povo japonês; o comportamento do enunciador, nesse primeiro momento, é fazer com que o coenunciador assimile esse espírito de reconhecimento com a nação japonesa, é remetê-lo a um discurso anterior, fazê-lo resgatar da memória que a bravura da nação oriental reside em sua história, de outro contexto histórico do qual tanto enunciador quanto coenunciador não fazem parte. Essa dêixis fundadora é apenas o princípio inicial a partir do qual se constroem outras cenografias e que passam a carnavalizar o discurso anterior.

O ethos “implica ele mesmo um ‘mundo ético’ do qual ele é parte prenante e ao qual ele dá acesso. Esse ‘mundo ético’ ativado pela leitura subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos [...]” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 18). No samba-enredo, o comportamento do enunciador distingue-se em vários momentos. A partir do primeiro refrão, sua postura já passa a assimilar a estereotipia carnavalesca. O modo de enunciação – tempo presente, vocabulário – já apresenta os primeiros indícios da tentativa de validação enunciativa. Na segunda estrofe, o comportamento do enunciador mostra o ethos contaminado pelo espírito festivo. Tanto a exploração semântica quanto a prevalência do plano embreado consolidam a cenografia do encontro e da folia. São exemplos: *amanhecer, sorria, dor não existia, som, tambor, alegria, Undokai, minha fruta, sabor, nesse tempero, minha riqueza, tô na folia, braços dados*.

A estereotipagem “é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica” (AMOSSY, 2008, p. 125-126). Assim como a cenografia, o ethos tem estreita relação com os estereótipos; no caso do samba-enredo, a relação é ainda mais forte. Nas duas últimas estrofes, as imagens de si discursivas de celebração, de encontro, do contato humano, da insistência de o enunciador afirmar o “hoje é carnaval” são construídas mediante formulações cristalizadas. O carnaval é a festa do encontro, do possível. Não seria possível pensá-lo diferentemente.

Na sequência, disponibilizamos o Quadro 5 a fim de sintetizar as cenografias e os ethé averiguados no samba-enredo “Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal”.

Quadro 6: Síntese da análise de acordo com o dispositivo metodológico

<b>DISCURSO CARNAVALESCO</b> (conforme os planos Semântica global)	<b>CENOGRAFIA(S)</b>	<b>ETHOS/ETHÉ</b>
<p><u>1ª estrofe:</u> Remissão ao discurso monologizante e centralizador (tempo e espaço das bombas lançadas a Hiroshima e Nagasaki). Prevalência do plano não embreado: 3ª pessoa do discurso e prevalência do tempo pretérito.</p> <p>Alguns sinais do plano embreado: <i>aqui, nosso Brasil</i>. Atualização do tempo e do espaço enunciativos. O japonês em terras brasileiras.</p>	<p>Cena do Japão de 1945, exaltação do bravo povo.</p> <p>Cena da saudação do Brasil ao homem japonês</p>	<p>Ethos contemplativo, generoso.</p> <p>Ethos hospitaleiro (cena validada).</p>
<p><u>1º refrão:</u> Apagamento das pessoas do discurso. Presença apenas do embreado “nesse”. A pessoa do discurso é a voz do povo.</p>	<p>Cena do homem japonês celebrando a paz.</p>	<p>Ethos festivo.</p>
<p><u>2ª estrofe:</u> Predomínio do plano embreado da enunciação: tempo presente, primeira pessoa. Tom alegre incorporado pelo coenunciador. Exploração semântica remete ao campo do discurso carnavalesco.</p>	<p>Cena do encontro do povo japonês com o brasileiro. O quadro cênico da cultura japonesa aglutina-se a do Brasil: Undokai e folia.</p>	<p>Ethos feliz, celebrador, contaminado pelo espírito da festa nipo-brasileira.</p>
<p><u>2º refrão:</u> Império do plano embreado da enunciação. Marcas explícitas do enunciador. “Maneira de dizer e de ser” específicas do carnaval. O modo de enunciação obedece às restrições semânticas do campo carnavalesco.</p>	<p>Cena da carnavalização da bandeira oriental e do momento e espaço do carnaval.</p>	<p>Ethos desprovido das forças centralizadoras – do Japão de 1945.</p>
	<b>CENOGRAFIA DO SAMBA-ENREDO</b>	<b>ETHOS DISCURSIVO</b>
	<p>Enunciador e coenunciador compartilham o mesmo discurso – o carnavalesco. A cenografia do carnaval é o encontro entre dois mundos, em princípio, opostos.</p>	<p>Ethos carnavalizado, utópico, imagem do oriente no cenário carnavalesco.</p>

O Quadro 6 permite-nos refletir sobre a dinamicidade que implica a cenografia. Inscrever o discurso num quadro cênico não significa isolá-lo de contextos que o definem socioculturalmente, como é o caso do samba-enredo. Analisar um discurso pela cenografia é pensar a palavra de acordo com uma situação específica de comunicação, é considerar as coerções genéricas que definem uma cenografia. O ethos, por sua vez, consiste no

comportamento de um corpo, um corpo investido de valores. O valor do carnaval reside na alegria, utopia, no desejo, na libertação.

Uma vez que nosso *corpus* considera fortemente a cena validada do carnaval, ou seja, os estereótipos inerentes ao mundo ético dessa festa, disponibilizamos, na sequência, o Quadro 6 com as principais cenografias e *ethé* dos dois sambas analisados. A síntese considerou a carnavalização do nosso código linguageiro – o carnavalesco – com o propósito de melhor justificarmos por que o *corpus* desta pesquisa se inscreve num quadro enunciativo-discursivo em que a palavra é, por excelência, carnavalizada e, por isso, dialógica.

Quadro 7: Cenografia e *ethos* dos sambas-enredo analisados

<b>Samba-enredo 1: Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. “Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação</b>		
<b>Discurso carnavalesco</b>	<b>Cenografia</b>	<b>Ethos</b>
Realidade não carnavalizada   <i>dêixis</i> fundadora.	Cena da confusão de Babel, lembranças das origens das variadas formas de comunicação.	Ethos distante e profano.
Realidade carnavalizada   <i>dêixis</i> atual.	Enunciador e coenunciador partilham do mesmo discurso (o carnavalesco). A voz da escola Vale Samba como protótipo da comunicação. Cena da “confusão” do carnaval.	Ethos contaminado pela Vale Samba, comunicativo, carnavalizado.
<b>Samba-enredo 2: Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal</b>		
<b>Discurso carnavalesco</b>	<b>Cenografia</b>	<b>Ethos</b>
Realidade não carnavalizada   <i>dêixis</i> fundadora.	Cena de Hiroshima e Nagasaki (1945). O brasileiro exalta o homem japonês.	Ethos contemplativo, hospitaleiro (cena validada).
Realidade carnavalizada   <i>dêixis</i> atual.	Cena do carnaval no qual se encontram as duas culturas: japonesa e brasileira. Carnavalização da bandeira oriental.	Ethos carnavalizado, Japão reconstituído no universo do samba.
<b>CENOGRAFIA E ETHOS DO GÊNERO SAMBA-ENREDO</b>		
<b>Discurso carnavalesco</b>	<b>Cenografia</b>	<b>Ethos</b>
Código linguageiro é ambivalente, dialógico.	Cena de histórias marcadas pela palavra centrípeta (religião e política), cena do cotidiano <i>versus</i> representação da vida, do carnaval.	Ethos profano e centrípeta <i>versus</i> ethos regenerador e utópico.

Finalizamos este capítulo com algumas considerações sobre o samba-enredo enquanto gênero. No Quadro 7, buscamos ilustrar, mediante as duas análises anteriores, algumas propriedades que, segundo nosso entendimento, são notáveis no gênero em questão e servem como constituintes de um enunciado tão peculiar. Afinal, como definir e reconhecer o samba-enredo? Estruturalmente, trata-se de uma composição que se assemelha com a poesia, seja

pela distribuição em versos, seja pela distribuição rítmica, seja pela linguagem expressa tanto por sinais da oralidade quanto por certo rebuscamento formal. Que o samba-enredo é um gênero discursivo não temos dúvida. É um enunciado que se define pelas características intrínsecas de um gênero – tema, estilo, estrutura composicional. Esse enunciado comunica e está fortemente relacionado a um contexto sociocultural específico: o carnaval. É um evento enunciativo. O samba-enredo é o porta-voz das escolas carnavalescas desde a consagração dessa festa no Brasil. A questão é: como diferenciá-lo, por exemplo, de outros gêneros que carregam em si características próximas do samba-enredo, sobretudo quanto à estrutura composicional?

Para nós, os vestígios deixados pelo enunciador na materialidade linguística são bastante esclarecedores, uma vez que a linguagem do samba-enredo é, necessariamente, carnalizada. As análises a partir da cenografia e do ethos nos revelaram esse espírito. E aqui nos apoiamos em Bakhtin (2010a) ainda que estejamos cientes de que as festas da Idade Média e do Renascimento não correspondam à nossa festa atual. Bakhtin (2010a) não teoriza sobre o carnaval, mas sobre o espírito carnavalesco transposto à literatura de Rabelais. Para o teórico russo, a obra de Rabelais só poderia ser entendida se relacionada às festas populares da Idade Média e do Renascimento, ao carnaval. Não afirmamos que o samba-enredo seja uma arte; para isso, seriam necessárias densas pesquisas. A nossa compreensão é a de que o carnaval é um evento que só tem sentido quando entendido em contraposição à realidade oficial. O samba-enredo, como gênero inscrito nesse tempo e espaço, mostra *na e pela* linguagem a enunciação carnalizada; ele comunica apenas no carnaval, especificamente os desfiles de escola de samba. Em festas de outra natureza, por exemplo, a Oktoberfest<sup>60</sup>, o gênero que prevalece é a chamada marcha alemã. O samba-enredo, logo, não teria sentido porque, como bem insistira Bakhtin (2010b, p. 266), “a relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação”.

Para elucidar o reconhecimento de um enunciado como samba-enredo, tomemos como exemplo a poesia *Rosa de Hiroshima*<sup>61</sup>, de Vinícius de Moraes, também interpretada por Ney

<sup>60</sup> Maior festa tradicional alemã da cerveja, celebrada originalmente em Munique, Alemanha, e que passou a ser realizada também em cidades da região Sul do Brasil. Entre as principais, destacam-se a Oktoberfest de Blumenau (SC) e a de Santa Cruz do Sul (RS).

<sup>61</sup> Pensem nas crianças / Mudadas telepáticas / Pensem nas meninas / Cegas inexatas / Pensem nas mulheres / Rotas alteradas / Pensem nas feridas / Como rosas cálidas / Mas, oh, não se esqueçam / Da rosa da rosa / Da rosa de Hiroshima / A rosa hereditária / A rosa radioativa / Estúpida e inválida / A rosa com cirrose / A anti-rosa atômica / Sem cor sem perfume / Sem rosa sem nada.

Matogrosso e que, de certa forma, sua temática é um tanto próxima a do samba-enredo que acabamos de analisar.

Na composição de Vinícius, o discurso é direcionado apenas para as consequências ocasionadas pela guerra, apresenta somente um lado do discurso. Trata-se de uma descrição dos resultados do conflito, da face negativa da rosa. Não é ambivalente. Para ser carnavalizado, o gênero precisa englobar tanto o lado negativo quanto o positivo. O lado positivo, carnavalizado, supera a destruição, renova; se na composição de Vinícius, a rosa não tem cor e não tem perfume; no samba-enredo, a cerejeira é florida e sobrevive às cinzas ocasionadas pelas bombas. Enquanto no poema, a rosa é cálida; no samba-enredo, a cerejeira faz sombra, simboliza a paz e a renovação da vida.

Nesse particular, ainda que o samba-enredo, em termos de estrutura composicional, esteja próxima a do gênero poesia, é inconfundível a sua peculiaridade, seu estilo. Há predomínio de refrão organizado mediante o plano embreado da enunciação, o que confere um ethos de proximidade entre enunciador e coenunciador por partilharem de um mesmo discurso – o carnavalesco. Em se tratando de samba-enredo contemporâneo, para dar conta da luxuosidade dos desfiles, as composições organizam-se em torno de narrativas. O início do enunciado configura-se pela dêixis fundadora de outro posicionamento discursivo. É a partir da dêixis fundadora que o enunciador inscreve sua enunciação em uma cenografia carnavalizada. O samba-enredo distingue-se, além de sua natureza carnavalizada, também, por comportar expressões cristalizadas no campo discursivo-carnavalesco. Fórmulas como *sambar, avenida, carnaval, folia* são semas que fazem parte da cena validada, dos estereótipos inerentes ao mundo ético do carnaval.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais difícil que projetar uma pesquisa acadêmica, delimitar o objetivo, o marco teórico e escolher o *corpus*, é tentar finalizá-la. Quando da proposta de iniciar este estudo, várias foram as dificuldades. Entre elas, como proceder ao recorte teórico e encontrar estudos acadêmicos acerca do samba-enredo. De fato, são poucas as pesquisas dedicadas a esse gênero. Em algumas páginas, a tentativa foi a de construir uma cenografia que pudesse viabilizar ao leitor a imagem de uma proposta enunciativo-discursiva sobre um gênero tão pouco explorado na perspectiva sociodiscursiva.

A temática desta dissertação englobou a linguagem e a enunciação, em especial a cenografia e ethos discursivo em sambas-enredo de escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. A justificativa para um estudo dessa natureza é, além do interesse pessoal em investigar o campo do discurso carnavalesco, o fato de aprofundar teoricamente as concepções de cenografia e de ethos de um discurso regido pela semântica global, sobremaneira reconhecer a potencialidade das pesquisas de Maingueneau para a análise do discurso. Em nosso entendimento, o modelo teórico-metodológico proposto por Maingueneau (2008a, p. 19) é esclarecedor e produtivo ao analista quando as investigações de determinado discurso pautam não pela decomposição mecânica, mas por um “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação”.

A semântica global compreende uma dimensão mais ampla, que está além da análise de conteúdo. A intertextualidade, por exemplo, observada como um dos planos integrantes da semântica global define como citar discursos anteriores de outros campos, a relação entre discursos. No caso do samba-enredo, os primeiros sinais de carnavalização mostraram-se pelo plano da intertextualidade, pela citação do discurso bíblico e que, quando inserido em outro campo – o carnavalesco –, assume nova ordem: o profano. Assim como a intertextualidade, é a semântica global que esclarece o ethos do samba-enredo. *Em Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008a) não aborda explicitamente sobre a imagem de si, mas trata de um estatuto de enunciador e de destinatário e também do modo de enunciação, planos estes que, de acordo com nosso entendimento, são noções primeiras do ethos discursivo. É a semântica global que explica a dêixis enunciativa, a qual legitima a cena e a cronologia e autoriza sua própria enunciação.

Nesse contexto, a problemática que nos induziu a realizar este estudo consistiu na seguinte questão: a cenografia e o ethos discursivo possibilitam revelar a carnavalização inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa

Catarina? Diante do problema exposto, três foram as hipóteses levantadas. A primeira delas afirma que: por meio do estudo da cenografia e do *ethos*, é possível tornar notória a cultura do riso popular manifestada em um gênero específico que circula no período do carnaval, uma vez que o *ethos* se constrói discursivamente, neste caso, nos sambas-enredo. Ratificamos essa primeira hipótese, pois a nossa pesquisa procurou revelar a cultura carnavalesca discursivamente, e não do carnaval como evento demarcado na cultura brasileira. Como esta pesquisa se insere na linha de estudo enunciativo-discursiva, carecemos delimitar algumas categorias específicas do discurso. A cenografia foi construída e analisada mediante a atenção minuciosa dos planos que regem a semântica global e é desse cenário que emergiu a imagem de si no discurso, a qual mostrou a cultura do riso do carnaval de Joaçaba e Herval d’ Oeste, Santa Catarina *no e pelo* discurso. A concepção de cena genérica e englobante asseveram a notoriedade da cultura do riso, pois as próprias coerções genéricas do samba-enredo assim como os estereótipos que circunscrevem o mundo ético do carnaval situam o enunciador e o coenunciador a participarem do mesmo discurso: o alegre universo do carnaval.

A segunda hipótese por nós levantada foi: o quadro teórico-metodológico proposto por Maingueneau e contemplado nesta pesquisa possibilita estudar as marcas de carnavalização inscritas em sambas-enredo. Tal hipótese torna-se válida à medida que partimos das noções de semântica global em consonância com o modelo epistemológico de Ginzburg (1989), o paradigma indiciário. A cenografia não constitui a ideia de um quadro único, emoldurado. Os indícios textuais encontrados no *corpus* foram analisados segundo os planos constitutivos da semântica global e que se configuraram em cenas variadas para, então, chegarmos à situação de enunciação, um entorno discursivo, na qual enunciador e coenunciador aderem ao mesmo discurso (o carnavalesco), bem como à mesma forma de comunicação: a escola Vale Samba.

Como terceira hipótese, se a ideia de *ethos* é sociodiscursiva e apresenta um comportamento socialmente avaliado em determinado contexto sócio-histórico (MAINGUENEAU, 2011b), a imagem de si – do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste – depreende-se discursiva e culturalmente mediante os sambas-enredo das escolas analisados. Tal comportamento fez emergir no texto a figura do fiador e que, a partir da movimentação do corpo, alguns *ethé*: *ethos* distante, desconhecedor, profano; o *ethos* carinhoso, alegre; o *ethos* interativo, expressivo e sentimental; o *ethos* contaminado pela festa do carnaval e pela Vale Samba e o *ethos* comunicativo, utópico e carnavalizado. Uma vez que o *ethos* é a imagem de si no discurso, comprovamos que *no e pelo* samba-enredo a cultura carnavalesca de Joaçaba e Herval d’Oeste foi manifestada. Acrescentamos à noção de *ethos* o apelo à cena validada. A

própria carnavalização é uma cena validada; a libertação, o profano, a utopia, o contato humano, o fortalecimento das relações entre pessoas sem distinção.

Esclarecido o problema e confirmadas as hipóteses de pesquisa, o objetivo geral foi analisar a cenografia e o ethos discursivo que se depreendem da linguagem carnavalizada inscrita em sambas-enredo das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. Para chegar à cena final e à imagem de si no discurso, seguimos minuciosamente os rastros deixados pelo enunciador os quais foram observados sob o prisma da semântica global. Especificamente sobre o samba-enredo 1, a maneira de dizer do enunciado denuncia, em primeiro momento, o ethos de um indivíduo distante da “singela linguagem nas pedras”, “do papiro”, “de Gutenberg” e que remete a uma maneira de ser: o fiador constrói uma imagem de si no discurso de reconhecedor da importância dos primeiros meios de comunicação, da “herança de um tempo tão bonito”. No caso do samba-enredo 2, o ethos discursivo revela-se contemplativo; tem-se, nesse momento, um comportamento fortemente relacionado à cena validada de que o Brasil é um país hospitaleiro. A dêixis fundadora é o contexto de Hiroshima e Nagasaki de 1945. É por meio dessa cenografia que o enunciador se esforça para legitimar a cenografia atual: o carnaval. A atenção à movimentação dos planos embreado e não embreado foi imprescindível para a análise da cenografia e do ethos, pois os sinais marcados na materialidade linguísticas apontam a dêixis fundadora como legítima para o entendimento do discurso carnavalizado. A presente instância de discurso, atualizada no momento do carnaval e no espaço da avenida, é validada mediante a retomada de outros tempos e espaços, por exemplo, a Torre de Babel, o tempo do papiro, de Gutenberg

Em termos de fundamentação teórica, o referencial envolveu os estudos de Bakhtin (2008a) sobre a carnavalização e em alguns de seus estudiosos e em Maingueneau (1984/2008a, 1987/1997, 2005/2008b, 2006/2008c, 2006, 2008d, 2010, 2000/2011a, 2011b) e alguns de seus seguidores, no que diz respeito ao intertexto, à semântica global, cenografia e ao ethos discursivo. Quanto à metodologia, esta dissertação caracterizou-se, quanto aos objetivos, como exploratório-descritiva; aos procedimentos de investigação, como bibliográfica. O roteiro metodológico consistiu na apresentação minuciosa das categorias eleitas para a fundamentação da análise – carnavalização, semântica global, cenografia e ethos – de acordo com o paradigma indiciário de Ginzburg (1989). A fim de melhor ilustrarmos o dispositivo metodológico, elaboramos um esquema (Quadro 4, capítulo 4, seção 4.5.1) construído sob a perspectiva do paradigma indiciário.

À medida que a pesquisa foi desenvolvida, atentamos para a concretização dos objetivos específicos, quais sejam: descrever a cenografia e o ethos discursivo presentes em

dois sambas-enredo referentes ao carnaval de 2012, das escolas carnavalescas de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina. Para essa finalidade, elaboramos, ao final da análise de cada samba-enredo, um quadro-síntese com as principais categorias teóricas definidas no capítulo 3. Quando da concretização desse objetivo, a pesquisa revelou o desdobramento de várias cenografias e *ethé*: desde a lembrança das origens das variadas formas de comunicação humana decorrentes da confusão de Babel, e, em consequência desse quadro, um *ethos* profano, distante, até a menção da escola Vale Samba como autoridade em termos de comunicação humana, depreendendo-se um *ethos* comunicativo, alegre, carnavalizado.

Como segundo objetivo específico, abordamos a carnavalização de Bakhtin (1965/2010a) para proceder à construção da cena enunciativa e do *ethos* discursivo, mediante as marcas linguísticas carnavalizadas nos sambas-enredo. Dedicar um capítulo à carnavalização foi importante para entendermos a ambivalência do riso bakhtiniano, as relações entre discurso oficial e não oficial, as marcas profanas no samba-enredo e o espírito carnavalesco que rege essa festa popular, bem como associarmos a carnavalização à cena englobante do *corpus* estudado – o carnavalesco.

Também identificamos, no decorrer da análise (capítulo 4), os planos que fundamentam a semântica global de Maingueneau (1984/2008a) – intertextualidade, vocabulário, tema, estatuto de enunciador e de destinatário, *dêixis* enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão – a fim de compreender as trocas interdiscursivas presentes no *corpus*. Foi com atenção aos planos constitutivos da semântica global que construímos a cenografia e estudamos a imagem de si no discurso, o *ethos* decorrente das cenografias instituídas na tessitura do texto, do gênero samba-enredo. A intertextualidade nos permitiu entender o modo particular de citar o discurso inscrito em outro campo, o religioso; assim como o jogo entre o plano embreado e o não embreado; a seleção lexical nos propiciou caracterizar o *corpus* como carnavalizado pela presença de termos orientados pela movimentação centrífuga da enunciação, em especial nos refrãos do samba-enredo, nos quais o enunciador convida o destinatário, o coenunciador, explicitamente a participar da festa.

Como último objetivo específico, revelamos, a partir do estudo do *ethos*, a cultura carnavalesca manifestada discursivamente nas escolas de samba. Esclarecemos que, quanto a essa finalidade, não pretendíamos entrar em pormenores sobre o conceito de cultura, em razão da complexidade que abriga esse termo. Cremos que neste trabalho não haveria espaço suficiente para isso. Para nós, foi possível transparecer a cultura carnavalesca discursivamente, pois o samba-enredo, além de ser o porta-voz das escolas de samba, traz em sua gênese o espírito utópico do carnaval.

Estruturalmente, esta dissertação foi assim organizada: dois capítulos dedicados ao referencial teórico. O primeiro deles (capítulo 2) traz a carnavalização bakhtiniana e o samba-enredo como exemplo de gênero culturalmente carnavalesco. No terceiro capítulo, dissertamos sobre as principais categorias que embasaram a construção do dispositivo metodológico e a análise do *corpus*: semântica global, cenografia e ethos. O capítulo quarto é composto pela metodologia e análise dos sambas-enredo.

A análise do *corpus*, acreditamos, poderia ter sido feita somente pela carnavalização bakhtiniana. No entanto, ela compreende o espírito carnavalesco transportado para as artes, em especial, a literatura. Desse modo, teríamos de analisar a gênese da carnavalização de Bakhtin (2010a) em um gênero atual, o que não nos pareceu viável. Esta pesquisa insere-se na linha enunciativo-discursiva. Bakhtin é muito mais filósofo do que linguista, ou melhor, é filósofo da linguagem, da literatura. Restringimo-nos, portanto, a resgatar os sinais carnavalizados por uma perspectiva discursiva. E a teoria de Maingueneau, para nós, é produtiva, pois viabiliza, ao mesmo tempo, olhar para o plano enunciativo e para o discursivo. Construir uma cena não é nem abreviar o enunciado a leituras gramaticais, nem afastá-lo a instâncias totalmente pragmáticas. Para o analista, estudar a cenografia e o ethos é observar tanto os sinais do enunciador deixados no discurso (na e pela linguagem) quanto as trocas interdiscursivas que definem cada posicionamento.

Como todo estudo em nível de mestrado, esta pesquisa apresenta limitações. A maior delas, para nós, é o número abreviado de sambas-enredo. O carnaval de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina, é composto por três escolas de samba. Gostaríamos de contemplar um número maior de composições, proceder a uma comparação entre as primeiras letras de samba desde a década de 1970 até a atual a fim de identificar as mudanças decorrentes e o aprimoramento das temáticas abordadas, porém isso não foi possível pelas coerções que definem o gênero dissertação. Assim, tivemos de escolher apenas duas composições para a análise. Por outro lado, em se tratando de análise de discurso e, a partir do dispositivo metodológico minuciosamente elaborado com base em Ginzburg (1989), consideramos que dois sambas-enredo foram suficientes para a concretização do objetivo geral.

Longe de pretender uma investigação inédita, se é que isso é possível atualmente, os resultados ora apresentados podem contribuir a futuras explorações sobre a perspectiva teórica do tema. Fica também a sugestão aos analistas de discurso a possibilidade de explorar o samba-enredo, um gênero contaminado de linguagem, de trocas discursivas e de uma cenografia “toda” ou “quase toda” brasileira.

## REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu, Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008, p. 119-144.
- AQUINO, Rubim Santos L. de; DIAS, Luiz Sérgio. *O samba-enredo visita a história do Brasil: o samba-enredo e os movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C.). *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011. Livro I.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Tradução Mônica Zoppi-Fontana et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail (1965). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Estética da criação verbal*. 5.ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.
- \_\_\_\_\_. (1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.
- BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS. *Ratos e Urubus rasguem minha fantasia*. Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <<http://www.velhosamigos.com.br/datas especiais/diadecarnaval8.html>>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- \_\_\_\_\_. *São Luís – O Poema Encantado do Maranhão*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.beija-flor.com.br/2012/index.html>>. Acesso em: 7 jun. 2012.
- BENVENISTE, Émile (1956). A natureza dos pronomes. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005, p. 277-283.
- \_\_\_\_\_. (1965). A linguagem e a experiência humana. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Tradução Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 2006a. p. 68-80.
- \_\_\_\_\_. (1970). O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Tradução Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 2006b. p. 81-90.
- BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 73-94.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DANTAS, João Paulo. *A safra da nova geração que criou os novos blocos que fizeram escola*. Joaçaba: LIESJHO, 11 jun. 2009a. Disponível em: <[http://www.liesjho.com.br/site/artigos\\_select.php?id\\_noticia=197](http://www.liesjho.com.br/site/artigos_select.php?id_noticia=197)>. Acesso em: 15 out. 2012.

\_\_\_\_\_. *A evolução da memória inconsciente*. Joaçaba: LIESJHO, 5 jun. 2009b. Disponível em: <[http://www.liesjho.com.br/site/artigos\\_select.php?id\\_noticia=190](http://www.liesjho.com.br/site/artigos_select.php?id_noticia=190)>. Acesso em: 15 out. 2012.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão eletrônica.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 53-94.

\_\_\_\_\_. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 33-54.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. 3. ed. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção LESTE).

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagem de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 29-56.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2010.

FLORES, Valdir do Nascimento et al. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-164, 2009.

FOUCAULT, Michel (1971). *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. (1969). *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREITAS, Ernani Cesar de. Linguagem na atividade de trabalho: éthos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 170-197, jul./dez. 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

GÊNESIS. A torre de Babel. In: *Bíblia Sagrada*. 105. ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1996, p. 57.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2. ed. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE JOAÇABA E HERVAL D'OESTE. *Sambas-enredo*. Disponível em: < <http://www.liesjho.com.br/site/sambasenredo.php>>. Acesso em: 13 out. 2012.

MAINGUENEAU, Dominique (1987). *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes; Ed. da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. (1984). *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

\_\_\_\_\_. (2005). Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 69-92.

\_\_\_\_\_. (2006). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

\_\_\_\_\_. Discurso e análise do discurso. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *[Re]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008d, p. 135-156.

\_\_\_\_\_. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. (2000). *Análise de textos de comunicação*. 6. ed. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011a.

\_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011b, p. 11-30.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 1996.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: DESLANDES, Suely Ferreira (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORSON, Gary Saul. Carnaval: a Apoteose da não-finalizabilidade. In: \_\_\_\_\_. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. da USP, 2008, p. 107-118.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MUSSALIM, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 70-81.

PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. Carnaval – aval à carne viva (d)a linguagem: a concepção de Bakhtin. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Círculo de Bakhtin: diálogos (in) possíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 131-148. (Série Bakhtin – Inclassificável, v. 2).

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, Pontes, 1997.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Texto e Linguagem).

\_\_\_\_\_. Um dispositivo teórico e metodológico. In: POSSENTI, Sírio; BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Contribuições de Dominique Maingueneau para a análise do discurso no Brasil*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2008. p. 201-212.

\_\_\_\_\_. *Questões para analistas de discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. *Lingua[gem]* 32.

\_\_\_\_\_. Ethos e corporalidade em textos de humor. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 149-156.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009. (Grandes Obras da Cultura Universal, 14).

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, 2004. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/10%20art%208.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Edvania Gomes da. *Os (Des)encontros da fé: análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica*. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Linguística)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SOUZA-E-SILVA, Cecília P.; ROCHA, Décio. Por que ler Gênese dos discursos? Resenha de “Gênese dos discursos”, de Dominique Maingueneau. *ReVEL*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <[www.revel.inf.br](http://www.revel.inf.br)>. Acesso em: 4 set. 2011.

SOUZA-E-SILVA, Cecília P.; ROCHA, Décio. Enunciação em processo: dispositivos para a produção de uma memória discursiva. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 30-48, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/2637>>. Acesso em: 15 set. 2012.

TEIXEIRA, Marlene. O estudo dos pronomes em Benveniste e o projeto de uma ciência geral do homem. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 71-83, jan./jun. 2012.

UNIDOS DO HERVAL. *Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal*. Herval d'Oeste, 2012. Documento.

VALE SAMBA. *Ficha técnica*. Carnaval 2012. Joaçaba, 2012. Documento.