



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Julio Teixeira de Souza

A semiolinguística e o samba-enredo: teoria e análise

Rio de Janeiro

2021

Julio Teixeira de Souza

A semiolinguística e o samba-enredo: teoria e análise



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. André Nemi Conforte

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S729 Souza, Julio Teixeira de.
A semiolinguística e o samba-enredo: teoria e análise / Julio Teixeira de Souza. – 2021.
131 f.: il.

Orientador: André Nemi Conforte.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Análise linguística - Teses. 2 Carnaval – Canções e música.– Teses. 3. Análise do discurso – Teses. 4. Samba - Teses. I. Conforte, Andre, 1971-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801:78.085.7

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Julio Teixeira de Souza

A semiolinguística e o samba-enredo: teoria e análise

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 20 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Nemi Conforte (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Michelle Gomes Alonso Dominguez
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Fábio André Cardoso Coelho
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus amados pais, meus primeiros professores; à minha estimada irmã, em companhia da qual sigo aprendendo as lições de vida lecionadas por nossos genitores; à minha querida e especial esposa, imprescindível companheira de jornada, e aos meus prezados alunos, destinatários do grandioso saber adquirido ao longo desta produção acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a tudo e a todos que não vejo, mas de cuja existência não duvido. Sinto me acompanharem, direcionando a minha caminhada nesta Terra de Santa Cruz.

Aos meus pais, por todos valores e princípios que me ensinaram, contribuindo profundamente para minha formação como cidadão capaz de bem viver socialmente.

À minha imprescindível e valiosa esposa, sem a qual não seria, portanto, capaz de chegar ao progresso de meus estudos que agora vejo realizado.

À minha irmã, pela companhia ao longo de importantes anos de minha vida, compartilhando experiências que nos engrandeceram.

À minha família, por cujos membros haverem entendido o momento de minha abdicação do convívio familiar em razão da grande dedicação aos estudos do mestrado.

A todos os professores da especialização em Língua Portuguesa da UERJ, de cujo conhecimento tive o privilégio de desfrutar.

Às professoras Denise Salim e Lúcia Deborar, cujas profícuas contribuições, desde a especialização e agora, como suplentes, na banca do mestrado, foram, são e serão sempre muito bem-vindas.

Ao professor doutor Fábio André Cardoso Coelho, meu orientador na especialização, cuja participação em minha banca de mestrado muito me honra, porque caros foram e são seus ensinamentos.

A todos os professores do mestrado da UERJ, cujo conhecimento nos encanta e instiga a conhecer a Língua Portuguesa.

À professora doutora Michelle Gomes Alonso Dominguez, de cujas producentes aulas e seminiais orientações, na banca de qualificação e na de defesa, hauri ingente proveito para a minha proposta de pesquisa e produção acadêmica.

Em especial, ao meu orientador André Nemi Conforte. Agradeço ao senhor, professor, por sempre haver acreditado na minha produção acadêmica. Seu modo de orientar, em mim, gerou distinto comprometimento para fazer valer a confiança que me dirigiu. Sigo agradecendo-lhe a serenidade com que conduzia suas orientações e a importância que seus efeitos produziram em minha dissertação e em minha formação acadêmica.

Quando eu não puder / Pisar mais na avenida / Quando as minhas
pernas / Não puderem aguentar / Levar meu corpo / Junto com meu
samba / O meu anel de bamba / Entrego a quem mereça usar / Eu vou
ficar / No meio do povo espiando / Minha Escola perdendo ou
ganhando / Mais um carnaval / Antes de me despedir / Deixo ao
sambista mais novo / O meu pedido final / Antes de me despedir /
Deixo ao sambista mais novo / O meu pedido final / Não deixe o
samba morrer / Não deixe o samba acabar / O morro foi feito de
samba / De Samba, pra gente sambar.

(Não deixe o samba morrer, de *Edson Conceição e Aloísio Silva*)

RESUMO

SOUZA, Julio Teixeira de. **A semiolinguística e o samba-enredo**: teoria e análise. 2021. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nesta dissertação, propomos uma abordagem teórica e prática sobre as letras de alguns sambas-enredo do carnaval do Rio de Janeiro. Nosso interesse está envolvido com a tarefa de analisá-las à luz da perspectiva teórica da Semiologia, do francês Patrick Charaudeau. Apresentamos conceitos fundamentais dessa teoria com o fim de servir de subsídio às análises. Em acréscimo, como aporte teórico, foram tomados conceitos outros que não somente os restritos à teoria de análise do discurso de Charaudeau. O leitor deste trabalho acadêmico terá contato com o propósito descritivo do objeto de pesquisa que se fez percorrendo um itinerário que tocou em questões de língua e discurso. Em *Música popular brasileira e o ensino de Língua Portuguesa: diversas abordagens*, poderá ser visto sob que interesse teórico de estudo e com que apresentação prática diversos pesquisadores trabalharam sobre letras de canções nacionais. Em *O carnaval (e seus sinônimos)*, consta uma sucinta apresentação dos nomes pelos quais o carnaval é chamado, revelando como aquele que o menciona o entende. Em *Carnaval e samba-enredo: uma relação metonímica*, o que se tenta demonstrar consiste na possibilidade de compreender esses dois fenômenos culturais como indissociáveis. Em *Samba-enredo: uma voz coletiva e uma coletividade de vozes*, as letras de sambas-enredo são apresentadas como resultado de uma voz, por trás da qual há uma coletividade, e também como sendo palco de várias vozes internas ao discurso do samba. Em *Samba-enredo: uma forma de expressão*, há demonstrado as letras de sambas-enredo como expressão dos anseios do povo brasileiro. No capítulo *Análise semiolinguística do discurso: alguns pressupostos teóricos*, ofereceu-se um apanhado das partes mais características dessa teoria. Em *Interpretação e análise do discurso: algumas considerações*, procurou-se estabelecer uma comparação entre a interpretação de texto e a análise do discurso. Em *Sujeitos do e discursos no ato de linguagem*, foi o momento de tocar na questão dos sujeitos internos e externos ao ato de linguagem e na do fator discursivo que implica todo discurso ser atravessado por outro(s). Por fim, em *Modos de organização do discurso na prática*, constam três análises de letras de sambas-enredo, com o que promovemos uma descrição dos aspectos linguísticos e discursivos do narrativo, descritivo, argumentativo e do modo enunciativo.

Palavras-chave: Samba-enredo. Discurso. Semiologia.

RESUMEN

SOUZA, Julio Teixeira de. **Semiolingüística y samba-enredo**: teoría y análisis. 2021. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

En esta disertación, proponemos un acercamiento teórico y práctico a la letra de algunas sambas del Carnaval de Río de Janeiro. Nuestro interés está involucrado en la tarea de analizarlos a la luz de la perspectiva teórica de la Semiolingüística, del francés Patrick Charaudeau. Presentamos conceptos fundamentales de esta teoría para sustentar el análisis. Además, como aportación teórica, se tomaron conceptos distintos a los restringidos a la teoría del análisis del discurso de Charaudeau. El lector de este trabajo académico tendrá contacto con la finalidad descriptiva del objeto de investigación, la cual se realizó siguiendo un itinerario que tocó temas de lenguaje y discurso. En la música popular brasileña y la enseñanza de la lengua portuguesa: varios enfoques, se puede ver bajo qué interés teórico de estudio y con qué presentación práctica, varios investigadores han trabajado en letras de canciones nacionales. En O Carnaval (y sus sinónimos), hay una presentación sucinta de los nombres por los que se llama Carnaval, revelando cómo lo entiende la persona que lo menciona. En Carnaval y samba-enredo: una relación metonímica, lo que intentamos demostrar es la posibilidad de entender estos dos fenómenos culturales como inseparables. En Samba-enredo: una voz colectiva y una colectividad de voces, la letra de samba-enredo se presenta como el resultado de una voz, detrás de la cual hay una colectividad, y también como escenario de varias voces internas al discurso de la samba. En Samba-enredo: una forma de expresión, demostró la letra de samba-enredo como expresión de los anhelos del pueblo brasileño. En el capítulo Análisis del discurso semiolingüístico: algunos supuestos teóricos, se ofrece una visión general de las partes más características de esta teoría. En Interpretación y análisis del discurso: algunas consideraciones, se intentó establecer una comparación entre la interpretación del texto y el análisis del discurso. En Sujetos y discursos en el acto del lenguaje, llegó el momento de abordar el tema de los sujetos internos y externos al acto del lenguaje y sobre el factor discursivo que implica que todo discurso es atravesado por otro (s). Finalmente, en Modos de organización del discurso en la práctica, se encuentran tres análisis de la letra de la samba-argumento, con los que promovemos una descripción de los aspectos lingüísticos y discursivos del modo narrativo, descriptivo, argumentativo y enunciativo.

Palabras clave: Samba-plot. Discurso. Semiolingüística.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 POR QUE O SAMBA?.....	15
1.1 Não negamos a personalidade.....	17
1.2 A que e a quem serviu o samba.....	19
1.3 Música popular brasileira e o ensino de Língua Portuguesa: diversas abordagens...	25
2 O CARNAVAL E O SAMBA-ENREDO.....	36
2.1 O carnaval (e seus sinônimos).....	36
2.2 O samba-enredo.....	38
2.3 Carnaval e samba-enredo: uma relação metonímica.....	39
2.4 Samba-enredo: uma voz coletiva e uma coletividade de vozes.....	43
2.5 Samba-enredo: uma forma de expressão.....	47
3 ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO: ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	53
3.1 Modos de organização do discurso.....	57
3.2 Transformação do mundo a significar em mundo significado numa perspectiva diacrônica	61
3.3 Processo de transação (a interINcompreensão, o sentido e a imagem do sujeito no discurso).....	69
3.4 Transformação do mundo significado em mundo ressignificado.....	74
4. INTERPRETAÇÃO E A ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	80
5 SUJEITOS DO E DISCURSOS NO ATO DE LINGUAGEM.....	89
5.1 Interpretando um intérprete.....	89
5.2 Heterogeneidade: tem outro no samba.....	95
5.3 Heterogeneidade pelo avesso.....	102
6 MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO NA PRÁTICA.....	107
6.1 Aquarela brasileira e os modos descritivo e narrativo.....	107
6.2 O modo narrativo em Peguei um Ita no Norte.....	114
6.3 Modo de organização argumentativo e o efeito patêmico em E o samba sambou...118	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

De antemão, temos de dizer que, ao fitar as linhas que prosseguem nesta introdução, o leitor terá a impressão de uma organização de assunto que se desdobra em três braços. Sua impressão condiz com o fato. O primeiro membro talvez será considerado sensivelmente alheio ao que se esperaria estar concentrado neste introito. Já, quanto aos dois outros, facilmente será verificada sua pertinência. Ocorrerá que, em um primeiro momento, está presente algo breve sobre o carnaval carioca, o que, com efeito, não é o epicentro deste trabalho. Em seguida, estarão o samba-enredo e a apresentação lacônica dos nossos interesses linguístico-discursivos, dos quais nosso *corpus* eleito é alvo. Digamos, em suma, que esses dois últimos são os protagonistas desta dissertação, enquanto o carnaval é coadjuvante.

Vou começar a aula / Perante a comissão / Muita atenção, eu quero ver / Se diplomá-los posso / Salve o fessor / Dá nota a ele senhor / Quatorze com dois, doze / Noves fora tudo é nosso / Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica? / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro / Vamos vivendo de amor / Estudando com carinho / O que nos passa o professor. (PORTELA, 1939, *Teste ao samba*).

Se “a gravação de *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, pelo cantor Baiano, em 1917, pode ser tomada como marco inicial do samba na condição de produto cultural a ser consumido pelas massas (CONFORTE, 2007, p. 12)”, o samba-enredo *Teste ao samba*, da Portela, é considerado como o primeiro *samba de enredo*. Este termo é autoexplicativo dada a clareza de sentido que nos oferece. Sendo substantivo composto intermediado pela preposição *de*, sinaliza-nos se tratar de um *samba de um enredo*, cujo conceito ainda será fornecido mais detidamente com Mussa e Simas (2010).

Começamos o desenvolvimento deste trabalho com a citação do samba acima porque ela nos reivindica o olhar especialmente por dois motivos. Em princípio, porque é letra do considerado por alguns especialistas no tema (MUSSA; SIMAS, 2010) o primeiro samba de enredo da história do carnaval carioca e, uma vez que trataremos de letras de sambas-enredo, esse conhecimento nos é interessante. Em segundo lugar, porque nos chama atenção ser essa canção produto de uma escola de samba tratando de uma temática escolar sob um olhar irreverente do carnavalesco, do compositor, que se espraia pelo carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

De certa maneira, a produção de uma letra de samba-enredo faz partícipes a objetividade do que se quer transmitir e alcançar com essa transmissão e a subjetividade pela

maneira como o autor decidiu produzir a mensagem pretendida. Sendo assim, ambos os componentes são importantes e, com efeito, constituintes de um texto de samba-enredo. Segundo Fábio Borges, sambas que narram uma história de maneira objetiva podem se tornar chatos (MELLO, 2015). De modo ligeiramente diferente desse autor, digamos nós que sambas que narram uma história *somente* de maneira objetiva podem se tornar chatos.

Cabe dizer que um desfile de escola de samba é um repositório de linguagens. Tanto as não verbais como a verbal pelas letras de samba-enredo são potenciais *corpora* para descrição e exemplificação de formas de linguagem da cultura artística popular brasileira. Nos versos de um samba-enredo, como dito por Soares e Loguercio (2017), pode haver ensino, ensino esse, acreditamos, alternativo aos limites espaciais, temporais, didático-metodológicos das instituições escolares. De acordo com Coelho¹, pesquisador sobre letras de samba, “as canções possibilitam um trabalho multidisciplinar e bastante expressivo para o aprendizado da leitura e da escrita. São representações culturais e históricas de espaços sociais diversos e que demonstram as peculiaridades linguísticas do usuário da língua.”

Com o samba *Teste ao samba*, temos que, no idos de 1939, “pela primeira vez, a Praça XI e o mundo do samba ouviam um samba-enredo, estava inaugurado um gênero musical que passaria ser sinônimo de escola de samba (G.R.E.S. PORTELA, 2020)²”. Essa relação que julgamos inextricável entre o samba-enredo e o carnaval carioca será objeto de desenvolvimento em momento oportuno nesta dissertação. Nesse instante, abordaremos a relação metonímica entre o samba e o carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Compete-nos também adiantar que distinguiremos o carnaval (desfiles das escolas de samba do RJ) de tantos outros tipos de carnavais. Para isso, denominaremos o carnaval que nos interessa de carnaval dos desfiles das escolas de samba do Município do Rio de Janeiro, uma vez que há desfiles carnavalescos em outros municípios e estados brasileiros, como também em outros países. Em respeito ao princípio de economia de esforço, desde que, claro, seu emprego não comprometa a clareza e o conteúdo em si, utilizaremos, quando convier, o acrônimo CARDESA-RJ em substituição à centopeia nominativa que se tornou o nome *carnaval dos desfiles das escolas de samba do Município do Rio de Janeiro*.

O Rio de Janeiro, estado federativo do país do carnaval (QUEIROZ, 1999, p. 12) e perímetro de tantas manifestações culturais, possui o privilégio de promover o carnaval

¹ – Artigo disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/11/1750.pdf>. Visitado em: 5 jun. 2021.

² – Disponível em: <https://www.gresportela.com.br/Historia/DetalhesAno?ano=1939>. Visitado em: 6 dez. 2020.

carioca, dentro do qual o desfile das escolas de samba se coloca como evento ímpar, atrativo e parte da identidade cultural do estado. “O Rio de Janeiro”, segundo Queiroz (1999, p. 24), “é a pátria por excelência do Carnaval brasileiro”. Para os escritores Mussa e Simas (2010, p. 14), “as escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: a herança festiva dos cortejos processionais, a tradição carnavalesca dos ranchos, blocos e cordões e os sons das macumbas, batuques e sambas cariocas.”

O desfile realizado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro é uma das grandes manifestações culturais brasileiras, que não somente enriquecem o capital artístico-cultural da localidade de onde se originou e onde se cultua, como também diversificam e promovem o Brasil. O futebol nacional brasileiro já promoveu mais o Brasil, o MMA (“Mistura de Artes Marciais”) passou a promover, mas o carnaval continua promovendo-o. Para Simões (2004, p. 90), “o Brasil e suas dimensões continentais apresentam um mosaico étnico-cultural que se traduz nas práticas languageiras de sua gente”. Práticas languageiras que não percebemos apenas no domínio da linguagem verbal, pois a linguagem não verbal se põe tão vasta quanto aquela. Harmonizamo-nos com Simões (2004, p. 90) mais uma vez porque endossamos que o construto sociocultural brasileiro “merece uma atuação efetiva e eficiente das academias e dos estudiosos, no sentido de descobrir, entender e divulgar nossa cultura mais profunda e genuína.”

O CARDESA-RJ contemplando, pois, os domínios da linguagem verbal e não verbal produz expressões comunicativas simultaneamente orais, no canto dos sambas com suas nuances de interpretações pelos cantores (intérpretes); escritas, nas letras dos sambas e na sinopse do enredo e plásticas, em artes plásticas, verificadas na concepção e execução de fantasias, alegorias e adereços representativos da proposta comunicativa dos desfiles. O carnaval dos desfiles das escolas de samba é um verdadeiro texto sincrético, um híbrido de muitas formas de linguagem e maneiras de expressão.

No tocante ao enredo, ao qual a letra do samba-enredo dá expressão linguístico-discursiva, importa-nos saber, por ora, que, “num sentido amplo, qualquer samba pode conter enredo, uma história de adultério, façanhas da malandragem, a vida dura do morro. Mas o termo enredo, no âmbito semântico das escolas de samba, tem duas acepções distintas (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24).” Segundo esses mesmos autores (2010, p. 24), “na primeira, enredo tem um sentido abstrato, teórico: é o tema proposto pela escola, a ser apresentado no

desfile. Nunca foi objeto de julgamento.” Por outro lado, “o que se julga é o enredo na sua segunda acepção: o desenvolvimento ou a representação desse tema teórico nas alegorias, adereços e fantasias (MUSSAS; SIMAS, 2010, p, 24).”

Dentre os vários segmentos que compõem o carnaval carioca (fantasias, adereços, carros alegóricos etc.), o samba-enredo é parte indissociável da essência do carnaval, é o que fica, na verdade, para a posteridade. Queiroz (1999, p. 22, grifo nosso) revela e reconhece sua irresistência ante o encanto do samba dizendo que “os sambas carnavalescos despertam ainda, mesmo fora do período festivo, a *emoção* exaltante que leva à dança.” De fato, se *emoção* implica, etimologicamente, mover para fora, é sem esforço que se acredita ela provocar dança. Ademais, se leva ao “movimento das cadeiras”, tem um potencial de força motriz, análogo ao ato perlocutório numa perspectiva linguística da teoria dos atos de fala, de Austin. Diríamos que, se invoca o interlocutor/espectador a agir, persuade e, por isso, contém realmente esse efeito perlocutório.

Passando agora a falar mais do gênero samba, do qual o samba-enredo é ramificação, eis que: em 1942, Portela, com o seu samba *A vida do Samba*, nos diz que “*samba, tu és muito conhecido / no mundo inteiro / samba, orgulho dos brasileiros / foste ao estrangeiro / e alcançaste grande sucesso / muito nos orgulha o teu progresso*”. É o samba o componente mais alto, o altar da escola de samba, como definido pela Portela em sua homenagem a Pixinguinha (1974, O mundo melhor de Pixinguinha, grifo nosso): “*lá vem Portela / com Pixinguinha em seu altar / e o altar de escola é o samba / que a gente faz / e na rua vem cantar*”. “O samba-enredo [...] é um tipo de samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24)”.

O gênero samba é obra artística de cuja base lexical se faz possível o leitor/ouvinte adquirir novos vocabulários, mediante o contato com o “vocabulário de especialidade do samba (BARBOSA, 2011)”, por exemplo. Há, também, outras questões interessantes, há sambas-enredo, tais como o da Beija-Flor de Nilópolis, *A criação do mundo na tradição nagô*, de 1978, e o da Mocidade Independente de Padre Miguel, *Criador e Criatura*, de 1996, que podem ser considerados um tipo de narrativa etiológica, “representativa do gênero dos mitos de origem das coisas do mundo (ADAM, 2019, p, 206)”.

Muitos motivos justificam uma atitude descritiva do pesquisador de línguas que toma as letras de samba/samba-enredo como objeto de interesse. Pode abordá-las a partir de bastantes conceitos de um razoável número de teorias, conforme será possível ver no tópico “Música Popular Brasileira e o Ensino de Língua Portuguesa: diversas abordagens”. O interesse desta dissertação em trabalhar as letras de sambas-enredo, num viés linguístico-

discursivo, é proveniente também do desejo de pensar um produto popular, artístico-cultural e pedagógico capaz de servir à descrição da Língua Portuguesa em uso e em verso musicalizado.

Nosso olhar busca a linha da descrição da língua, mas nossa pesquisa encontra expressão adicional nas considerações de Simões (2004), quem convoca a reflexão acerca da necessidade de alternativas às dificuldades presentes, algumas vezes, no ensino de Português, devido à estafa das práticas didáticas, pedagógicas e metodológicas corriqueiras. A autora, (2004, p. 104) nos diz partir “em busca de materiais e estratégias pouco usuais, com vistas a diversificar o trabalho e testar a produtividade e a eficiência dos novos objetos eleitos.

Não nos parece comum haver aulas debruçando-se sobre as letras de sambas-enredo. Estas são proveitosas como material de cujo *corpus* se pode fazer análises a favor do estudo da Língua Portuguesa. Nós as faremos sob a orientação das definições teóricas e metodológicas da Teoria Semiociológica, de Patrick Charaudeau. Pode-se usufruir da riqueza temática dos versos dos sambas-enredo para uma análise linguístico-discursiva. São diversos assuntos relacionados a temas do cotidiano, a personalidades nacionais, à metalinguagem, a temas históricos, à literatura brasileira (FARIAS, 2004), dentre outros. Todos nos brindando com um nível de informatividade distinto.

É-nos enriquecedor, na análise do samba-enredo, apurar seu modo de organizar o discurso, ver sua interdiscursividade, notar sua heterogeneidade, produzindo efeitos de sentido e oferecendo interpretações possíveis. Nas letras de sambas-enredo, há não somente os parceiros do ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2016), seres humanos, externos à linguagem, há também os sujeitos internos (CHARAUDEAU, 2016), onde residem os protagonistas do ato de linguagem, sujeitos esses da enunciação, olhando para os quais se busca (re)conhecer quem o samba faz falar. Sujeitos inseridos no espaço do dizer, de quem a letra do samba usa a voz e traça-lhes a imagem. Apressamo-nos em expor que “os textos têm um responsável interno por sua organização, aquele que conta a história, que fala, que opina, que descreve, que argumenta (FIORIN; SAVIOLI, 1999, p. 174).”

Como já se fez notar, este trabalho pisará o terreno do “gênero letra-de-música” (SIMÕES, 2007, p. 9), sucedâneo à qual utilizaremos o termo *letra de canção*. Aplaudimos o que ressoa do posicionamento de Coelho (2013), segundo o qual canções são gêneros textuais. Para servir de alternativa às análises de textos em prosa, trazemos, portanto, a letra de canção, uma representante dos textos em versos, sobre os quais recairá nosso interesse em não somente saber *do que nos fala a linguagem* (CHARAUDEAU, 2016). Importa-nos, sobretudo, *como e quem ela faz falar* (CHARAUDEAU, 2016).

Por fim, resta-nos dizer que esta dissertação ser orientada pela teoria Semiolinguística não implica que denegaremos as contribuições de outros teóricos, de cujos conceitos nos beneficiaremos. O que será visto, enfim, são conceitos teóricos aplicados nas letras dos sambas-enredo eleitas. Estas foram selecionadas para servirem de exemplo dos conceitos teóricos apresentados ao longo desta dissertação. Como, às vezes, em um único capítulo/subcapítulo, houve a presença de trechos de mais de um samba-enredo/samba, preferimos não lhes elencar aqui o nome. Procuramos, durante mesmo uma entrada teórica, trazer um recorte ou letra de samba-enredo para logo servir à aplicação dos conceitos. No entanto, entendemos melhor, em certos momentos, apenas escrever a teoria e esperar o lugar mais oportuno para as análises.

1 POR QUE O SAMBA?

Nestas linhas, doravante, predispono-nos a discorrer sobre o porquê de o *corpus* do nosso trabalho ser o samba, como gênero mor, e não outro estilo musical. Embora queiramos nos dedicar às letras de samba-enredo, falaremos, em certos momentos, no decurso deste capítulo, do samba como estilo musical genérico que se ramifica em alguns outros tipos de samba mais específicos, como o samba de quadra, samba de roda, samba partido-alto, sambacação etc. Tocaremos, com efeito, na música popular brasileira como um todo. Também queremos deixar claramente definido que o samba-enredo, como composição musical, não é o nosso objeto de estudo em si, como seria talvez para pesquisadores da área de Música. Esses avaliariam sua métrica, melodia, ritmo, harmonia etc. O samba, como algo teoricamente abstrato e hiperônimo de tipos específicos de sambas, não é o centro de nossas atenções primordiais, malgrado não possamos deixar de falar dele, tampouco do cenário artístico-cultural que o envolve (o carnaval), sob pena de produzimos um trabalho ausente de contextualização.

Convém ressaltar que, ao longo deste trabalho, estaremos envolvidos, sobretudo, com os aspectos linguístico-discursivos do samba-enredo, ou melhor, das letras dos sambas-enredo. Em alguns momentos, pode ser que usemos samba em substituição a letras de sambas-enredo, simplesmente para evitar repetições terminológicas, especialmente, em um mesmo parágrafo. Para melhor definir o samba-enredo, faremos uma rápida, porém, suponhamos, convincente distinção entre ele e outros tipos de samba. Para tal empresa, podemos trazer as características que Farias (2004, p. 7) atribui ao tipo de samba que mais nos interessa para o curso desta dissertação. Quanto ao texto produzido pelas letras de sambas-enredo, temos:

o tom grandiloquente (de louvação) da narrativa épica; a feição nitidamente intertextual, ou seja, elaborado a partir de outros textos preexistentes, por ser encomendado através de uma sinopse; a frequência de frases curtas, para se transmitir o máximo de informações com o mínimo de palavras; as inversões dos termos oracionais para facilitar a pronúncia de certas palavras no canto ou enfatizar elementos importantes do enredo.

No livro *Abre-Alas* (2019), na parte em que a escola de samba Unidos do Salgueiro descreve seu enredo e dá outras providências, há uma definição de samba-enredo que nos é, de alguma forma, útil. Segundo o que lá consta (LIESA, 2019 [domingo], p. 218), são características do samba-enredo: “uma melodia sincopada, que facilite o cantar dos componentes, com variações harmônicas que se relacionam diretamente com a letra”.

Valendo-nos do conhecimento de Hamilton de Holanda³ sobre o samba em geral, podemos dizer que um aspecto que diferencia, de alguma forma, os tipos de samba é a instrumentação de cada segmento. No caso do samba-enredo, são seus instrumentos: surdos de primeira, segunda e terceira, caixa de guerra, tamborim, cuíca, chocalho, repique, agogô, dentre outros. No entanto, tudo isso até então está no domínio do não verbal, o que escapa a nosso interesse declarado. Mas Hamilton de Holanda acrescenta que: tipo de letras e como são feitas as poesias ajudam a definir de que gênero musical se trata determinada canção. Definiríamos o samba-enredo pelo conjunto de seu interesse temático. Um fator que o marca reside em quase nunca falar de amor melancólico, melodramático, ou falar de amor em geral, como os outros sambas costumam fazer. O samba-enredo prima pela informatividade, criticidade e irreverência; privilegia a versatilidade temática. Digamos que o samba, como gênero musical, como sonoridade rítmico-melódica, é o corpo imaterial, em cuja base se assenta a letra de canção, materialização significativa e expressiva essa que manifesta sentimentos, críticas, informação de muitos tipos, dirigidas a um público idealizado na concepção de suas letras. Registre-se que poderemos empregar o termo *gênero samba*, quando estivermos nos referindo a ele em amplo sentido, estando para divisões de tipos de samba assim como o rock está para o *country rock*, o rock clássico e o *heavy metal* entre outros. Por outro lado, ao partido-alto, ao samba de terreiro, ao samba de quadra etc., quando não especificamente denominados, daremos o tratamento *tipos de samba*.

Samba, samba-chula, samba raiado, samba-choro, samba-canção, samba-enredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto. São tantos os estilos de fazer samba que podemos pensá-lo como uma espécie de metagênero, um grande ambiente sociomusical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela. (IPHAN, p. 23).

Para este tópico indagando o porquê do samba, tomaremos três frentes, que, uma vez unidas, servirão de resposta à pergunta encabeçada nesta seção. Eis que, então, em primeiro lugar, de maneira pouco demorada, versaremos sobre a razão que nos levou à escolha do

³ - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WmRer7YnJtI&t=113s>. Visitado em: 3 jul. 2021.

samba-enredo, como base musical, artístico-cultural, para o nosso objeto de pesquisa. Adiantamos que o fato de apreciar esse estilo musical influenciou sobremaneira na decisão, antes mesmo de se haver suspeitado do conteúdo que dele se poderia haurir em proveito dos estudos linguístico-discursivos.

Em segundo lugar, desenvolveremos a resposta ao porquê do gênero samba trazendo o contexto nacional que o fez emergir como um símbolo de brasilidade e catalisador dos anseios de soberania plena e unidade nacional. Esse interesse em encontrar algo com o que (se) identificasse o povo brasileiro nos fez lembrar o desejo que alguns estudiosos da língua nutriram, sobretudo, e nutrem ainda em ter a Língua Portuguesa substituída pela Língua Brasileira, fazendo desta expressão símbolo de soberania e promotora de unidade (na diversidade) nacional.

E, por fim, visitaremos alguns pesquisadores que lançaram mão da música popular brasileira, não exclusivamente do gênero samba, para digná-la da extração das riquezas linguísticas e discursivas tantas das quais é possuidora. Para esse derradeiro, apresentaremos sob que interesse contributivo para o estudo da língua alguns professores elegeram o conteúdo linguístico de canções para (re)conhecer-lhe as propriedades léxico-gramaticais, semântico-estruturais e discursivas.

Cabe dizer, tão logo, que a interrogativa “Por que o samba?” não é uma pergunta com cuja resposta nos caberia o esforço de defendê-lo, como se sua importância dentro da música popular brasileira e sua significativa forma de expressão linguístico-discursiva estivesse sendo questionada. Essa pergunta vem como uma problematização do feito acadêmico, servindo apenas para delimitar o universo musical do qual poderíamos ter tirado um outro gênero para analisar-lhe a letra (escrita).

1.1 Não negamos a personalidade

Para a primeira empreitada das supracitadas, trazemos Queiroz (1999), cujas considerações serão para nós um fluxo de ar pelo qual nos deixaremos ser levados a fim de não nos fazermos resistentes a um impulso gustativo pelo tema. Reconhecemo-nos como pesquisadores diletantes, realmente tocados por uma subjetividade, só que uma subjetividade temperada com a objetividade de que carece um trabalho acadêmico. O que se quer dizer é que a escolha do samba-enredo como objeto de pesquisa inevitavelmente sofreu as influências

peçoais do apreço por esse tipo de samba, o que fez se tornarem deleitosos os momentos laboriosos de pesquisa.

Com Queiroz (1999) nos alinhamos por simpatizar-lhe com as considerações acerca do processo de pesquisa, que se inicia, sabemos nós, com a pergunta sobre o que pesquisar, cuja resposta tem de ser eco dos interesses íntimos do pesquisador. Sobre os pesquisadores brasileiros, diz a autora (1999, p. 23, grifos nossos) de *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito* que

são, pois, sempre engajados os pesquisadores brasileiros, embora muitas vezes não tenham disso consciência. No próprio momento que escolhem um objeto de estudo que aparentemente lhes é indiferente, oculto nele está o seu país, que buscam **compreender e melhorar**.

Reconhecemos que compreender um país feito o Brasil, repositório de muitas manifestações culturais, não é uma tarefa mais simples do que descrever todas as contribuições do acadêmico Evanildo Bechara à sedimentação do ensino e da descrição da língua nacional, por exemplo. Todavia, conseguir penetrar em uma das mais, quiçá, mais representativa atividade audiovisual cultural do país: o carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (CARDESA-RJ), e deste alcançar e explorar o seu constituinte musical: o samba-enredo, para fins de estudo de sua produção linguístico-discursiva, pode ser considerado uma investida em melhorar o país. Pátria em cujas bases está o ensino de língua, cuja descrição é pressuposto para o seu contínuo aperfeiçoamento, com o qual desejamos contribuir por meio de outras perspectivas teóricas e *corpus* de análise.

O CARDESA-RJ encanta nacionais e estrangeiros dada sua complexidade, expressão e organização. De Masi (2000, p. 328), por exemplo, em primeira pessoa, manifesta que “até o momento, tive a oportunidade de apreciar só o carnaval do Rio, mas foi o bastante para observar que nele confluem e se misturam, suavemente, produções de sentido com produção de riqueza, alegria com aprendizado, pluralismo com identidade.”

Ainda com Queiroz (1999, p. 23) continuamos porque são dela as palavras de que “felizmente, a atitude de afastamento do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo é hoje considerada ultrapassada: nas Ciências Sociais – e também em qualquer ciência – a implicação do pesquisador naquilo que estuda é inevitável.” É disso que nos valem ao confessar que estudar o samba-enredo foi antes motivado pelo interesse de expandir o conhecimento sobre suas origens, ascensão, apogeu e representatividade musical do que propriamente dele suspeitar como promissor elemento de promoção da Língua Portuguesa

“musicada”⁴ e profícuo material de análise linguístico-discursiva. Essa suspeição, no entanto, já cedeu lugar à certeza de que estudos linguístico-discursivos sobre a música escrita podem oferecer material proveitoso aos interessados pela descrição da língua em uso e pelo seu ensino. Estudar a língua é extrair-lhe exemplos de uso, e esse uso se dá nas mais variadas formas de expressão, dentre as quais lidaremos com a arte escrita dos sambas-enredo. Sendo a música, portanto, produto de uma elaboração artística, reforçam-na o valor as palavras de Moreira (2004, p. 65), segundo as quais “o trabalho artístico deve ser tomado como objeto de análise dos fenômenos linguísticos, com o intuito de desenvolver competência verbal do falante e permitir-lhe o contato com a pluralidade de vozes que há na sociedade.”

1.2 A que e a quem serviu o samba

Precipitadamente, talvez, já queremos trazer que o gênero samba serviu ao interesse de coesão nacional e a quem movimentou esse desígnio. O samba de que falaremos aqui é o dos primeiros tipos de samba, logo, em poucos momentos, nos referiremos ao samba-enredo, quando, para tal, faremos uso dessa denominação. O samba-enredo é subgênero do samba.

Feitas as sumárias considerações sobre a pessoalidade admitida na escolha do objeto de pesquisa que redundou no entusiasmo sobre o conteúdo linguístico-discursivo do samba-enredo, iremos avançar ao assunto que versa sobre o gênero samba com símbolo de brasilidade, promovido a esse *status* com vistas à idealizada consecução de um fator de unidade nacional. Trataremos dessa questão do gênero samba porque, de alguma maneira, ele veio servir aos anseios sociopolíticos que buscavam um referencial a valer de instrumento de coesão nacional, em cujo serviço se engajou outrora a própria língua nacional portuguesa. Esta prestou serviço aos ideais de unidade linguística dos colonizadores portugueses, o que veio a culminar na eliminação da Língua Geral do Brasil, “falada na imensa (sic) maioria da população, inclusive pelos portugueses (SANCHES, 1940, p. 41).

Muitos gramáticos precursores envidaram esforços para fazer valer a frase “uma língua um Império”, dentre os quais Fernão de Oliveira e João de Barros, ambos autores, em cujo currículo registram-se as primeiras gramáticas da Língua Portuguesa. Cabe lembrar que os governantes estarem sedentos por uma unicidade não tem início no Brasil senão em tempos remotos. Quanto a isso, diz Fávero (2007, p. 130) que “esta consciência de que a consolidação

⁴ – Pensamos existir a língua escrita, a língua falada e a língua escrita musicada, dadas as características que as distinguem, porém não as separam.

do Império necessita de uma língua única já se encontrava nos primeiros gramáticos que viam nela o fundamento de sua afirmação nacionalista.” No entanto, adverte Cunha (1968, p. 42) que “a unidade idiomática pressupõe comunicação permanente, convivência social, formação cultural.” Tudo isso ditado por Celso Cunha há no Brasil, mas há de forma irrestrita, ampla e heterogênea.

O fator identitário do samba é atribuído ao Rio de Janeiro. Quanto a isso e além disso, cabe, de antemão, um parêntese em cuja bitola temos de colocar que toda região/estado do Brasil tem, sem muito conflito de opiniões, um “cartão-postal” culinário, cultural, arquitetural, religioso, musical que se destaca e se encontra nacional ou internacionalmente atrelado à imagem de dado estado. Por exemplo, o acarajé remete à Bahia e não a outro estado, por isso, pode-se até dizer que tal gênero alimentício é constituinte da identidade dessa unidade federativa. Diz-se: A Bahia é o lugar do acarajé, como Minas Gerais é o do queijo. “O Rio de Janeiro”, por sua vez, “é a pátria por excelência do Carnaval brasileiro. (...). E continua a ser considerado por excelência a Capital do Carnaval (QUEIROZ, 1999, p. 24-5).” E ser o centro do carnaval é, por conseguinte, também ser o epicentro do samba, dada a relação imbricada entre ambos. A origem do samba é lembrada em “eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo sim, senhor / quero mostrar ao mundo que tenho valor / eu sou o rei do terreiro / eu sou o samba / sou natural aqui do Rio de Janeiro. (A voz do Morro, Zé Kéti, grifo nosso)”.

Ainda que funcionalmente muitas vezes o samba com suas letras como forma de expressão foi, de fato, a voz do morro, isso não quer dizer que ele tenha surgido do morro. É isso o que postula Vianna (2012, p. 121), segundo o qual o samba “não nasceu exatamente no morro, mas sim em algum lugar entre os morros e as ruas da Cidade Nova”. É a força do uso; o uso consagra e, como alguns tipos de sambas foram o meio pelo qual o povo do morro comumente se expressava e tomou notoriedade, a esta parte da sociedade foi atribuída sua origem. Fazendo um jogo de repetição das palavras *morro* e *samba*, para incorporar-lhes destaque e proximidade simbólica, nós diríamos que, *se o morro não fez o samba, “o morro é feito de samba, de samba pra gente sambar.* (Não deixe o samba morrer, de Edson Conceição & Aloísio Silva).”

Já no que diz respeito ao gênero samba como elemento promovedor do sentimento de brasilidade, que viria a dar uma sensação de algo que nos une, recorremos a Vianna (2012), pois dele tiramos algumas considerações pertinentes ao assunto. Há uma questão conflituosa quando se pretende promover um elemento identitário de certo estado a símbolo nacional – fatalmente haverá desencontro de opiniões, em virtude do destaque que o estado cuja língua

for eleita oficial terá em detrimentos de outros, por exemplo. E é inclusive para se evitar a disputa de qual será o elemento representativo de algum estado, região ou país recheado de concorrentes que, no caso da língua a ser eleita a nacional em países plurilinguísticos como Moçambique, prefere-se, segundo Araújo (2017, p. 366), permanecer entendendo a Língua Portuguesa como oficial, malgrado seja ela “apenas a 17ª língua mais falada ali.”

Com Vianna (2012) veremos mais detidamente o porquê de o samba haver assumido, em dado momento, o pódio de música expressão de brasilidade. Nosso conhecimento acerca do que temos de história presente no imaginário coletivo em termos da vida pregressa do samba será afetado por uma versão mais analítica, suficiente para apontar que os louros colhidos pelo povo do samba foram ofertados com um propósito nacionalista e disciplinador. É escusado lembrar que ideais/ideias com a têmpera de definir a cara do Brasil foram a comichão de muitos políticos, dos quais se destaca Getúlio Vargas, e de muitos literatos, como José de Alencar e de outros indianistas. O romancista José de Alencar lutava para que o Brasil pudesse e fosse reconhecido por aquilo que lhe era genuíno. Por isso, fez do índio tema literário representativo da nacionalidade brasileira e buscou inserir, na Língua Portuguesa, uma feição abasileirada. Cunha (1968, p. 23) repara em que

tanto na França como no Brasil os românticos foram mais ousados na teoria do que na prática. O próprio Alencar, que, imprudentemente, chegou a falar em “língua brasileira” e a teorizar sobre (sic) o assunto, não pretendia, na realidade, criar uma língua nova, nem fazer ascender a nossa linguagem popular à altura de língua literária. O que ele preconizava era somente uma elasticidade maior da expressão, a legitimação de termos tipicamente brasileiros, uma sintaxe mais livre, ou, melhor dizendo, menos sujeita às normas severas do português europeu.

Mas se, segundo Cunha (1968), José de Alencar não tinha o propósito definidor de romper com a Língua Portuguesa, apenas oferecer-lhe uma roupagem à brasileira, para Sanches (1940, p. 30), “o que afirmava Alencar era a existência de uma língua nascida da necessidade de exprimir a natureza brasileira, as impressões novas para as quaes (sic) o ‘verbo humano’ ainda não havia creado (sic) as formas.” Os interessados no assunto de uma língua brasileira, ainda que não buscassem desmerecer as origens lusitanas, engajavam-se sobejamente em conferir “à língua brasileira” a autonomia de falar o Brasil abasileiramente. Ainda de acordo com Sanches, em sua introdução ao livro *Língua Brasileira* (1940, p. 29), “os brasileiros têm idêntico direito [como os portugueses] de chamar *lingua* (sic) *brasileira* ao idioma que falamos.”

Além de linguistas e literatos, um outro personagem exponencial contribuiu para que fosse possível construir esse sentimento de Brasil independente e reconhecido não só pela sua

literatura própria, cultura singular, povo distinto e natureza ímpar, mas também e, sobretudo, pela sua miscigenação racial. Trata-se de Gilberto Freyre, que, segundo Vianna (2012), foi um dos responsáveis pelo reconhecimento de um Brasil mestiço, que viria a ser o DNA do povo brasileiro. E isso se deve significativamente às suas colocações antropológicas que se traduzem especialmente no livro *Casa Grande & Senzala* (1933).

A contribuição de Freyre para a promoção do samba à música do Brasil está centrada, de acordo com Vianna (2012), no estreitamento de que Freyre participou entre classes sociais de maior e outras de menor prestígio. Foi esse pernambucano, quem continha influência bastante para a promoção do samba; era cidadão de classe social elevada e compôs o encontro que uniu, nos idos de 1926,

dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” (incluindo, para Prudentes de Moraes Neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros e mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. (VIANNA, 2012, p. 20).

Além de Gilberto Freyre e Prudente de Moraes, estiveram presentes, nesse conagraçamento que não se fez sem o cantar de algumas canções, Sérgio Buarque de Holanda, Heitor Villa-Lobos, Gallet, Patrício e outros dois cuja fama, no mundo da música, dispensa apresentações (VIANNA, 2012). Seriam, inclusive, esses dois os que viriam a ser imortalizados pelas composições musicais suas que atravessaram os tempos e até hoje são lembradas com saudade em vários eventos de música popular brasileira. Dessas composições, sublinha-se *Pelo Telefone*, de Donga com Mauro de Almeida, considerado por muitos o primeiro samba, e *Carinhoso*, obra-prima de Pixinguinha, interpretada por vários cantores brasileiros.

Para Vianna (2012, p. 20, grifo nosso), Donga, Pixinguinha, mais Patrício Teixeira “definiam a música que seria, *também* a partir dos anos 1930, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro.” Esse *também* da frase anterior pressupõe um outro elemento: trata-se da idealização da mestiçagem, que dava o braço ao samba, ambos então vistos como definidores do Brasil. Com o samba “Martim Cererê” (IMPERATRIZ, 1972)”, pode-se perceber, em seu versos: “*o índio deu a terra grande / o negro trouxe a noite na cor / o branco a galhardia (...) / tinham um encontro marcado / pra fazer uma nação / e o Brasil cresceu tanto / que virou interjeição*”, que o país buscava uma unidade nacional na multirracialidade entre negro, índio, branco. Nada menos que um “Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade (VIANNA,

2012, p. 20).” “Somos vários em um”, é o que nos diz Pereira (2007, p. 174, grifos nossos), ao que acrescenta:

se por acaso existir algo negativo nesse arranjo, os pontos positivos os superam em muito. Então, somos um povo mestiço, em corpo e alma. Tal condição é inquestionavelmente vivida nas manifestações culturais que nos rodeiam: **na música**, na alimentação, na religião, nas festas, no vestuário... como nos comunicamos, enfim. **Na linguagem rica e colorida que utilizamos.**

As investidas para se achar e eleger algo que fosse genuinamente brasileiro e que respondesse pelo todo não prosperou quando se dedicou ao movimento de ter o índio como a síntese racial do Brasil, a despeito de todo esforço dedicado pelos literatos a esse fim. O uso de palavras da língua dos nativos em obras literárias a fim de valorizá-la e, com isso, expandir as incursões políticas com o objetivo de uma língua menos lusitana também não saiu vitorioso. Para Vianna (2012, p.70), “fazer poesia em tupi não é fazer poesia brasileira e sim poesia tupi. O brasileiro nasce quando começa a mestiçagem”. E é sob essa perspectiva que ganha força a miscigenação como síntese do Brasil, e o samba como representante musical dessa miscelânea.

O intento de homogeneização em termos de algo que servisse como vitrine/representação do Brasil tanto interna como externamente foi cristalizado no perímetro dos anos 1930, embora já viesse em maturação bons anos antes. O que explica essa questão se chama espírito da época. Acontece que ideias atinadas em certos momentos da história pregressa e da atual, sendo produzidas por cidadãos distintos, pelo corpo científico, acadêmico, enfim, por qualquer grupo de manifestação de ideias e ideais inovadores, somente dão os frutos quando o terreno social (econômico, cultural e ideológico) predominante se torna propício a fazê-las brotarem. Depende, como dito, do espírito da época, que leva em alemão o nome de *Zeitgeist*. Ou, reescrevendo o dito pelo escritor Victor Hugo, não há nada mais poderoso do que a ideia cujo tempo chegou.

Buscava-se algo mais brasileiro para afirmar nossa soberania. Com a Proclamação da República, esse ímpeto por se desvencilhar de “coisas importadas” fez a busca por símbolos nacionais ganhar fôlego e, com a semana de arte moderna em 1922, se viu mais fortalecido. Esse contexto que esperava sua hora viu-a chegar, enfim, com o governo nacionalista do gaúcho Getúlio Vargas. Também a viu se estender por anos adiante, que testemunharam sua concretização, sendo continuada no “governo pós-Revolução de 1930 {que} tornou semioficial a política de miscigenação, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba (VIANNA, 2012, p. 73)”. “O governo Vargas, com o objetivo de reforçar o

sentimento de nacionalidade, valorizou a **cultura popular** (VAINFAS *et. al.*, 2010, p. 193, grifo dos autores).” Esses mesmos autores (p. 193, grifo nosso) asseveram que

a prática da capoeira, por exemplo, até então proibida e criminalizada, foi liberada, aceita como arte marcial legítima e reconhecida como esporte nacional. Processo similar ocorreu com o samba. Embora nas décadas de 1910 e 1920 os cantores e compositores do gênero tivessem bom espaço no meio artístico, o samba era visto com preconceito, sobretudo pelas elites brasileiras. Nos anos de 1930, o governo reconheceu o samba como expressão da cultura brasileira.

Em vista disso, sendo o samba, juntamente com o futebol e a feijoada, elemento identitário e referencial da cultural brasileira, entusiasmo-nos, neste trabalho, nosso engajamento em usufruir-lhe da origem, da história e das letras que fazem cantar o Brasil como nenhum outro gênero musical faz (VIANNA, 2012). E de tantos estilos de samba, com o samba-enredo caminharemos, porque, como inextricável componente do “carnaval do Rio {de Janeiro}, exportado para o resto do Brasil (existem escolas de samba em Manaus e em Porto Alegre), serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país (VIANNA, 2012, p. 124).” Todavia, há de se pontuar, ao apagar das luzes deste subcapítulo, que o contexto histórico em que esteve o Rio de Janeiro como capital nacional

consolidava o modelo carioca de samba e de carnaval, amparado e mantido pela indústria fonográfica e pelo rádio, que naquele momento reproduziam o projeto da identidade cultural nacional, que se compatibilizava com o modelo do samba carioca. (MESTRINEL, 2010, p. 6).

Cabe dizer, em tempo e por fim, que esse hibridismo de raças pelo qual é possível identificar o Brasil e que teve e tem o samba como representante musical foi também a mola propulsora para que os linguistas pró-“língua brasileira” argumentassem a favor de uma língua nossa, com cuja expressão se pudesse atender ao estilo brasileiro de pensar o país e de elaborar suas ideias. “Uma língua brasileira”, segundo Sanches (1940, p. 181), “feita com o nosso vocabulário, ao lado do vocabulário que nos herdaram os colonos, com a nossa construção de frase, syntaxe que todos usamos”. Eis o Brasil mestiço como eis sua língua, que “por meio das novas condições que rodeavam a linguagem dos colonizadores, (...) se havia enriquecido dos elementos linguísticos de contribuição indígena, e dos trabalhadores africanos escravizados (SANCHES, 1940, p. 310).”

Hoje contamos com a oficialização, em território brasileiro, de uma língua que não somente a Portuguesa (JUNIOR, 2010), mas que também não é a idealizada língua brasileira. Temos as línguas indígenas (Nheengatu, Tukano e Baniwa) registradas oficialmente na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no norte do Amazonas. Essa cidade foi a primeira a erguer a

língua natural dos índios ao *status* que ocupa a Portuguesa no Brasil. Em adotar o Guarani, Tacuru encabeçou a lista das cidades interessadas em ter uma língua própria.

1.3 Música popular brasileira e ensino de língua portuguesa: diversas abordagens

A partir de agora, conforme prometido, é chegada a hora de falarmos sobre as obras de alguns estudiosos da língua que utilizaram não apenas o gênero samba, mas, em geral, a música popular brasileira em seus estudos linguístico-discursivos. Com esse levantamento, acreditamos contribuir para manter acesa a chama dos estudos linguísticos e discursivos em *corpora* de música nacional, porque têm sempre motivos para serem produtores.

Apresentaremos perspectivas distintas que direcionaram o foco dos pesquisadores em determinada área de estudo da língua, utilizando a música nacional para servir a vieses tanto teóricos quanto práticos. Com esse apanhado, não pretendemos obviamente visitar os inúmeros trabalhos que se interessaram pela música com o ensejo de fazê-la material proveitoso, seja às aulas de Língua Portuguesa numa linha de pesquisa mais direcionada para o ensino, seja respondendo ao interesse de uma pesquisa mais focada em trabalhar a descrição da língua.

Acreditamos que, com abordagem que se inicia agora, somada às anteriores, daremos à pergunta *Por que o samba?* uma resposta que se justifica pela mesma razão que, de alguma forma, justificou-se o interesse dos autores adiante citados em trabalhar letras de canções. Essa resposta vem acrescida ao fato de (i) o gênero samba, *lato sensu*, ser música popular genuinamente nacional, obra-prima do nosso povo, (ii) o samba-enredo, *stricto sensu*, representar musicalmente uma cultura popular (carnavalesca) nacional, (iii) ser conhecido internacionalmente como símbolo musical do maior espetáculo audiovisual brasileiro e do mundo (o carnaval) e, sobretudo, (iii) suas letras, criativa e poeticamente compostas, terem muito a oferecer ao estudo da Língua Portuguesa em uso, em versos.

Começemos com Farias (2004) essa excursão pelos artigos e livros desenvolvidos para fins teóricos e, sobretudo, práticos de estudo da Língua Portuguesa, nos seus aspectos linguísticos e discursivos. Em seu livro intitulado *Aprendendo Português com samba-enredo*, sua contribuição caminha mais no exercício interpretativo e na prática de análise gramatical das letras de sambas-enredo, sendo estes distribuídos em enquadramentos temáticos, a saber: temas do cotidiano, temas que prestaram homenagem a personalidades nacionais, temas

históricos, dentre outros. As páginas do livro são preenchidas com propostas de questões que cobram, especialmente, conhecimentos morfosintáticos em sambas metalinguísticos e em outros desenvolvidos sob algum tema da literatura brasileira. O que se pode verificar é que Farias (2004) privilegiou uma abordagem prática dos sambas eleitos a comporem sua obra. Interessou-se em promover questões elaboradas tais como são vistas comumente em livros didáticos e em algumas questões de concursos, cujo objetivo (de ambos) é, a partir de alguns versos extraídos de letra de samba, propor material para avaliar o conhecimento básico gramatical e interpretativo dos alunos e candidatos respectivamente.

Em sua obra de estudo da Língua Portuguesa, Farias (2004) classificou *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* (Império Serrano, 1982) como exemplo de metalinguagem. Já Conforte (2007) ponderou mais adequado enquadrá-lo como metassamba-enredo. Tal terminologia, com sua conceituação, ocupa-se dos sambas-enredo produzidos com a intenção de discursar sobre o próprio gênero e, por extensão, sobre os constituintes do carnaval dos desfiles das escolas de samba.

O metassamba-enredo, assim como os metassambas, também pode denunciar a descaracterização do gênero, principalmente a partir do processo de profissionalização das escolas de samba. Representa muito bem esse discurso um clássico samba-enredo, *Bum bum paticumbum prugurundum* (1982), de Beto Sembraço e Aluísio Machado (CONFORTE, 2007, p. 66).

Dominguez (2018) oferece sua contribuição ao estudo da língua desenvolvendo-o sob a perspectiva da Análise do Discurso. No tocante ao uso de letras de canções no ensino de Língua Portuguesa, a pesquisadora apresenta sua opinião no sentido de ver como fecunda essa opção, porque, “normalmente, faz sucesso entre os alunos o trabalho com música (DOMINGUEZ, 2018, p. 184).” No artigo, ela elege duas canções de Paulinho Moska: *Muito Pouco e Soneto de teu corpo*, sobre as quais se debruça com o interesse de apresentar que “a estrutura antitética que compõe o título [da primeira] se estende por toda a letra da canção (DOMINGUEZ, 2018, p. 184).” e que as palavras engajadas na segunda são circunscritas aos campos semânticos Corpo-Viagem. Nesse sentido, é possível perceber que a análise da autora percorreu a investigação acerca dos efeitos de sentido possivelmente produzidos pelo recurso expressivo da antítese e do uso de palavras pertencentes a um mesmo conjunto semântico, cujo efeito faz estabelecer uma certa coesão semântica e um fortalecimento temático.

Barbosa (2011) dedicou sua atenção ao exame da língua no que respeita a variedades populares do português do Brasil, concentrando o foco no estudo das unidades lexicais complexas e do vocabulário do samba. Ele tomou como *corpus* de sua pesquisa o samba, que

não o samba-enredo, interesse desta dissertação, e com isso também se afastou sensivelmente dos temas abordados no livro de Farias (2004), cujas canções todas são sambas-enredo. O fato é que não é nem um pouco comum o samba entoado pelas escolas de samba se prestar a temas de *relações amorosas*, o que constou no acervo de sambas analisados por Barbosa (2011), onde ainda se veem outros temas, tais como *cotidiano*, *reflexões existenciais*, *Brasil*, *natureza* e, por fim, *religiosidade*.

Barbosa (2011) fez uma pesquisa de grande fôlego reunindo diversas palavras enquadradas no que ele definiu como léxico do samba, retiradas de canções compostas por três dos grandes nomes no que respeita a esse gênero musical. São eles: Ismael Silva, Cartola e Paulo da Portela. A título de exemplo, no que se refere aos vocabulários dos sistemas semânticos específicos do universo discursivo do samba, ele (2011, p. 164) destacou: “amizade; baluarte; bambaquerê; iaiá, ioiô; malandro; mano; morro; muamba; mulata; orgia.”

Sobre as unidades lexicais complexas, o que pudemos ver em sua obra é a identificação de estrutura plurilexicais que reservam uma unidade semântica, como ocorre, guardadas as devidas proporções, com o chamado conglomerado verbal, que, na maioria das vezes, pode ser sintetizado em uma palavra, como em *levantar voo = voar*; *tomar banho = banhar-se*; “*tomar ‘uma’*” = *beber*. Também isso se aproxima do conceito de verbos-suporte (NEVES, 2011, p. 53), “que são verbos de significação bastante esvaziada que formam, com seu complemento (objeto direto), um significado global, geralmente correspondente ao que tem um outro verbo da língua.”, como no exemplo (constante da obra da escritora): *Odete deu um grito [gritou], alguém acendeu a luz*.

No entanto, distintas do exposto acima em algumas particularidades, mas comuns na unidade de sentido em que as palavras das expressões se inserem, as unidades lexicais complexas formadas “por combinação de dois ou mais lexemas”, exemplificadas por Barbosa, (2011, grifo nosso) se verificam em: “dançando na corda bamba”; “dou a mão à palmatória”; “conselho de amigo”; “*escola de samba*”; todos exemplos extraídos de letras de sambas citadas pelo pesquisador supracitado.

O estudo de expressões lexicais típicas do mundo do samba e integrantes da variedade popular do português do Brasil, realizado por Barbosa (2011), demonstrou-se digno de grande valor, na medida em que explora o léxico da língua utilizado pela “expressão musical profundamente identificada com a cultura brasileira (BARBOSA, 2011, p. 162)” – o samba.

Camara (2018), por sua vez, propôs o trabalho com música explorando-lhe a intertextualidade. Como *corpus*, dentre outras letras de canção, optou por desenvolver a

análise sobre o samba-enredo de 2007 cantado pela Estação Primeira de Mangueira. Intitulado *Minha Pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu Samba Vai ao Lácio e colhe a última flor*, esse samba serviu à experiência da professora em haver proposto a alunos de algumas turmas nas quais lecionou a tarefa de identificar, na superfície linguística da letra do samba, o que os levasse a outros textos. Dessa tarefa vale citar a intertextualidade verificada no próprio título do samba, que faz menção não apenas ao contido no verso “Última flor de Lácio, inculta e bela” do poema de Olavo Bilac, como também à frase “Minha Pátria é minha língua”, cujo registro se encontra no *Livro do Desassossego*, do heterônimo pessoano Bernardo Soares.

Cabe destacar que tocar a matéria de intertextualidade em samba-enredo pode ser bastante proveitoso, haja vista ser muito comum, e de certa forma até típico, esse estilo de samba estabelecer diálogo com outros textos. A intertextualidade, pode-se dizer, é um trunfo dos compositores diante dos limites impostos pela necessidade de parcimônia na quantidade de versos de um samba-enredo. “É um dos fatores de textualidade e como tal participa da produção e recepção de um texto, mas depende dos conhecimentos que se tenha de outros textos (SANTOS; ALMEIDA, 2016, p. 250).” Em proveito desse procedimento intertextual, com poucos versos, um samba é possível dizer muito e dizer outros discursos, cujo efeito veremos na *seção Heterogeneidade: tem outro no samba*, presente nesta dissertação.

Bechara revisou e ampliou a sinopse do enredo da Mangueira para o Carnaval de 2007, em homenagem à Língua Portuguesa. Escreveu reconhecendo os limites estruturais do samba-enredo, cujo efeito de alargamento, dizemos, depende de recursos discursivos, como intertextualidade, heterogeneidade, polifonia etc. De fato, uma letra de canção, qualquer que seja, jamais poderá cobrir a totalidade da Língua Portuguesa. O professor Bechara, ao lamentar por isso, redige:

Ó, amada Língua Portuguesa, poética, infinita... Quantos milhares, milhões de escritores, poetas, romancistas, histórias, personagens tu ocultas que, por mais que se procurem mais existem a desvendar! **Bem sei que não cabes inteira no meu samba, que é pequeno demais pra te homenagear** (LIESA, 2007, p. ?, grifo nosso).⁵

De acordo com Conforte (2007, p. 65), é interessante

o alto nível de intertextualidade contido nos sambas-enredo, intertextualidade esta encontrada seja em citações de obras literárias, como *Alice no País das Maravilhas*,

⁵ – Disponível em: http://liesa.globo.com/2007/por/21_AbreAlas07/abrealas/index.html. Visitado em: 16 mai. 2021.

passando por nome de canções (*Se todos fossem igual a você, Não existe pecado ao sul do equador, Peguei um ita no Norte*), até citações retiradas da cultura popular, como *Marraio Feridô* e *Uni-duni-tê*. Nesse caso, a intertextualidade é um recurso altamente previsível, já que, ao se homenagear alguém ou algo, é uma eficiente estratégia tomarem-se emprestados elementos pertencentes ao discurso ou ao campo semântico do objeto da homenagem. É importante notar que as citações intertextuais dos sambas-enredo são diretamente ligadas ao próprio enredo.

Para Farias (2004), como já citado, a relação de um samba-enredo com outro texto, ao qual faz menção, é o esperado. Isso porque os sambas são de um enredo, cujo desenvolvimento se dá apoiado em textos servidos de base temática para a elaboração da letra do samba. No entanto, nem sempre a percepção da intertextualidade é simples, na medida em que ela pode não estar explícita na letra. Como se pode observar na própria letra do samba mais acima escrito e citado por Camara (2018), no verso “*mais tarde o canto do negro ecoou*”, cuja associação a outro texto pode ter seu grau de dificuldade sentido pelo leitor. Esse verso nos leva ao samba *O Canto das três raças*, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, cujo verso *negro ecoou um canto de revolta pelos ares* faz par com o do samba da Mangueira. Em suma, a intertextualidade se faz interessante, haja vista que, – de maneira econômica – no tocante à dimensão do texto que “intertextualiza (agente)”, traz a reboque outros sem que os transcreva integralmente.

Camara (2018, p. 241) nos lembrou que “a compreensão de um texto extrapola, e muito, o vocabulário e a gramática da Língua Portuguesa; o conhecimento de mundo é fator determinante para que o texto apresentado seja lido de maneira plena.” Enfim, a proposta de atividade idealizada pela autora resultou produtiva. E, dessa forma, mais uma vez ganhou o samba, ganharam os alunos, ganhou a professora, ganhou a aula, uma vez que “o resultado da atividade”, segundo Camara (2018, p. 245), “mostrou-se extremamente relevante, por conta da participação, interesse, envolvimento dos alunos.”

Cunha (2005) busca oferecer a letra de canções como objeto de apoio à aula de Língua Portuguesa. Vislumbra a autora (2005, p. 311) que “uma boa saída para quebrar o paradigma tradicional da aula e começar a lidar profundamente com o texto em suas várias camadas é a música.” Foram trabalhadas, como *corpus*, duas canções da banda Rappa, de nome *O que sobrou do céu* e *Minha alma (a paz que eu não quero seguir)*. Em cima delas investiu-se, inicialmente, no sentido de atribuir-lhes uma interpretação – de outras que poderiam acontecer.

Feita a incursão nos efeitos de sentido produzidos pelo texto, mediante suas escolhas lexicais e sintáticas de que se constituiu, Cunha (2005), na segunda canção, privilegiou uma análise dos campos semânticos distintos em duas frentes: uma a efeito do tema ‘paz que eu não quero’, outra correspondente ao tema ‘paz que eu quero’. Ambos motes estão presentes na

mesma letra, num interdiscurso que se tem representado no paradoxo inscrito nos versos: “*qual a paz que eu não quero / conservar pra tentar ser feliz*”. Ou seja, com esse recurso da língua que coloca sentidos em conflito e que se revela em sua etimologia: *para* (oposto à) e *doxa* (opinião), o sujeito do enunciado encaminhou sua insatisfação da paz que não lhe traz felicidade, fazendo disso uma crítica social da qual a canção se reveste. Em síntese, a proposta de Cunha (2005, p. 311) se traduz em “abordar a música como estratégia de sensibilização, ou seja, colocá-la como um acesso a formas de arte, às formas de linguagem e de representação social”.

Em Valente (2004), vimo-lo se debruçar sobre a questão dos neologismos e dos empréstimos vocabulares, a partir de três canções: *Não tem tradução*, de Noel Rosa; *A Neta de madame Roquefort*, de Rogério Rossini e Nei Lopes, e *Gramático Apaixonado*, de André Conforte e Wallace Cestari. Valente (2004, p. 194) nos faz saber que “há três décadas vem ocorrendo mudança de *corpus* nos estudos de Português. Além da linguagem literária, vem se analisando também a não-literária”, em cujo continente ele faz constar as letras de canção. Ainda segundo o autor,

no que respeita às letras de música é fundamental que sejam vistas como integrantes de canções e não poemas de literatura. Elas são letras musicais ou letras poéticas e devem ser abordadas nos aspectos morfossintáticos e semântico-estilísticos quando apresentarem expressividade textual. (VALENTE, 2004, p. 194).

Antes de se dedicar à exemplificação de neologismo e empréstimo vocabular nas canções acima aludidas, Valente (2004) utiliza algumas linhas de seu texto para discorrer sobre o fator poético inscrito em algumas letras de canção. Defende ele que “tanto as letras de música quanto o poema da literatura podem ter lirismo e poeticidade (2004, p. 195).” Nessa ótica, ele se posiciona no sentido de ser possível encontrar qualidade poética em muitas canções, e o trabalho de um professor de Língua Portuguesa consiste em garimpar as mais oportunas com que se quer trabalhar. Como exemplo desse fazer poético impresso muitas vezes na música popular brasileira, traz-nos Valente (2004) o samba *A flor e o espinho*, de Néelson Cavaquinho, do qual transcrevemos um dos versos de maior expressividade: “*Tire seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor*”. Adicionado a este, podemos trazer um samba-enredo da Portela de que, em virtude da plena poeticidade em que está presente, eis a letra completa:

Deixa me encantar / Com tudo teu, e revelar, lalaiá lá / O que vai acontecer nesta noite de esplendor / O mar subiu na linha do horizonte / Desaguando como fonte / Ao vento, a ilusão desceu / O mar, ô o mar / Por onde andei mareou, mareou / Rolou na dança das ondas / No verso do cantador / Dança que tá na roda, roda de brincar /

Prosa na boca do tempo e vem marear / Eis o cortejo irreal / Com as maravilhas do mar / Fazendo o meu carnaval / É a vida a brincar / A luz raiou pra clarear a poesia / Num sentimento que desperta na folia (amor, amor) / Amor, sorria / Um novo dia despertou / E lá vou eu, pela imensidão do mar / Nessa onda que borda a avenida de espuma / Me arrasta a sambar (PORTELA, 1981).

Essa obra-prima é um samba-enredo narrativo com um bom tempero de descrição, mas não se trata de uma descrição objetiva, como se, de fato, ela plenamente existisse, mas sim de um tanto quanto subjetiva, na medida em que revela um enunciador contemplativo, encantado com o que observa e desejoso de que o destinatário assim também o fique. Observa-se que

em toda a letra de “Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite”, não há sequer uma citação a elementos da fauna, flora ou seres mitológicos marinhos. Nenhuma sereia, Iemanjá, alga, pérola, coral, peixe ou baleia. Seu samba [de David Corrêa] é uma visão lírica do assunto e expressa o encantamento do homem comum diante do mar. (MELLO, 2015, p. 104, aspas do autor).

Dos tipos de neologismos que Valente (2004) considera, dentre os quais os instalados na *neologia de forma* ou *neologia de sentido*, utilizaremos, no próximo parágrafo, um exemplo do primeiro, acrescido do empréstimo lexical por que ocorre a palavra **show**. Neologia, termo empregado por Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 346), mas que não se distingue necessariamente de neologismo, “se efetua de uma maneira voluntarista pelos escritores e sábios.” Digamos que a neologia é o processo, e o neologismo é o produto. Os autores (2018, p. 347) ensinam que, na *neologia de sentido*, “um significante existente se vê portador de um novo sentido pelo tropo (metáfora, metonímia, catacrese...)”. Por sua vez, na *neologia de forma*, “um novo significante é criado por utilização de recursos próprios do sistema da língua, de sua criatividade lexical (derivação, composição, abreviação, truncamento, acrônimos – a criação de siglas sendo um truncamento específico – sintagmas).”

No samba da Mangueira de 2007, em “*a nossa Língua Portuguesa/ se misturou com o tupi, tupinambroleirou*”, há um exemplo de neologismo de forma. Numa perspectiva discursiva e temporal, “o neologismo não existe em si, *mas em sua produção e/ou em seu reconhecimento em discurso* por um tipo de sentimento neológico (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 347, grifos dos autores).”

Ainda sobre a matéria de neologismo de empréstimo, trazemos também alguns versos do samba-enredo da São Clemente (1990, grifos nossos), cuja expressão serve à crítica de modernização e comercialização do carnaval mais recente: “*vejam só! o jeito que o samba ficou e sambou / nosso povão ficou fora da jogada*”. Além desses, há os versos: “*é fantástico! / virou Hollywood isso aqui (isso aqui) / luzes, câmeras e som / mil artistas na Sapucaí / mas*

o show tem que continuar / e muita gente ainda pode faturar / rambo-sitores, mente artificial". Nesses versos, é possível perceber, como também o é nos do samba-enredo *Bum bum paticumbum prugurundum* (IMPÉRIO SERRANO, 1982), que os desfiles do carnaval moderno focam a espetacularização e comercialização do carnaval em detrimento dos elementos característicos de uma escola de samba raiz, que se verifica em um canto forte e o samba no pé de sua comunidade.

**“É FANTÁSTICO! VIROU
HOLLYOOWD ISSO AQUI!”**



Fonte: LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 16.

Luzes, câmeras e som; mil artistas na Sapucaí”: vai começar o maior espetáculo áudio-visual do planeta! Todas as lentes estão direcionadas para avenida da ilusão! Painéis eletrônicos, transmissão digital: a festa do samba se transforma num verdadeiro show pirotécnico. A noite do Rio se transforma na “Hollywood dos trópicos”, onde toda celebridade busca seu lugar ao sol. Ou melhor: à lente da câmera. Os recursos tecnológicos elevam o desfile ao patamar de um megaevento midiático, onde os símbolos tradicionais do samba vão sendo substituídos por referências estrangeiras. Mas o importante é brilhar e aparecer! “Mil artistas na Sapucaí. (LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 16, aspas do autor).

Os versos da São Clemente citados e destacados anteriormente são exemplos, em *o jeito que o samba ficou e sambou*, de um neologismo semântico do verbo *sambar*. Isso na medida em que se transfigura o sentido de *sambar*, como dança, para *sambar*, como algo que se desmantelou, que não deu certo. Em *rambo-sitores, mente artificial*, está o exemplo de neologismo *morfofonológico*. Decorre de um tipo de composição cujo fator fonológico e morfológico dela e contextual do samba fazem transparecer, além do nome *Rambo*, o substantivo *compositores*, que tomam forma de maneira aglutinada. Esse fenômeno, dentro da finalidade discursiva do samba em tela, opera para evidenciar a necessidade moderna de os compositores serem excepcionais como o personagem homônimo do filme *Rambo* assim o foi em sua luta contra os inimigos de guerra.

“Rambo-Sitores”



Fonte: LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 23.

A disputa de samba-enredo chegou às vias de fato. Virou negócio. E, como todo negócio, vale a disputa de cada centavo! De acordo com o cacife da “firma”, as chances aumentam. A quadra se torna um verdadeiro ringue. Os poetas viram verdadeiros “Rambo-Sitores”, armados pra disputa. (LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 23).

Por fim, o verso “*mas o show tem que continuar*” é uma intertextualidade externa e explícita, nos termos de Valente⁶, em alusão a um samba (“O show tem que continuar”) interpretado pelo grupo Fundo de Quintal e composto por Arlindo Cruz, Sombrinha e Luiz Carlos da Vila. Por seu turno, o verso “*luzes, câmeras e [em vez de ação] som*” traz um efeito metonímico, lembrando, por relação de contiguidade, os fenômenos de gravação cinematográfica. Esta última evidência de habilidade e criatividade do compositor, utilizando-se da paronímia entre *ação* e *som*, atualiza o verso à realidade estrutural dos desfiles das escolas de samba. Não há propriamente uma ação, em termos cinematográficos, nos desfiles, mas há sim o som, que ecoa da voz do intérprete, dos componentes, do sambódromo. Esse feito revela que um samba pode ser uma proeminente obra-prima, copiosa de sentidos que transcendem em muito os limites linguísticos do texto, nos requerendo conhecimentos outros que não somente os morfossintáticos, isso para que se dê uma compreensão mais robusta do texto. Com essas elaborações morfofonológicas, que nos dignificam observar e que produzem expressivos efeitos de sentido, os sambas-enredo vão conduzindo, de maneira irreverente e no “miudinho”, sua orientação discursiva.

Essa empreitada a que vimos dando curso apresentando alguns pesquisadores da Língua Portuguesa e seus olhares linguísticos e discursivos sobre as letras de canção nos infla os ânimos. Para finalizarmos de fato esse apanhado com um exemplo de uma obra que se debruçou sobre diversas obras musicais, trazemos o livro *Português se aprende cantando*, organizado por Simões, Karol, Salomão (2007). Trata-se de um trabalho que se desenvolveu com objetivo de identificar, demonstrar e explicar a presença de mecanismos linguísticos da esfera fonético-fonológica, morfossintática e semântica. O emprego dessas instâncias, nas letras, fora majoritariamente analisado sob a perspectiva da Semiótica de Peirce, quando não pelo viés da variação linguística regional, não que um e outro olhar fossem excludentes.

⁶ – Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6694.pdf>. Visitado em: 8 dez. 2020.

As autoras somaram forças para fornecer um material linguístico e suficientemente destrinchado, a servir de alternativa didático-pedagógica às aulas de Língua Portuguesa. De tanto que foi desenvolvido no livro citado acima, destacamos, por oportuno, o que foi abordado sobre o samba-enredo da Império Serrano, de 1976, e sobre o samba metadiscursivo *Somos Nós*, de Wanderley Monteiro, Mário Lago Filho e Paulo castro.

Sobre o último, *Somos Nós*, vimos ser abordado o aspecto semântico da letra, que busca definir quem é o samba e, por extensão, quem é o enunciador, que se tem definido pelo próprio título da canção: *Somos nós*. O sujeito do samba, do samba-enredo, como o de muitas outras canções e em vários casos, é um sujeito coletivo (Nós). Dentro de uma concepção extralinguística e psicológica é expressão de vozes humanas concordes com a expressão verbal à qual a letra oferece sentido. No entanto, também é coletivo, numa perspectiva discursiva, porque o samba-enredo opera numa intertextualidade enunciativa que suscita a interdiscursividade, com a qual se defende e reforça sua orientação discursiva ou contra qual se engaja para definir sua doxa de atuação.

O samba *Somos Nós* se enquadraria enunciativamente no conceito de “autodesignação” e até mesmo de “autoqualificação”, sendo que o primeiro consiste em um “conjunto de procedimentos que servem ao enunciador de um texto para designar a si próprio, como indivíduo ou como membro de uma coletividade (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 77-8).” O segundo se funda na imagem que o enunciador vai construindo de si no tocante a qualidades e características suas inerentes ou subjetivamente a si atribuídas (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018). O enunciador, no samba em comento, vai dizendo quem é falando quem é o samba, porque, no fim, o samba somos nós, nós somos o samba, e o enunciador é integrante e locutor desse nós (coletivo). Então, seríamos nós falando de nós pelo samba, o que traria à ideia a possibilidade de um metassujeito, quer dizer, o sujeito falando de si mesmo.

No tocante ao samba-enredo do Império Serrano intitulado *A lenda das Sereias, Rainhas do Mar*, o objetivo foi trabalhar a letra usufruindo-lhe do valor semântico identificado nas palavras reunidas, sobretudo, em duas redes semânticas encabeçadas pelos lexemas *mar* e *sereia*. Esse samba, especialmente, nos chama a atenção por duas questões. Por utilizar palavras de origem africana que dão nome às entidades marinhas dos cultos religiosos de matriz afro-brasileira e, por isso, atestam a presença do africanismo na linguagem religiosa dos rituais brasileiros de base africana, e também pela híbrida composição narrativa e descritiva da letra que lhe organiza a superfície textual.

Sendo esse o exposto por ora, damos a cabo o que nos propusemos desenvolver acerca de *Por que o samba?*. Vimos que o samba-enredo como *corpus* foi escolhido inicialmente por

responder à apreciação nossa sobre esse estilo musical – o que, no entanto, nos tem feito satisfeitos com a escolha, dado o valioso material linguístico e discursivo de que se constrói sua letra e que nos anima estudar. Também verificamos que o gênero samba emergiu à condição de identidade nacional incumbido de ser a síntese do Brasil mestiço, bem como vimos que a nossa música popular, da qual o samba-enredo é manifestação, é de interesse de vários estudiosos da língua, abordando eles os mais diversos assuntos desde o fonético ao semântico e discursivo.

2 O CARNAVAL E O SAMBA-ENREDO

2.1 O CARNAVAL (E SEUS SINÔNIMOS)

“As diferentes formas de definir o carnaval, se parecem estar em perfeita harmonia na atualidade, são fruto de maneiras diversas – e muitas vezes antagônicas – de encará-lo no decorrer das décadas (PEREIRA, 2004, p. 25).” O carnaval, como festa nacional, por isso, não especificamente o dos desfiles, atende por vários nomes, a depender do “ânimo”, na verdade, da *doxa* em que se enquadra emissor e receptor em relação a ele, bem como do momento sócio-histórico do qual lhe surgiu a denominação.

Doxa é uma palavra emprestada do grego e designa a opinião, a reputação, o que dizemos das coisas ou das pessoas. A *doxa* corresponde ao **sentido comum**, isto é, a um conjunto de representações socialmente predominantes, cuja verdade é incerta, tomadas, mais frequentemente, na sua formação linguística corrente. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 176, grifo dos autores).

Uns, quanto ao carnaval, o denominam “Reinado do Momo, dias de folia, entrudo, tempo de loucura, rito de inversão, festa nacional, válvula de escape (PEREIRA, 2004, p. 25)”, outros apenas lhe chamam simplesmente de carnaval. No bojo dessas denominações, indubitavelmente há concepções ideológicas e direcionamentos discursivos conduzidos conscientemente ou não. Num eixo paradigmático, onde seria possível fazer pretensiosas escolhas de uso de um desses termos lexicais, um sentido específico seria sugerido ao optar por um nome em detrimento de outras possibilidades. O nível lexical da competência semiolinguística é a instância em que o *EU-comunicante* faz escolhas dos termos que melhor darão fluxo a sua intenção comunicativa (MONNERAT, 2021).

Para Charaudeau (2018, p. 43), “A estruturação do saber depende da maneira como se orienta o olhar do homem”. Todo ato de discurso é, mais ou menos, atravessado pela subjetividade do autor da comunicação, antes da qual ele interpreta o mundo que quer significar e comunicar. Por meio do entender de Oliveira (2013, p. 320, grifos do autor), podemos tomar em conta que:

o *frame* que a palavra carnaval ativa na mente de um olindense é diferente daquele que é ativado na mente de um soteropolitano, que, por sua vez, difere do esquema ativado na mente de um carioca por razões obviamente culturais; dentro de outras características, o *carnaval* de Olinda é marcado pelo frevo, pelo maracatu e pela participação popular; o de Salvador, pelos trios elétricos, pela exclusão das pessoas

pobres e pela presença ainda hegemônica da *axé music*; o do Rio de Janeiro, pelas escolas de samba e pelos blocos de rua democráticos.

Quem opta pelo emprego de *tempo de loucura* não parecer pensar e nem fazer pensarem o carnaval do mesmo jeito daqueloutros optantes por *festa nacional*, por exemplo. O Império Serrano (1982) decidiu por *folia* como sinônimo de *carnaval* e, por isso, expressou que “*é carnaval / é folia / neste dia, ninguém chora.*” Cabe sublinhar que o efeito ali sinonímico que esses versos produzem está no discurso, e não na língua. Foram aproximados discursivamente *carnaval* e *folia*.

O carnaval, além dessas diversas formas de fazer alusão a ele, também é chamado de festa popular, ou seja, do povo, muito embora ser do povo não se queira dizer que está restrito à classe econômica desfavorecida da população, caso se atribua a *povo* um valor semântico distinto de *elite*. Na verdade, desde tempos idos, estiveram inseridos, direta ou indiretamente no carnaval, segmentos e personalidades prestigiados da sociedade, dentre eles, os próprios literatos que procuravam conduzir a opinião das classes populares, aproveitando-se, para isso, das entidades carnavalescas (PEREIRA, 2004). Tratava-se do “papel pedagógico que esses homens de letras acreditavam ter na sociedade (PEREIRA, 2004, p. 76).”

A fim de uma visão histórica das entidades carnavalescas e da proposta e execução de um carnaval fazendo desfilar ideias a serem disseminadas pela sociedade, cabe a obra de Pereira (2004).

Se antes a festa se limitava ao simples divertimento momesco de seus participantes, ao prazer da mascarada, ela assumiria, através das novas agremiações, um outro papel – fazendo com que elas se autorrepresentassem como uma verdadeira “instituição civilizadora”. À graça solitária das fantasias e máscaras avulsas sobrepunham-se alegorias aos mais importantes fatos do período, nos carros de crítica que traziam as chamadas “alusões”; a ênfase na riqueza e suntuosidade dos vestuários, características das primeiras sociedades, era substituída pela crítica social. (PEREIRA, 2004, p. 118).

De lá para cá, diferentemente do carnaval das antigas entidades carnavalescas, o tom crítico e doutrinador que se busca(va) engajar nos desfiles deixou de ser materializado somente por carros alegóricos, fantasias e adereços. O samba-enredo, rompendo barreiras com a difusão de seu canto, se tornou um amplificador de alguns assuntos de interesse tanto dos dirigentes das administrações territoriais quanto do próprio povo do samba.

2.2 O samba-enredo

Neste espaço, temos a intenção de comentar, sucintamente, sobre o samba-enredo. Isso para que, à guisa de uma introdução aos subcapítulos a seguir, entendamos mais sobre o samba do desfile das agremiações carnavalescas, interlaçado ao qual estão os assuntos abordados alhures. Aqui, neste lacônico instante, também aparecerão, junto ao comentar sobre o samba-enredo, outros dois membros da família do samba. Parentes do samba-enredo são o samba de terreiro e o partido-alto.

Como já se deixou perceber algures, neste trabalho, o samba-enredo é subgênero do samba (IPHAN, ?). Sobre eles constam algumas observações geridas por pesquisadores do assunto. No compêndio a que se deu o nome de *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo* (IPHAN, ?), foram reproduzidas várias pesquisas sobre esse domínio cultural nacional. Nas linhas introdutórias dessa obra, estão presentes preliminares abordagens sobre o que define esses constituintes da música popular brasileira.

Sobre a proposta comunicativa do samba de terreiro, é dito que “cantava as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba (IPHAN, ?, p. 10).” O partido-alto, por sua vez, se configura na improvisação de versos produzidos por partideiros num mesmo momento de ocorrência do samba, respeitando-se a oportunidade de fala de cada um fazer suas intervenções no assunto geralmente orientado pelo refrão. Esse tipo de samba nasceu “das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão (IPHAN, ?, p. 10).”

No que se refere ao samba-enredo, trata-se de forma de expressão e de sociabilidade. Isso porque “sua prática está enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica (IPHAN, ?, p. 10, grifo nosso).”

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o samba-enredo, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele **adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo** – que se desenrola durante o desfile. De sua animação e cadência depende todo o conjunto da agremiação, em termos de evolução e envolvimento harmônico. O samba-enredo agrega características dos dois primeiros subgêneros descritos, como, por exemplo, a presença marcante do refrão e a inclusão, quase sempre nas entrelinhas, de experiências e sentimentos dos sambistas, desafiando a fria objetividade de alguns enredos. (IPHAN, ?, p. 10).

2.3 Carnaval e samba-enredo: uma relação metonímica

Nesta parte do nosso trabalho, intentamos apresentar a proximidade entre carnaval e samba-enredo, que se faz contígua e, por isso, nos remete ao fenômeno metonímico. “A metonímia é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles há uma relação de contiguidade, de coexistência, de interdependência (FIORIN, 2019, p. 71).” Tal como percebemos a intertextualidade servir como possibilidade de economizar em palavras o que além se quer dizer, o efeito da metonímia também pode atender a esse princípio de economia. Charaudeau e Maingueneau (2018) se posicionam inicialmente sobre como percebem o uso dessa figura retórica, ao que depois citam Le Guern (1973), cujo postulado reforça o que ambos os franceses disseram:

no plano do rendimento da comunicação, as refuncionalizações da metonímia contribuem para a *economia* e para a *densidade* do discurso: “A metonímia fornece o meio de aproximar elementos distintos por um movimento unificador”. (LE GUERN, 1973, p. 107 *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 332, grifos do autor).

De fato, é isto que se quer com o que apresentaremos adiante: aproximar elementos distintos, como o são, de certa maneira, o samba-enredo e o carnaval. Carnaval esse o dos desfiles das escolas de samba do RJ. Por vê-los coexistentes, interdependentes, temo-los nivelados em importância, sem os querer, portanto, colocar numa relação de parte e todo sob os “conceitos de meronímia e holonímia (HENRIQUES, 2018)”, enquadramento que poderia dar a entender que um sem o outro ainda sim existiria.

Para que a metonímia seja percebida e seus efeitos apreendidos por parte do leitor de um samba-enredo, por exemplo, é necessário que ele faça uso de seu conhecimento de mundo. O samba-enredo fantasia seus versos de figuras de linguagem, exigentes de um leitor capaz de atribuir-lhes sentido que estão no mundo linguístico, mas também no extralinguístico. Seria um movimento transfrásico, em que o sentido é produzido a partir das frases.

Entendemos que, para um suficiente entendimento de uma samba-enredo, se faz importante o que com ele está relacionado intimamente, de cuja relação dependem os efeitos de sentido. “Construímos sentido partindo do que o texto apresenta em sua materialidade, evidentemente, mas não paramos aí. O texto tem seus segredos e, para desvendá-los, é preciso seguir pistas que sugerem ativação de conhecimentos necessários ao preenchimento de lacunas (KOCH; ELIAS, 2018, p. 221).”

A referência à Praça XI, citada em vários sambas-enredo, à qual pode ser atribuída uma conjunção metonímica com o carnaval, ou melhor, com a história do carnaval dos desfiles das escolas de samba, somente se faz preenchida de sentido compreendida dentro do seu contexto histórico de marco de um momento primordial do carnaval carioca. Os desfiles da Praça XI estão na memória afetiva do carnaval carioca. Então, em “*que saudade da Praça Onze e dos grandes carnavais* (SÃO CLEMENTE, 2019)”, pode-se dizer, inclusive, haver uma redundância metonímica nostálgica, que estaria configurada no fato de esse local do centro da cidade do Rio de Janeiro ser naturalmente confundido com os momentos áureos do carnaval carioca, cujos episódios a velha guarda do samba guarda na memória. Ao se falar de Praça XI, está-se falando dos antigos carnavais, no sentido discursivo do qual ambos normalmente participam. O valor metonímico presente nos sambas-enredo é devedor da memória discursiva carnavalesca em que estão inseridos.

Em sua sinopse descrita no livro *Abre-Alas* (LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 30), a São Clemente ilustra e manifesta:

**“Que Saudade da
Praça XI e dos
Grandes
Carnavais”**



Fonte: LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 30.

“Antigo reduto de bambas, onde todos curtiam o verdadeiro samba”. Nossa ala de passistas rende uma bela homenagem aos personagens clássicos do carnaval (colombinas e pierrôs), que de maneira saudosista sintetizam nossa saudade dos antigos carnavais. São ícones do imaginário coletivo e da memória emocional do carnaval.

Quando dizemos que há, entre o carnaval e o samba-enredo, uma relação metonímica, fazemo-lo porque entendemos que o carnaval está para o samba-enredo assim como o samba-enredo está para o carnaval, num certo tipo de relação analógica idêntica, de tal modo que um lembra o outro. “O samba é um gênero ligado diretamente ao carnaval (MESTRINEL, 2010, p. 1)”.

A metonímia pensada aqui não é especialmente aquela quantitativa que oferece uma relação da parte pelo todo, ainda que o pudéssemos assim considerar, na medida em que o samba é parte do carnaval, mas sucede que o carnaval também faz parte da história do samba-enredo. “As escolas de samba do Rio de Janeiro exerceram influência determinante na caracterização rítmica do samba (MESTRINEL, 2010, p. 1)”. Cabe também lembrar que o carnaval de que falamos é o carnaval dos desfiles das escolas de samba, uma de tantas outras manifestações culturais que se desenvolvem anualmente quarenta dias antes da páscoa. “O carnaval é uma das principais festas do Brasil, ocupando lugar de destaque entre diversas camadas da população e da mídia (MESTRINEL, 2010, p. 2)”.

Vemos o samba-enredo como símbolo do carnaval, de maneira que, quando se refere a um, o outro se faz presente. O valor metonímico que se percebe está fundado no entrelaçamento de ambos. Ainda que o carnaval do desfile das escolas de samba comporte outros segmentos constituintes, nenhum é mais imbricado e simbólico que o samba-enredo. Já houve desfiles com alas sem fantasia, com carros alegóricos que não adentraram a avenida do desfile em razão de problemas técnicos de mobilidade, mas, ainda sim, foi possível fazer o carnaval. Todavia, seria inconcebível um desfile sem o samba-enredo que o empolga, que o apresenta linguística, sonora e melodicamente.

O samba-enredo, cuja letra dá expressão discursiva à concepção musical, é o símbolo do carnaval carioca, um símbolo não linguístico tal como as bandeiras dos times de futebol, por exemplo, o são. Ele é um bem inalienável do carnaval. Segundo Garcia (2010), em teoria literária, o símbolo é tido como uma variante da metonímia. Valemo-nos, no que cabe, dessa compreensão para dizermos que o samba-enredo, a quem creditamos símbolo do carnaval, relaciona-se com este metonimicamente dada a relação de contiguidade e a dependência instaurada entre os dois.

O samba-enredo traz a reboque o carnaval das escolas de samba com o mesmo efeito metonímico que podemos encontrar quando dizemos que o acarajé lembra a Bahia; o queijo, Minas Gerais; o chimarrão, o Rio Grande do Sul; o samba, o Brasil, como o futebol ainda o faz. Já dizia Ary Barroso (Aquarela do Brasil), “*meu Brasil, brasileiro / terra de samba e pandeiro*”. Também disseram os Novos Baianos (Brasil Pandeiro) que “*o Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada*”, e isso não será difícil de encontrar em território nacional, porque “*neste meu Brasil todo mundo bate tambor* (Bate tambor, Leci Brandão)”. Ainda que o Tio Sam esteja apenas sequioso de conhecer a nossa batucada, conhecê-la é conhecer o Brasil, o Brasil das diversas batucadas, que as tem como símbolo nacional, que o fazem culturalmente plural. Por isso, “*a quem sambe diferente / noutras terras, outra gente / um batuque de matar* (Brasil Pandeiro)”.

A rigor, há uma rede metonímica gradual entre o samba-enredo, o carnaval, a cultura carioca e o Brasil. Depreende-se também um fenômeno simbólico-metonímico análogo ao do samba para o carnaval, e ambos para o Brasil, quando,

em um restaurante italiano, esperamos encontrar espaguete com molho de tomate; em restaurantes poloneses e irlandeses, muita batata; em um restaurante argentino, podemos encontrar dezenas de cortes de carne bovina; em um restaurante indiano, pimentas fortes são incorporadas a quase tudo; e o destaque de qualquer cafeteria suíça é o chocolate quente cremoso servido com uma montanha de chantilly. (HARARI, 2019, p. 232).

O fator simbólico do samba para com o carnaval não se dá de maneira arbitrária, porque o que lhe garante validade é a composição do carnaval consolidada artística, social e culturalmente. Da mesma forma, a capoeira não foi arbitrariamente relacionada à Bahia, acontece mais ou menos naturalmente algo ser reconhecido como símbolo identitário de um lugar.

Vimos até então defendendo essa relação metonímica entre o samba-enredo e o carnaval porque letra de samba-enredo é de fato o *corpus* sobre o qual haverá investidas de análises, mas o carnaval o acompanha, pois lhe é o contexto imediato, dentro do qual está o cenário externo de sua discursividade. Debruçarmo-nos exclusivamente sobre as letras de sambas-enredo sem trazer a reboque o carnaval dos desfiles das escolas de samba do qual são constituintes é reduzirmos a análise do texto do samba a seu aspecto meramente linguístico, desconsiderando tudo quanto esse carnaval produz de sentido. O carnaval é samba-enredo, mas não podemos desprezar que também é fantasia, alegoria, adereço, intérprete, carnavalesco, escola de samba, público da avenida do samba. Dentro desse cenário complexo, ganha força o samba, produzindo um discurso que procura comunicar algo para agir no mundo, seja no mundo dos humanos, seja no mundo linguístico-discursivamente produzido e no a produzir.

Julgamos ser conveniente abordarmos sobre este assunto da relação do samba-enredo com o carnaval para melhor orientar o leitor e poupá-lo da dificuldade com que se depararia caso quisesse definir a fronteira entre o carnaval e o samba-enredo. Fazendo uma comparação um tanto quanto precária, pode-se talvez dizer que o carnaval sem o samba-enredo seria o que era o cinema mudo, cuja realidade na época – é verdade – não produzia um semblante de estranhamento pelo emudecimento da interação que ocorria entre os personagens. Não provocava estranhamento acometido por um sentimento de que está faltando algo porque o cinema era mudo e se tornou falado, mas, se fosse o contrário, provavelmente não seria possível deixar de ocorrer naturalmente uma surpresa, nesse sentido desagradável.

A atenção dedicada ao samba-enredo é indispensável, haja vista ele ser a voz amplificada do carnaval. Ser, no desfile, quem anuncia antecipadamente o olhar do carnavalesco sobre enredo, evidenciando qual foi a leitura interpretativa e a orientação discursiva em cima do tema escolhido. O discurso que o samba-enredo assume vem sempre com uma feição de interesse coletivo, seja como reverberação dos anseios do mundo do samba em si, seja como eco dos interesses sociais de uma parte da população em geral. Seja descrevendo a sociedade, a natureza, homenageando personalidades, narrando momentos históricos ou realizando uma crítica social, a direção discursiva do samba nasce da sua letra, de como ela se organiza, mais também do contexto de produção, do contexto histórico-social e cultural a que ele faz menção.

2.4 Samba-enredo: uma voz coletiva e uma coletividade de vozes

O samba, de um lado, é uma voz coletiva no sentido mais amplo e extraenunciativo que se possa dedicar ao termo. Na verdade, são raras as vezes em que o samba-enredo é escrito por uma só pessoa. Em muitas ocasiões, o número supera cinco compositores. No entanto, isso está na esfera do autor do texto, ser de carne e osso, empírico. Ocorre que, além desse sujeito psicossocial, o que interessa, por outro lado, à Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso é o sujeito enunciativo, que se revela no espaço interno do ato de linguagem.

Pode-se dizer, outrossim, que o samba é coletivo pelo fim representacional a que presta serviço. O samba, em sua gênese, era utilizado como forma de expressão das classes desfavorecidas socialmente, sobretudo dos morros e dos subúrbios, povoados, inclusive, pelo efeito da política de higienização que cessou com os cortiços no centro do Rio de Janeiro, rendendo aos desabrigados residirem nos morros e nos lugares periféricos (os subúrbios) do centro da cidade.

Essa voz coletiva do samba é vista, por exemplo, no lendário samba a *Voz do Morro*, de Zé Kéti, de cujos versos destacamos estes para ilustrar: “*eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo sim, senhor / quero mostrar ao mundo que tenho valor*”. Esse *eu* (sintaticamente) explícito e individual no samba de Zé Kéti é um *eu* enunciativamente coletivo, representante de todos aqueles que gostariam de entoar os mesmos versos, ao estilo de como ocorreu com o samba-enredo da Beija-Flor (2018), bradado pelos foliões que se sentiram representados pela direção discursiva do samba.

Apoiado na obra clássica *Frankenstein*, de Mary Shelley, inscrito 1818, o enredo da Beija-Flor abordou, metaforicamente, as consequências do desamparo social, de que a marginalização de certa parte do povo é herdeira. É o público se identificando com a formação discursiva do samba-enredo, em cuja base enunciativa está inscrito o sujeito do discurso, ou, mais precisamente dentro da Teoria Semiolinguística, ele é o *EU-enunciador*, portador de uma identidade discursiva. “A identidade discursiva define o sujeito falante como um ser de linguagem que se exprime, por meio da sua realização do processo de enunciação (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 459).” Esse sujeito não é o autor do samba-enredo, ele é o sujeito que a letra do samba faz tomar corpo enunciativo, *quem ela faz falar*.

Acontece, ademais, que essa noção de voz coletiva pode estar radicada no conceito de polifonia. Um texto polifônico é aquele em que estão hospedadas várias vozes, identificadas explícita e/ou implicitamente. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 458), o sujeito do discurso pode ser polifônico, sendo “portador de várias vozes enunciativas.” A título de exemplo, podemos trazer a canção *O que é, o que é?*, de Luiz Gonzaga Júnior, popularmente conhecido como Gonzaguinha. Sucede que, em 2019, a escola de samba Império Serrano fez dessa obra musical samba-enredo. Ou melhor, ocorreu que, diferentemente do que é comum nos desfiles, na ocasião do carnaval da Império Serrano (2019), não houve um samba-enredo, isto é, um samba do enredo. Com a permissão de um objetivo neologismo, o que, de fato, aconteceu foi um enredo-samba, quer dizer, um enredo do samba.

Geralmente a construção de um enredo se dá após a escolha do mesmo. Parte-se para a pesquisa e escolha dos elementos a serem abordados. Então, prepara-se um texto chamado Sinopse, que é direcionado aos compositores, como direcionamento para a construção do samba. Aqui fizemos o caminho ao contrário. A composição, grande sucesso, datada de 1982, de Luiz Gonzaga Junior (Gonzaguinha), foi o ponto inicial para a construção do enredo. Destrinchar a letra para encontrar caminhos, usá-la como base para elaborar os tópicos e os setores para contar uma história que possua linearidade, consistência e verdade. (LIESA, 2019 [domingo], p. 11).

Ao longo da canção de Gonzaguinha, é perceptível a presença de algumas vozes que traduzem pontos de vista acerca do que é a vida. A rigor, há uma coletividade de vozes. O *EU-enunciador* franqueia voz a outros sujeitos enunciativos, que respondem ao que é a vida, afirmando ser: “*a batida de um coração; uma doce ilusão; um nada no mundo, é uma gota, é um tempo que nem dá um segundo; um divino mistério profundo; é o sopro de um Criador numa atitude repleta de amor; é luta e prazer, é viver*” etc. Democraticamente o *EU-enunciador* dessa canção vai aceitando todas essas vozes pertencentes a alguns domínios discursivos, como o fisiológico e o religioso. No entanto, ele recupera sua centralidade no discurso chancelando que “*eu só sei que confio na moça / e na moça eu ponho a força da fé /*

somos nós que fazemos a vida / como der ou puder ou quiser”. O samba-enredo é coletivo, sendo o porta-voz de um universo discursivo que materializa, dialogando com campos discursivos distintos, em contraste ou harmonia com os quais forma a sua identidade.

Como já falado, distinto dessa realidade do Império Serrano, em 2019, o samba-enredo é de praxe produzido por alguns compositores que geralmente seguem as orientações ditadas na sinopse do enredo previamente escrito pelo carnavalesco, que chega a elencar algumas palavras que necessariamente devem constar na letra do samba (MELLO, 2015). Os compositores dos sambas-enredo, sobretudo os atuais, investem em poder de síntese, fazendo que os versos consigam ser representativos do enredo, tenham suficiente grau de informatividade, bem como sejam capazes de despertar enunciativamente o interesse do público. Isso ocorre quando aquele que ouve e/ou lê o samba-enredo se sente representado pela imagem enunciativa criada na e pela letra do samba, o que faz que o público do desfile cante fervorosamente a canção e contribua, assim, com o canto da escola de samba.

Tal como os torcedores são para o time de futebol o décimo segundo jogador, a plateia do sambódromo também tem o potencial de, pelo cantar vibrante do samba, impulsionar os foliões durante os desfiles. Em virtude disso, a composição de um samba-enredo não pode ignorar o fator “público do sambódromo”, sendo estes espectadores tanto quanto os jurados (julgadores do quesito samba-enredo) os principais interpretantes da composição musical.

Ao samba, para estar na boca do povo, não basta ter uma bela melodia e rimas bem estruturadas; ele tem, muitas vezes, de ser de apelo popular, tornando-se, de fato, uma voz coletiva, a voz do povo. O que garante vida eterna aos sambas-enredo, tornando-os sambas inesquecíveis, consiste em muitos fatores, desde letra fácil e melodia maviosa até as regravações por cantores de renome que regravam tal samba e os reproduzem em eventos musicais ao longo de suas apresentações.

Ainda que um samba não seja eternizado sendo lembrado com nostalgia pela sua escola de samba, pelo menos, para o dia do desfile, é interessante ser capaz de enunciativamente fazer que o sujeito interpretante da avenida (o público) se identifique com o sujeito destinatário/modelo produzido pelo samba. Esse sujeito destinatário idealizado é “aquele que se encontra no interior do processo de enunciação, numa posição simétrica àquela de enunciador (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 155)”.

Na Teoria Semiociológica do Discurso, destaca-se o interesse em saber *quem o texto faz falar*. Nesse sentido, uma visão semiociológica está mais interessada no sujeito enunciativo do samba do que em seu compositor. O sujeito que o samba enredo faz falar, como já sabido, é um sujeito coletivo embora muitas vezes sintaticamente unitário, mas isso não é exclusivamente uma característica dos sambas-enredo. Quando um enunciativo fala, no

circuito interno do samba-enredo, no espaço interno da linguagem, por intermédio dele ecoam vozes. Segundo Oliveira (2003, p. 31), “quando falo, falo *eu* com minhas características pessoais, mas fala também um ‘ça’ por meu intermédio, ou seja, um segmento social, uma faixa etária, um grupo profissional, etc., de que sou porta-voz (grifos da autora).” Esse “ça” presente, nessa última citação, diz Oliveira (2003, p.31) ter sido usado por Charaudeau numa conferência proferida na UFRJ em novembro de 1996. Oliveira (2003, p. 31, grifo da autora) esclarece sobre o conceito de “ça” dizendo que

o “eu” é o menor dos “ças”. Ao descrever a cultura de um povo, por exemplo, podemos, se quisermos um grau maior de detalhamento, decompô-la em várias culturas regionais (no caso de trabalharmos com a variável geográfica) ou de grupos etários, socioeconômicos, profissionais, etc., podendo chegar até grupos menores, como a família e, por fim, o indivíduo. A personalidade, vista assim, é a cultura de um indivíduo e nesse sentido o “eu” é o menor dos “ças”.

Também queremos dizer que não há samba-enredo crítico que não toque em uma memória discursiva, e não há memória discursiva que não tenha um grau de ideologia, e não há ideologia que não seja de base coletiva. Os sambas, como os da escola de samba Paraíso do Tuiuti de 2018, da Beija-Flor de Nilópolis desse mesmo ano e do Império Serrano de 1982 revelam um *eu* coletivo nos seus versos. Esse *eu* escrito nos versos que iremos citar não é gratuito senão estratégico, consciente ou inconscientemente empregado para engajar o interpretante.

David Corrêa, um dos autores do clássico samba-enredo da Portela batizado de *Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite*, fazia uso da primeira pessoa gramatical em seus sambas. Isso, segundo Mello (2015, p. 105), para fins de servir como recurso para aproximar o folião do assunto. Ainda de acordo com Mello (2015, p. 105),

o compositor [David Corrêa] não inventou a letra em primeira pessoa, mas poucos souberam usar tão bem esse recurso. Se nos enredos tradicionais, de exaltação a personagens históricos, a referência aos protagonistas em terceira pessoa era reverente, a primeira aproxima o folião do assunto.

Fazer que a letra consiga ter o ouvinte representado de certa forma pelo samba é uni-lo ao sujeito enunciativo desse samba, que não é um só, mas sim tantos outros. Em um dos versos do samba-enredo da Beija-Flor, de 2018, está escrito “*sou eu.../ espelho da lendária criatura / um mostro.../ carente de amor e de ternura* (grifo nosso)”. Nele o *eu* não é um indivíduo, mas um coletivo que se vê refletido na imagem de um ser carente de amor e de ternura que o samba vem pintando enunciativamente.

Em “*senhor eu não tenho a sua fé, e nem tenho a sua cor / tenho sangue avermelhado {....} eu fui mandinga, cambinda, haussá / fui um rei egbá preso na corrente / sofri nos*

braços de um capataz / morri nos canaviais onde se planta gente {...} não sou escravo de nenhum senhor”, versos do samba-enredo, de 2018, da Paraíso do Tuiuti, o que se tem é mais uma vez um *eu* coletivo, porta-voz daqueles que não têm a mesma fé nem a mesmo cor do dominador. O segundo *eu* em negrito é representativo daqueles que vieram escravizados de diversos países e culturas e sofreram nos braços do capataz. Já, em *não sou...*, esse *sou* é um sou de sujeito gramatical oculto (também coletivo) no sentido de que ninguém é por convicção escravo de terceiros, a despeito de a vida objetiva muitas vezes dizer o contrário. Ademais a isso, merece destaque a elaboração linguística de refinamento expressivo do verso “*onde mora a senhora liberdade não tem ferro nem feito*”, que ganhou relevo com o recurso da figura de som chamada assonância.

Por fim, o mesmo sentido de coletividade sendo representada por um termo gramaticalmente individualizado se verifica no samba do Império Serrano de 1982, que objetivou protestar contra a espetacularização dos desfiles das escolas de samba, com suas modernas fantasias e alegorias manifestas “escondendo gente bamba”. Então, no lugar de “*enfeitei meu coração / de confete e serpentina / minha mente se fez menina / num mundo de recordação*”, devemos entender “enfeitamos nossos corações...”, porque o “**nosso** samba minha gente é isso aí”, conforme dito no próprio samba. Esse **nosso** é representativo de todos os sambistas e foliões partidários dos desfiles das escolas de samba aos moldes de como ocorriam antes da suntuosidade atual que se dá, muitas vezes, em detrimento dos componentes foliões.

2.5 Samba-enredo: uma forma de expressão

No cardápio deste tópico, consta um grupo de sambas-enredo selecionados para servir de exemplo, exemplo de forma de expressão de um sujeito coletivo, como já expresso anteriormente. Para a consecução do objetivo de apresentar o que exprimem e como o fazem alguns sambas-enredo, eis o que segue adiante.

O samba, em todos os seus estilos, é manifestação artística dos mais diversos compositores, resultado de trabalho fruto de uma criatividade, capacidade de síntese, de sedução e de persuasão do compositor. O samba, além de ser uma forma de expressão, logo, de expressar algo, é expressivo no sentido poético. Tem seu significativo potencial de alcançar o grande público e de ser um meio multidiscursivo de comunicação de massa, quando o samba e, especialmente, o samba-enredo se faz de elocução dos anseios do povo.

Produzindo sujeitos do discurso que sejam porta-vozes, as letras de sambas-enredo respondem a muitos interesses. O povo anseia por extravasar sua felicidade: “*hoje eu vou tomar um porre / não me socorre / que eu estou feliz* (União da Ilha do Governador, 1991)”]; por justificar suas ações: “*o rei mandou cair dentro da folia / e lá vou eu* (União da Ilha do Governador, 1989)”]; por ter os sonhos como momentos de realidade tão sonhada: “*sonhar não custa nada / o meu sonho é tão real* (Mocidade Independente de Padre Miguel, 1992)”]; por ter os sonhos como recurso sugestivo: “*sonhar com anjo é borboleta / sem contemplação / sonhar com rei dá leão* (Beija-Flor de Nilópolis, 1976)”]; por crer nos recursos da fé e se antecipar ao que vem do e no futuro: “*a cigana leu o meu destino / eu sonhei / bola de cristal, jogo de búzios, cartomante / sempre perguntei* (União da Ilha do Governador, 1978)”]; por criticar contra o que o incomoda: “*o mestre-sala foi parar em outra escola / carregado por cartolas / do poder de quem dá mais / e o puxador vendeu seu passe novamente / quem diria, minha gente / vejam o que o dinheiro faz* (São Clemente, 1990)”]; por ser encantar: “*vejam / esta maravilha de cenário / é um episódio relicário* (Império Serrano, 1964)”]; por se informar: “*contam que os governantes de um país [França] / dançavam a noite tão feliz / e brincavam mascarados no zum-zum do carnaval* (São Clemente, 2017)”]; e, por fim, mas não por haver esgotado, o povo também anseia por ter um momento de rei, deixando de ser aquele que obedece e passando a ser aquele que manda: “*hoje o rei sou eu / brilhando com a ginga que samba me deu* (São Clemente, 2017).”

Estando à mercê de um propósito comunicativo e discursivo que orienta a composição da letra e lhe demanda efeitos de sentido pretendidos, no samba-enredo se produzem sentidos por intermédio de sua estrutura morfossintática, sua competência discursiva e dos modos de organização do discurso. O sentido do samba se funda em implícitos e explícitos, no intra- e extraverbal, fazendo emergir, do enunciado da letra do samba-enredo, “possíveis interpretativos” (CHARAUDEAU, 2016). Estes são algumas alternativas de interpretação para as quais, também, nos chama atenção a compreensão do escritor de Eco (2015), em *Limites da Interpretação*, e o refletir de Jacques Derrida, que nos propõe pensar o texto como um jogo de significados, cujas possibilidades de interpretação estão abertas (ARANHA; MARTINS, 2009).

Essas possibilidades algumas de interpretação decorrem do conjunto de saberes e representações compartilhados por aquele que comunica e aquele a quem se destina a comunicação, devendo ambos operarem na lógica discursiva carnavalesca. De maneira geral,

o sentido do enunciado não é determinado pelo sentido abstrato de palavras selecionado pelo sistema da língua, ou pela simples intenção expressiva do falante,

mas pela totalidade dos elementos – verbais e extraverbais – presentes na situação de fala. (RENFREW, 2017, p. 89).

A lógica carnavalesca da qual se vestem os sambas-enredo tem um espírito quixotesco. Não se pode entender radicalmente o samba: “*hoje eu vou tomar um porre / não me socorre / que eu estou feliz*”; isso, no mínimo, seria “omissão de socorro” se a imagem do enunciador produzida pelo texto fosse patrocinada pelo sujeito humano que o interpreta. O campo discursivo carnavalesco é tributário do sentido figurado. Sugere que não se tome a letra do samba ao pé da letra, sob pena, caso contrário, de o efeito de sentido pretendido por aquele que comunica não ser o efeito de sentido produzido por aquele a quem se destina a comunicação. Efeito de sentido pretendido não é garantia de efeito de sentido produzido. O primeiro está às custas de um sujeito que comunica algo; o segundo está *sub judice* daquele que o interpreta e decide se concorda com ou discorda do que se enuncia (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018).

O samba-enredo, como forma de expressão legitimada socioculturalmente, lida com saberes, sendo “saberes de crença”, segundo Charaudeau (2018, p. 45), aqueles “saberes que resultam da atividade humana quando esta se aplica a comentar o mundo, isto é, a fazer com que o mundo não mais exista por si mesmo, mas sim através do olhar subjetivo que o sujeito lança sobre ele.” Paralelamente a esse tipo de saber, há os “saberes de conhecimento”, que “são aqueles que procedem de uma representação racionalizada da existência dos seres e dos fenômenos sensíveis do mundo (CHARAUDEAU, 2018, p. 43).”

Percebemos o samba-enredo com algumas visadas e algumas delas são *fazer-criar*, *fazer-saber*, *mandar-fazer*, *fazer-constatar*, *fazer-contestar* etc. Charaudeau (2004) cita a visada de “prescrição”; de “solicitação”, “incitação”, “informação”, “instrução” e a visada de “demonstração”. O pai da Semiologia (2016) ainda enquadra, no termo visada, a enunciativa, descritiva, narrativa e argumentativa. Charaudeau (2004, p. 5, grifos do autor) expõe que

as visadas correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e por conseguinte da própria troca linguageira. As visadas devem ser consideradas do ponto de vista da instância de produção que tem em perspectiva um sujeito destinatário ideal, mas evidentemente elas devem ser reconhecidas como tais pela instância de recepção; é necessário que o locutor e o interlocutor possam recorrer a elas. As visadas correspondem, assim, a atitudes enunciativas de base que encontraríamos em um grande *corpus* de atos comunicativos reagrupados em nome de sua orientação pragmática, mas além de sua ancoragem situacional. Os tipos de visada são definidos por um duplo critério: a intenção pragmática do *eu* em relação com a posição que ele ocupa como enunciador na relação de força que o liga ao *tu*; a posição que da mesma forma *tu* deve ocupar.

O samba-enredo “Círio de Nazaré” (Estácio de Sá, 1975), “*no mês outubro em Belém do Pará / são dias de alegria e muita fé / começa com a intensa romaria matinal / o Círio de Nazaré*” tem, por exemplo, como intencionalidade de comunicação *fazer-saber*. Em: “*a cigana leu o meu destino / eu sonhei / bola de cristal, jogo de búzios, cartomante / sempre perguntei* (União da Ilha do Governador, 1978)”, há o *fazer-criar*. O samba-enredo *Aquarela brasileira*, a partir de seu enunciador itinerante pelas regiões do Brasil, concita o destinatário a saber (*fazer-saber*) do que ele (enunciador) irá narrar constatando. *Faz-saber* dos elementos de cada estado visitado pelo enunciador e tomado por ele como símbolo metonímico dos estados por onde passou. Também *mandar-fazer* pelo imperativo do “*vejam esta maravilha de cenário*”. No geral, esse samba-enredo parece ter como meio discursivo seduzir o interlocutor pela beleza multifacetada do Brasil que o *EU-enunciador* retrata ao longo da letra. A exemplo dessa composição, ao longo da letra dos sambas, pode estar presente mais de uma visada.

Pensamos o samba-enredo, produto de um sujeito falante (aquele que expressa), como parte de algo maior que o acompanha e exerce influência sobre ele. Esse algo maior é o enredo, que, por sua vez, deve respeito ao interesse da escola de samba. Esta não soberana na decisão, decide sobre o que se debruçará seu desfile atenta a saberes firmados, latentes e patentes, socioculturalmente, com os quais se alinhará ou aos quais será antagonista. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 115),

é certo que um sujeito falante é sempre parcialmente sobredeterminado pelos saberes, crenças e valores que circulam no grupo social ao qual pertence ou ao qual se refere, mas ele é igualmente sobredeterminado pelos dispositivos de comunicação nos quais se insere para falar e que lhe impõem certos lugares, certos papéis e comportamentos.

Defendendo o ponto de vista de que o sujeito compositor que produz o samba-enredo é atuante e tem certa liberdade no expressar, embora não totalmente livre para produzir o que quiser, podemos considerar o exemplo de Pinker (1998) para explicar a memória e o processamento de informações. Aproveitamos o que esse pesquisador dos processos da mente nos faz saber para termos entendido que o sujeito compositor não é assujeitado (ou tão assujeitado) para fins de produções linguístico-discursivas como poderia dizer Althusser (SILVA, 2013) ao se debruçar sobre a força ideológica dos aparelhos de estado.

Para Pinker (1998), se alguém tiver a opção de dez palavras para começar uma frase, mais dez opções para serem a segunda palavra dessa frase e assim em diante, o número de possibilidade é expressivo e cresce geometricamente. O eixo paradigmático do enunciado é quem permite o comunicante contar com opções de uso e empregar a que melhor corresponda às suas intenções. Sabedores nós que não existe sinônimo perfeito e que, portanto, cada

palavra escolhida tem sua carga semântica situada em contextos sociodiscursivos, podemos pensar que, de alguma forma, somente nesse aspecto, mas além de outros, o sujeito comunicante é atuante e determinante no seu ato de linguagem. Vide a possibilidade de termos por um dos quais o comunicante pode optar para fazer menção ao carnaval, conforme exposto em *Carnaval (e seus sinônimos)*. Opções de escolha garantem ao compositor uma certa liberdade na composição. Dessa forma, queremos deixar firmado que, tal como Charaudeau (2018), não vemos o sujeito que comunica como um sujeito totalmente assujeitado.

Para Charaudeau, no quadro de uma problemática da alteridade, o sujeito do discurso é, ao mesmo tempo, sobredeterminado – mas somente em partes – pelos condicionamentos de ordens diversas, e livre para operar suas escolhas no momento de focalizar seu discurso. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 458).

Como exemplo de certa elasticidade na produção de um ato de linguagem, além desse fator da escolha lexical já mencionado, há também a organização do texto no que concerne ao eixo sintagmático do enunciado. A localização das orações principais e subordinadas, a topicalização e inversão de termos produzem efeitos que interferem na leitura, no grau de absorção dos elementos e no significado, possibilitando àquele que comunica empregar estratégias para agir no leitor.

No samba, há maneiras de persuadir o ouvinte a consumir mais um trecho da canção do que outro, fazendo que alguma parte ou palavra do samba seja realçada. Em 1978, a Beija-Flor trouxe para a avenida do desfile o samba-enredo *A criação do mundo da tradição nagô*. Trata-se de uma crença mitológica, segunda a qual

Olorum, o ser supremo, criou todos os Orixás e encarregou Obatalá da criação do mundo. Como não teve êxito, ordenou, então, que Odùduwa, avô de Xangô, com a ajuda dos demais Orixás, prosseguisse com a missão. E assim foi feito. Utilizando-se de quatro animais – galinhas d'Angola, pombos brancos, camaleão dourado e caracóis – Odùduwa deu origem à terra, ao ar, ao fogo e a mar, respectivamente. Com a Terra gerada, Obatalá foi incumbido de completar a criação, gerando, do barro, os homens e mulheres que habitam o mundo. (LIESA, 2019 [domingo], p. 187).

No samba da Beija-Flor, a palavra *Olorum*, deus representativo dessa nação equivalente ao que é Deus para os católicos, teve sua pronuncia destacada pela maneira como foi cantada, o que lhe garantiu destaque condizente com a supremacia da divindade maior da tradição nagô. Segundo Mello (2015, p. 81), esse samba-enredo “deixou claro do que se tratava não apenas na letra. Foi também uma bela ilustração sonora. E o melhor exemplo disso

é o verso ‘Olorum, senhor do infinito’. Quando o Deus Supremo é citado, a melodia é pausada, com clara separação das sílabas.”

O samba-enredo, portanto, é uma legítima e usual forma de expressão dos sentimentos, conhecimentos e anseios do povo, atentos aos quais a escola de samba e o compositor direcionam os sentidos e interpretações da letra do samba. Investem em atingir tanto o júri técnico, que julga o valor da obra através da óptica do conhecimento especializado, quanto o povo, fazendo que o samba seja, de alguma maneira, de apelo popular, pelo fato de o público se identificar com a mensagem talhada em cada letra de samba-enredo.

3 ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO: ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Trataremos, por ora, de alguns conceitos relacionados à Teoria Semioliológica. Pode-se dizer, de antemão, que a Teoria Semioliológica de Análise do Discurso, do francês Patrick Charaudeau, se funda no exercício de uma competência híbrida, no tocante aos caminhos semióticos e linguísticos percorridos e construídos para um momento de linguagem verbal, cujo ato se desenvolve em uma encenação, onde estão inscritas algumas competências constituintes do ato de linguagem. Charaudeau (2016, p. 7) descreve três tipos de competências/níveis: uma que trata da situação de comunicação (nível situacional), onde todo ato de linguagem está inserido; outra que diz respeito à competência semioliológica (nível semioliológico), que implica em “saber organizar a encenação do ato de linguagem de acordo com determinadas visadas (enunciativa, descritiva, narrativa, argumentativa), recorrendo às categorias que cada língua nos oferece.” A terceira competência é semântica, “que consiste em saber construir sentido com a ajuda de formas verbais (gramaticais ou lexicais)”. Em Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 453), a essas duas supracitadas competências soma-se a discursiva, que se refere ao nível onde o “sujeito se utiliza de diferentes procedimentos de encenação discursiva.”

A formação da palavra *semioliológica* já nos diz que estamos diante de um determinado campo de saber teórico-metodológico complexo, na medida em que, em um mesmo tronco epistemológico, extremam-se⁷ dois campos do saber: semiótico e linguístico, que lhe definem e, ao mesmo tempo, norteiam suas bases teóricas e práticas. Não se quer dizer que a Teoria Semioliológica é a incorporação de dois outros estudos da linguagem autônomos, quais sejam: a Semiótica e a Linguística, em que pese a grande dificuldade de se lhes demarcarem fronteiras bem claras quando estão a serviço de análises de texto.

O fato é que muitas áreas do saber se definem muito mais por terem interesse relativamente distinto em um mesmo objeto de estudo do que se definem por terem interesse em objetos de estudo distintos. Ocorre isso, por exemplo, com o texto escrito de canções em geral, que é objeto de estudo de diversas linhas teóricas e práticas da linguagem, como visto no subcapítulo *Música Popular Brasileira e o Ensino de Língua Portuguesa: Diversas Abordagens*. Por isso, Charaudeau (2016, p. 13) assevera que há necessidade de “que o

⁷ – Obviamente, não objetivamos segregar esses dois constituintes, ou seja, separá-los diametralmente. Muito pelo contrário: esses componentes da Teoria Semioliológica, quais sejam: o semiótico e o linguístico estão numa relação de complementaridade.

explorador-linguista comece por esboçar uma ideia das características e dos limites que determinam o território que quer explorar.”

De acordo com Charaudeau (2016, p. 21), “a análise semiolinguística do discurso é Semiótica pelo fato de que se interessa por um objeto que só se constitui numa intertextualidade”, ao passo que “é Linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos linguageiros.” De acordo com Rebello (2017, p.68, grifos da autora),

os sujeitos da comunicação, para interpretarem o que leem, ou ouvem recorrem não só ao *signo verbal* (morfemas, palavras, frases etc.), o que interessa à *linguística*, mas também ao *não verbal*, o que interessa à *semiótica*. Além disso, a Semiolinguística é do discurso, porque o texto deve ser analisado em seu contexto discursivo, do qual fazem parte outros textos pré-existentes a ele, que circulam na sociedade em geral, ou num dado grupo social.

“A teoria Semiolinguística da Análise do Discurso trabalha com a linguagem enquanto veículo social de comunicação (REBELLO, 2017, p. 68).” Essa teoria tem um interesse especial em tornar possível analisar *do que e como* nos fala um texto e *quem* ele faz falar, produzindo quais efeitos por meio de um projeto de fala que dá as mãos ao sentido pretendido, mas não necessariamente tem eco no sentido produzido. Acontece que um texto verbal escrito, como processo semiósico que faz representar algo do mundo, segundo o escritor Eco (2015, p. 288), “adquire uma espécie de independência semiósica e a intenção de seu enunciador pode tornar-se irrelevante à luz de um objeto textual, que, supõe-se, interpretaremos segundo leis semióticas estabelecidas culturalmente.” O autor da obra clássica *O nome da Rosa* ainda acentua que, uma vez o texto “pronto”, vindo à luz, já numa realidade extrauterina em relação à fase de gestação da produção textual, sendo “privado da intenção subjetiva que estaria por trás dele, seus leitores não mais têm o dever, ou a possibilidade, de permanecerem fiéis a essa intenção ausente.”

Num produto discursivo, não é mais necessariamente o autor que fala, aquele fala no lugar deste por meio de um conteúdo linguisticamente significado por um plano de expressão estruturado por modos de organização do discurso estabelecidos dentro de gêneros discursivos socialmente aceitos. Tudo isso compõe uma estrutura com vistas a efeitos de sentido e à finalidade persuasiva, que se desenvolvem dentro de uma encenação discursiva produtora de um ato de linguagem. Este é resultado da semiotização do mundo, que ocorre por meio do *processo de transformação*, dentro do nível semântico, e do *processo de transação*, relacionado ao nível interacional.

Cabe destacar, ademais, que Charaudeau (PAULIUKONIS, 2020) procede a uma particularização ao que se entende por procedimentos argumentativos e persuasivos, não os entendendo, portanto, como sinônimos. Charaudeau (2016) nos coloca que argumentar é “uma atividade discursiva que, do ponto de vista do sujeito argumentante, participa de uma dupla busca:” busca de racionalidade e “uma busca de influência que tende a um ideal de persuasão”. Dando voz ao teórico, ouvimos dele, em resposta a uma entrevista conduzida por Pauliukonis (2020, p. 493, aspas da autora), que,

concernente à questão da argumentação, eu relembro que distingo “argumentação e persuasão”, porque o processo da persuasão é mais amplo do que o da argumentação. A persuasão pode ser exercida por meio de discursos que não são argumentativos em si mesmo, mas às vezes descritivos, narrativos ou por meio de diversos procedimentos enunciativos (...).

A Semiologia como teoria de Análise do Discurso coopta, como já dito, tanto aspectos internos quanto externos à linguagem, o intra- e o extralinguístico, com o que se mantém em vias interativas e intercomplementares, com o fim de apurar a significação e os direcionamentos discursivos estabelecidos no ato de linguagem. Esta entendida como produto complexo essencialmente humano e a serviço deste, com o qual estabelece uma relação mútua de aprimoramento, num processo de retroalimentação. Isto é, o sujeito aprende através da linguagem, e esta se amplia pelas necessidades outras de se expressarem seres outros, dada a transformação social e cultural das pessoas e da maneira de interagirem. Partimos também da concepção epistemológica de linguagem, da qual a língua é um tipo, como elemento socialmente aceito e por meio da qual agimos no mundo e no outro, compreendendo-a, portanto, como “um mecanismo capaz de criar crenças e de impor uma realidade asseverada no contexto (ECO, 2015, p. 259).” Isso poderemos ver no tópico que abordará a transformação do mundo a significar em mundo significado numa perspectiva diacrônica.

A Semiologia pode ser vista como uma linha de estudo que traz para si entendimentos e conceitos de elementos que mobíliam a superfície do texto, como o material intralinguístico, e também os fenômenos psicossociais que orbitam um ato comunicativo construído, seja na modalidade escrita, seja na oral. Acrescente-se, com Charaudeau (2016, p. 24), que “a finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciativo quanto para o sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas em sua configuração verbal, mas no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito”. Implícito que, para

Eco (2015), reside abaixo da superfície comunicativa e compõe o contexto e que, segundo Charaudeau⁸ (2016), é o fator subliminar que rege o sentido do explícito.

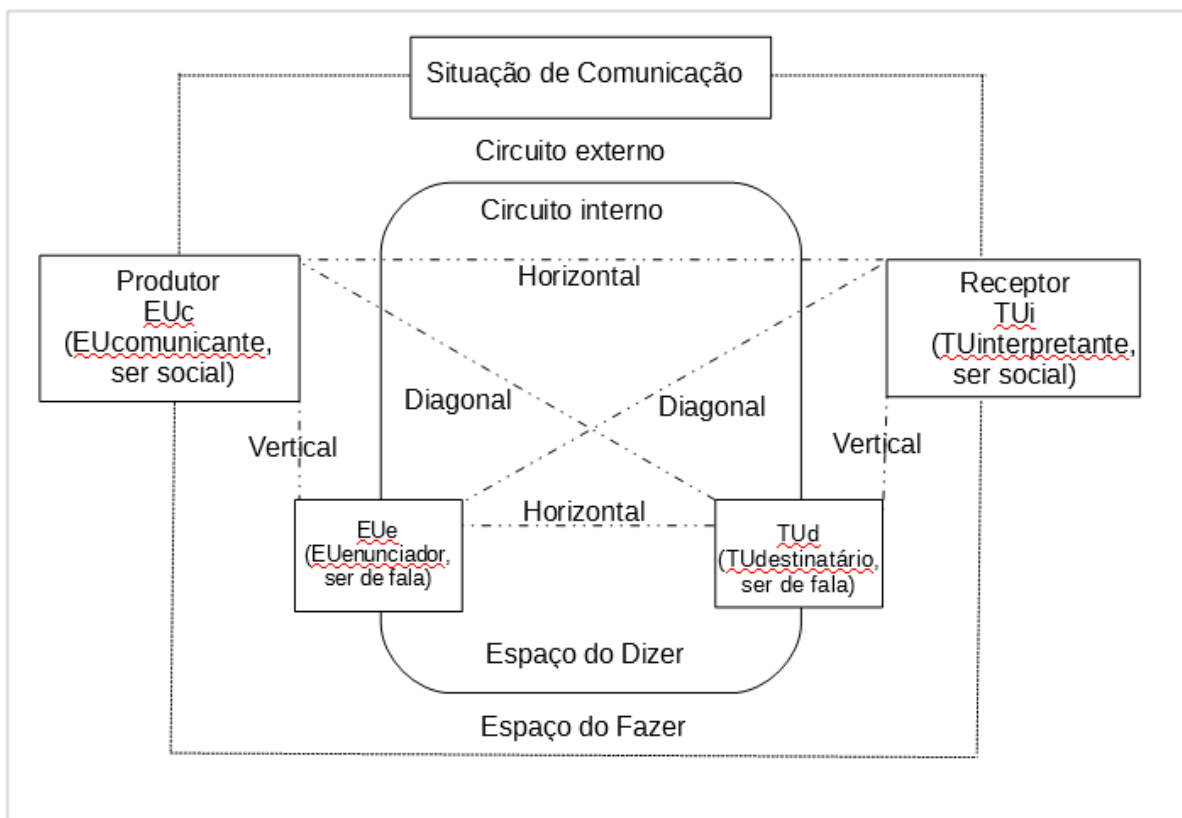
Segundo Rebello (2017, p. 91),

do ponto de vista da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, o interesse se volta para a investigação das marcas do imaginário sociodiscursivo deixadas na superfície do texto, ou nas inferências operadas na relação texto/contexto, que testemunham uma orientação interpretativa baseada em valores referendados socialmente.

A teoria de Patrick Charaudeau embasa um fazer linguístico-discursivo, que trata da transformação do mundo a significar em mundo significado, através do qual o ser humano toma as interpretações possíveis, cria verdades discursivas e age linguisticamente no mundo e no outro. Simultaneamente a essa transformação do mundo bruto em mundo significado ocorre o processo de transação, que se inscreve, podemos dizer, numa relação vertical, horizontal e diagonal entre o quadro dos protagonistas e dos parceiros da linguagem. Com isso, quer-se dizer que a relação vertical estaria estabelecida entre o *EU-comunicante* e o *EU-enunciador*, entre o *TU-interpretante* e o *TU-destinatário*; a horizontal entre o *EU-comunicante* e o *TU-interpretante*, entre o *EU-enunciador* e o *TU-destinatário*; e a diagonal atravessando o eixo do circuito externo e do interno do ato de linguagem e atingindo seus sujeitos. Outra maneira de ser compreendido esse exposto encontra-se no quadro avante, que produzimos baseado no de Charaudeau (2016).

⁸ - Charaudeau (2016, p. 26) demonstra que, num exemplo do tipo “Feche a porta”, é o implícito que guiará o sentido que se quer atribuir a esse enunciado, podendo estar implícito que o emissor está (i) com frio, (ii) quer se abster do barulho externo ou (iii) quer impedir que outros ouçam o que se quer falar confidencialmente.

Organograma 1 – Situação de comunicação



Trazendo à memória, lembramos que os protagonistas são os sujeitos pertencentes ao espaço interno do ato de linguagem, portanto, o *EU-enunciador* e o *TU-destinatário*, e os parceiros são os sujeitos de identidade social, ocupante do espaço externo, então: *EU-comunicante* e *TU-interpretante*. Sobreira (2007, p. 413), por fim, na linha do ato de linguagem, construído não só linguisticamente, diz que “na análise semiolinguística do discurso, em decorrência do processo de semiotização do mundo, em que se combinam forma e sentido, tudo é levado em consideração: a linguagem, a disposição das palavras, a diagramação etc.”

3.1 Modos de organização do discurso

Este lugar de escrita do nosso trabalho se ocupa de apresentar, de maneira não muito extensa, o conceito de modos de organização do discurso e suas ramificações em modo enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Trata-se aqui apenas da introdução teórica do assunto, que se estenderá nos próprios instantes de análise dos sambas-enredo eleitos.

Antes de tudo, é importante deixar soando em nossos ouvidos que segmentos inscritos em modos de organização do discurso não fazem as vezes de tipos de texto (tipologia textual), que, pela maior quantidade de enunciados em um tipo ou simplesmente pela finalidade textual, são chamados de textos narrativos, descritivos, argumentativos etc. Pela predominância do modo narrativo em um texto, tradicionalmente o classificam como sendo do tipo narrativo, por exemplo. Na teoria de Charaudeau, a tônica não está em definir se um texto é descritivo, narrativo, argumentativo. Podemos dizer que a Semiolinguística visa, pela organização da matéria textual, a verificar o efeito discursivo do texto. O comunicante que se expressa fazendo valer a predominância de um modo de organização propõe um efeito de sentido. Cada qual, descrever, narrar, argumentar, sugere um olhar específico do comunicante ante o que expõe a outrem, cujo perceber, conhecimentos e sentimentos, por sua vez, deseja guiar.

Ao passo que não estamos com a intenção de falar sobre tipologias textuais, também não estamos interessados em discorrer sobre gêneros de texto, ainda que algo sobre eles possa contribuir para esclarecer os modos de organização do discurso. Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 338) advertem que “o gênero de um texto não pode ser confundido com o seu modo de organização.” Temos de pontuar que entendemos o samba-enredo como um gênero textual específico, uma vez que se fundamenta na intertextualidade, no “descrever” o enredo e na finalidade de ser bem avaliado por um júri técnico além do popular. Sua finalidade social, dessa forma, é bem idiossincrática. Quanto à questão de gênero textual, Marcuschi (2008, 154) manifesta que, “quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares.”

A respeito de tipo textual, Marcuschi (2008, p 154-5, grifos do autor) nos ensina que esse conceito se funda em

uma espécie de construção teórica {em geral uma sequência subjacente aos textos} definida pela natureza linguística de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilo}. O tipo caracteriza-se muito mais como sequências linguísticas (sequências retóricas) do que como textos materializados; a rigor, são modos textuais. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração*, *argumentação*, *exposição*, *descrição*, *injunção*. O conjunto de categorias para designar tipos textuais é limitado e sem tendência de aumentar. Quando predomina um modo num dado texto concreto, dizemos que esse é um texto *argumentativo* ou *narrativo* ou *expositivo* ou *descritivo* ou *injuntivo*.

Marcuschi (2008) sintetiza, de maneira compreensiva, o que entende por tipo textual, denominação essa que não vemos com o favor de se distinguir de tipologia textual,

terminologia famigerada nas aulas tradicionais de produção textual. De fato, compreendemos as tipologias textuais serem limitadas a algumas poucas, o que não acontece com a quantidade expressiva de gêneros textuais, que respondem às necessidades sociais de interação que se renovam, modernizam-se. Outro fator que Marcuschi (2008) apontou sobre a tipologia textual e nos favorece a assimilação é que narração, descrição, entre outras, são marcadas por aspectos da língua, como o lexical, o tempo verbal etc.

O que Marcuschi (2008) disse sobre as características que definem tipologia textual encontra, de certa forma, paralelo em Carneiro (2001). Este último autor (2001), que, em seu livro, cita Charaudeau e manifesta adotar a posição teórica da Semiologia, escreve peculiaridades da descrição, narração e da dissertação. Para tal, ele (2001, p. 29) monta um quadro que reproduzimos adiante.

Modo	Descritivo	Narrativo	Dissertação
Agente	observador	narrador	argumentador
Conteúdo	seres, objetos, cenas, processos	ações ou acontecimentos	opiniões, argumentos
Tempo	momento único	sucessão	ausência
Objetivo	identificar, localizar e qualificar	relatar	discutir, informar ou expor
Classes de palavras	substantivos e adjetivos	verbos, advérbios e conjunções temporais	conectores
Tempos verbais	presente ou imperfeito do indicativo	presente ou perfeito do indicativo	presente do indicativo

Segundo Carneiro (2001, p. 29),

é preciso não confundir modo de organização discursiva (descritivo, narrativo e dissertativo) com tipos de textos. Enquanto os modos estão ligados à estrutura básica do texto, particularmente na sua relação das coisas com o tempo, os tipos textuais se prendem à sua função básica, ou seja, à sua declarada finalidade.

Em Charaudeau (2016, p. 74), vemos que os modos de organização do discurso são “procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias de língua para ordená-las em função das finalidades discursivas do ato de comunicação”. Gouvêa e Júnior (2017, p.157) explicam que o “descritivo tem como função de base identificar (nomear, situar) e qualificar seres, de forma objetiva ou não. O modo narrativo, por sua vez, é marcado pela construção de uma sucessão de ações de uma história com a finalidade de produzir um relato.” Concernente ao modo argumentativo, Charaudeau (2016) considera ser mais difícil do que nos outros a

finalidade de explicá-lo. Isso, talvez, se deva ao fato de que “a argumentação não se limita a uma sequência de frases ou de proposições ligadas por conectores lógicos (CHARAUDEAU, 2016, p. 203).” A essa dificuldade o teórico da Semiologia (2016, p. 204) acrescenta um outro fato, sobre o qual diz que “o aspecto argumentativo de um discurso encontra-se frequentemente no que está implícito.” Charaudeau (2016, p. 112) defende que argumentar consiste em efetuar operações abstratas de ordem lógica, destinadas a explicar ligações de causa e efeito entre fatos e acontecimentos”. Gouvêa e Jr. (2017, p.157) explanam que “o modo argumentativo serve para descrever as lógicas que se decompõem elas próprias em ‘explicativas de fenômenos’ ante verdades preestabelecidas, e em ‘demonstrativas’, quando se trata de estabelecer a verdade e sustentá-la.”

As representações languageiras do mundo significado que produzimos e outras que nossos interlocutores nos direcionam não acontecem de forma aleatória, insignificante, despreziosa. Charaudeau (2016, p. 63) faz saber que essas representações “são organizadas através de elementos languageiros, semânticos e formais, que são, por sua vez, compostos de várias ordens de organização” do discurso. Todos esses mecanismos semiolinguísticos servem à finalidade discursiva. Conquanto nem sempre vistam uma roupa de costura argumentativa, têm, no entanto, um “componente argumentativo”, cujo procedimento vai “desde o uso da norma linguística adequada (por exemplo, a não utilização da norma culta em situações de comunicação em que ela é exigida desacredita o falante) até o modo de organização do texto (FIORIN, 2018, p.75).”

O quadro que Charaudeau (2016, p. 75) apresenta, unido ao de Carneiro (2001), expresso anteriormente, coopera para ilustrar as características das formas de organizar o corpo discursivo. O primeiro autor (2016) chama os modelos descritivos etc. de modos de organização do discurso, como já sabemos. O segundo preferiu designá-los por modos de organização discursiva, o que nos parece querer Carneiro (2001), realmente, caminhar com Charaudeau (2016), como já falara na apresentação de seu livro (2001). Na tabela de Carneiro (2001), não há a presença do modo enunciativo, do qual toma partido Charaudeau (2016), como se pode ver nas linhas e colunas abaixo.

Modos de organização do discurso.

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	<p>Relação de influências (EU – TU)</p> <p>Ponto de vista do sujeito (EU – ELE)</p> <p>Retomada do que já foi dito</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Posição em relação ao interlocutor • Posição em relação ao mundo • Posição em relação a

	(ELE)	outros discursos
DESCRITIVO	Identificar e qualificar seres de maneira objetiva / subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da construção descritiva (Nomear-Localizar-Qualificar) • Encenação descritiva
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato.	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da lógica narrativa (actantes e processos) • Encenação narrativa
ARGUMENTATIVO	Expor e provar casualidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor.	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da lógica argumentativa • Encenação argumentativa

Em derradeiro, temos de comentar sobre o modo de organização enunciativo, acerca do qual pouco falaremos agora, porque seu momento em que melhor será comentado aparece mais à frente. Esse modo se desenvolve em elocutivo, alocutivo e delocutivo, cujo efeito faz o enunciado olhar para a primeira, segunda e terceira pessoas do discurso respectivamente, com objetivos enunciativos. Adiantamos que “o modo enunciativo permite organizar a colocação em cena dos protagonistas da enunciação (eu, tu, ele), sua identidade e suas relações, com auxílio dos procedimentos de modalização, igualmente denominados papéis enunciativos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 338).”

Dado o exposto nesta seção, a que damos fim, para a ocasião da aplicação desses conceitos teóricos sobre os modos de organização do discurso, traremos, em momento oportuno, como objeto de análise, três sambas-enredo: *Aquarela brasileira* (IMPÉRIO SERRANO, 1964); *Peguei um Ita no Norte* (SALGUEIRO, 1993); *E o samba sambou* (SÃO CLEMENTE, 2019).

3.2 Transformação do mundo a significar em mundo significado numa perspectiva diacrônica

Para desenvolver este tópico, iremos retroagir no tempo e na história da espécie humana, o que nos demandará grande fôlego e uma certa quantidade de páginas, a fim de fazer um apanhado, um pouco mais amplo, imaginando como se começou a utilizar a linguagem verbal para influenciar homens, conquistando mentes a partir da transformação de um mundo a significar, um mundo bruto, em mundo significado. Caberá, para tanto,

apresentar um conteúdo que aborde como se deu e para que se deu o desenvolvimento da aquisição e uso da linguagem, que tratou de oralizar mitos, outras crenças e tradições, de transformar o abstrato em discurso concreto, para implicar ações de seguidores a partir de verdades construídas. De lá para cá, podemos antecipar, percorremos a marcha evolutiva da espécie humana juntamente com o seu desenvolvimento cognitivo e o refinamento de seus mecanismos de linguagem.

A linguagem surgiu como um dos mais importantes produtos das relações humanas. Tornou o ser humano distinto dos outros animais, que, ainda que possuam um certo tipo de linguagem, não a têm em reforma/renovação permanente como acontece com a linguagem humana. Diz Harari (2019) que a aquisição da linguagem por parte do *homo sapiens* foi a responsável pela sua sobrevivência até hoje e pela eliminação das outras espécies humanas no conflito pela sobrevivência no globo terrestre, onde nascem mais seres vegetais e animais que podem sobreviver, consoante a teoria de Malthus.

Foi a linguagem única que fez o *sapiens* prosperar subjugando seus contemporâneos, tais quais o *homo neandertal*, o *homo erectus* e o *homos ergaster*; isso numa concepção que nega haver um naturalmente sucedido ao outro na evolução da espécie (HARARI, 2019). Harari (2019, p. 36, grifo nosso) apregoa que “o *Homo sapiens* conquistou o mundo, acima de tudo, graças à sua linguagem única.”

Jean-Jacques Rousseau (2017) postula que o advento da linguagem complexa por parte dos seres humanos primitivos não se deu senão a partir de muito esforço que contabilizou bastantes anos. Afirma Rousseau (2017) que, se o ser humano precisou das palavras para aprender a pensar, careceu também sobejamente de pensar a fim de inventar um meio de comunicação que pudesse instrumentalizar o que se desejava expressar. Diz o filósofo suíço (2017) que a necessidade de se emitirem sons que não somente aqueles restritos a pedidos de socorro – feito uivos –, a reproduções onomatopeicas de sons de animais, deveu mais aos filhos jovens carentes dos cuidados maternos do que aos adultos para comunicação com os pares ou para com a prole.

Rousseau (2017), em *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, destaca o enunciado que ele considera fazer parte do limiar dessa desigualdade, cujo embrião está no aspecto assertivo, imperativo e impositivo de um ato de linguagem que visava a *fazer-criar* seu interlocutor. Ou, conforme Fiorin (2018, p. 28), trata-se essa cena discursiva apresentada adiante, no próximo parágrafo, de uma narratividade⁹ em seus primeiros passos dados em “enunciados de fazer”, consistindo em estabelecer

⁹ – Fiorin (2018) distingue *narração* de *narratividade*, sendo esta, segundo o linguista, componente de todos os textos e verificada sempre em que há uma transformação em relação a um estado inicial.

transformação. No caso específico, de estabelecer uma transformação da relação horizontal de poder para uma hierarquizada entre os convivas de então, como se verifica nesta citação a seguir.

Segundo Rousseau (2017, p. 80), “o primeiro que, ao cercar um terreno, teve a audácia de dizer isto é meu e encontrou gente bastante simples para acreditar nele foi o verdadeiro fundador da sociedade civil” e o responsável pelo discurso que deu início à desigualdade entre os homens. Veio daí um exemplo de que a *verdade se constrói no e pelo discurso* e também de que as divisões dos atos de fala de Austin em locutório, ilocutório e perlocutório, quando satisfeitos, realmente têm força persuasiva bastante para agir no outro, alterando-lhe o “modo de ver o mundo”.

Rousseau (2017) também faz seus apontamentos no sentido do dispêndio aos seres humanos primitivos que foi a empresa de proceder a nomeações e classificações do que eles encontravam. Ocorre que eles davam nomes individuais a tudo que viam, não estabeleciam relações de semelhança e dessemelhança com o fim de uma classificação em grupos de equivalência, o que lhes rendeu anos longos de aprimoramento intelectual para que assim fizessem. Centenas de árvores iguais redundariam em centenas de nomes distintos, por exemplo. Essa era a realidade dos primatas.

No entanto, adverte Pinker (2018, p. 18) que

um ser inteligente não pode tratar cada objeto que vê como uma entidade única, diferente de tudo o mais no universo. Precisa situar os objetos em categorias, para poder aplicar ao objeto que tiver diante de si o conhecimento que adquiriu arduamente a respeito de objetos semelhantes, encontrados no passado.

Rousseau (2017) comenta ademais como deve ter sido complexo aos seres humanos base de nossa civilização evoluir da comunicação simples por meio de gestos, de gritos instintivos de socorro, de palavras genéricas de extensão ampla, como crianças ao dizerem *comer, beber*, de verbos sempre no infinitivo, para expressões mais elaboradas. Por isso, ele concita (2017, p. 66): “peço que reflitam sobre o tempo e os conhecimentos que foram necessários para descobrir os números, as palavras abstratas, o aoristo e todos os tempos verbais, as partículas, a sintaxe, ligar as proposições, os raciocínios e formar toda a lógica do discurso.”

Como já dito, foi a linguagem, segundo Harari (2019), o que fez do *homo sapiens* o sobrevivente absoluto da seleção natural disputada por outros que, embora mais fortes fisicamente, a exemplo dos neandertais, não continham a capacidade intelectual de unirem pessoas pela linguagem e, também, por meio de linguagens verem o mundo além do

materialmente visível. Se antes era preciso um objeto estar presente e para ele apontar a fim de comunicar-lhe a existência a um interlocutor qualquer, com o advento da linguagem e da Revolução Cognitiva, foi possível dizer o que existe, ainda que tal coisa estivesse além do alcance dos olhos.

Se o ser humano primitivo demandou anos para representar o que existia concretamente, muito mais ele deve ter demandado para conseguir representar linguisticamente o que somente existia no campo das ideias, por exemplo os adjetivos, que são essencialmente abstratos (ROUSSEAU, 2017).

Pelas ideias convincentes em dada época foi possível os líderes conseguirem recrutar inúmeros liderados. A realidade objetiva, concreta, de que dispunha o *homo sapiens*, desde a Revolução Cognitiva, não lhe permitia desenvolver relações mais complexas com os seus semelhantes. Como dito, a comunicação se fazia restrita ao verificável e não ao imaginável. A imaginação libertou o *homo sapiens* das âncoras do concreto oferecendo subsídios para uma relação mais persuasiva com seus convivas, utilizando, para isso, as crenças em que se fidelizavam os homens.

As crenças permitem que se possa encontrar sentido no campo metafísico. Foi dessa maneira que o homem sábio engajou seu desenvolvimento cognitivo, aproveitando-se dele para aguçar a imaginação que se pretendia compartilhada por todos aqueles que se desejava guiar, ou subordinar, ou escravizar.

A linguagem única, bem como a capacidade de o *homo sapiens* transmitir informações sobre coisas materialmente inexistentes, renderam-lhe superioridade (HARARI, 2019). A Revolução Cognitiva proporcionou aos mais expertos (com “x” mesmo) utilizar a imaginação para unir grupos aproximando-se os homens. Pela crença em mitos, por exemplo, foi possível trazer, pelo artifício da linguagem, uma verdade epocal em que acreditavam milhares de pessoas e pelos quais se conduziam as ações humanas.

Tal qual a religião, o império e o dinheiro (HARARI, 2019), a língua é uma convenção com o fim de unir um grupo, oferecendo aos seus membros possibilidade de interação e de além disso. Mas, apenas um canal de comunicação não é suficiente para fazer as pessoas cooperarem umas com as outras e se movimentarem, portanto, numa mesma direção. Foi importante que a língua carregasse um sentido, significasse algo suficientemente capaz de conduzir os sujeitos e mantê-los coesos. Para tanto, foi indispensável carregar a linguagem de persuasivo significado, para assim agir no interlocutor a fim de a ele *fazer-saber, fazer-criar* ou *fazer se manter crendo*. Como vimos em Rousseau (2017), o imperativo de um locutor em dizer que algo é dele e o interlocutor passivamente aceitar como sendo foram, naquele instante, o bastante para iniciarem e encerrarem um ato comunicativo unilateral, sem

refutação, embora num cenário em que poderia, talvez, caber a instância dialogal. Podemos dizer que esse ato de linguagem exitou porque, segundo a Semiolinguística, o *EU-comunicante* edificou um *EU-enunciador*, sujeito interno ao discurso, investido de autoridade bastante para que o *TU-interpretante*, sujeito social, aceitasse-se como correspondente do *TU-destinatário* produzido no enunciado.

“O primeiro que, ao cercar um terreno, teve a audácia de dizer *isto é meu* e encontrou gente bastante simples para acreditar nele foi o verdadeiro fundador da sociedade civil (ROUSSEAU, 2017, p. 80, grifo do autor).” Retornemos a essa citação, para destacar que, no momento pré-discursivo, nada era do sujeito comunicante antes de declarar que assim o é. Segundo Oliveira (2003, p. 117), “uma experiência só se torna uma verdade, no sentido sociodiscursivo do termo, quando é relatada”, ou, de outra forma, quando é enunciada. Nesse sentido, é válido o que disse o jornalista Roberto Pompeu de Toledo. Ele expressou, em primeira pessoa, que “estou convencido não só de que a literatura muda o mundo, mas também de que ela o criou” (JUNIOR, 2010, p. 7).

O *efeito de real*, defendido por Charaudeau (OLIVEIRA, 2003), se produz quando algumas condições são satisfeitas. Observemos que haver cercado o terreno não necessariamente caracterizou-lhe a posse ao sujeito comunicante, que produziu o discurso que se sustentou pelo *fazer-saber*, *fazer-criar* e pelo *fazer-continuar-crendo*. Careceu-se de verbalizar ao seu interlocutor o que o próprio locutor tinha como convicção. Imaginemos que o ato de cercar suas posses fosse um mundo bruto carente de significado, o qual se deu, somente, a partir de uma enunciação afirmativa e imperativa, em que o locutor se colocou numa posição de autoridade frente ao interlocutor, criando, pelo discurso, uma imagem de si (*ethos*) investida de *poder-dizer* para *fazer-saber-e-criar*. Não dizemos uma enunciação imperativa porque a temos linguisticamente no modo imperativo, mas sim porque a enunciação colocou o enunciador em posição hierárquica superior ante o coenunciador, destinatário idealizado pela e na própria construção discursiva, com cuja imagem hierárquica de inferioridade o interlocutor se identificou.

Retomando que o homo sapiens subjuguou seus contemporâneos graças à linguagem, temos de nos perguntar que sentido essa linguagem trazia em suas entranhas significativas. Possivelmente, naquela época remota, os usuários da linguagem não tinham a liberdade de estruturar a frase com a palavra mais persuasiva em substituição a outras mais insignificantes, investir em topicalização na frase, tema e rema, destacando estruturalmente o tópico a ser expressado. Tampouco tinham nossos antepassados distantes a habilidade linguística de destacar o assunto colocando-o na oração principal. Isso tudo não ocorria por questões óbvias, resididas no fato de o seu sistema linguístico, ainda bem rudimentar, lhes impingir mais

restrições do que lhes oferecer liberdades. Rousseau (2017, p. 60) expõe quão custoso foi para os humanos conseguirem expressar-se de maneira razoavelmente interativa. “Pense na quantidade de ideias que devemos ao uso da fala, no quanto a gramática exercita e facilita as operações do espírito; que se pense nos inconcebíveis esforços e no tempo infinito que deve ter custado a primeira invenção das línguas.”

Em certa época da primordial, para cooptar seguidores, o homem não se preocupava muito em empregar sentido ao que existia em estado bruto, dedicava-se a *fazer-existir* o que estava no domínio das hipóteses, crenças, imaginação. O mundo a significar, portanto, era outro. Era um mundo a ser criado, materializado pelo discurso e simultaneamente significado. Essa *realidade imaginada*, feito a ideologia, não existe – de fato –, senão nos discursos, numa memória discursiva, mas nos movimenta e nos faz agir. “Tente imaginar o quão difícil teria sido criar Estados, ou igrejas, ou sistemas jurídicos se só fôssemos capazes de falar sobre coisas que realmente existem, como rios, árvores e leões (HARARI, 2019, p. 53).”

Uma realidade imaginada não é uma mentira (HARARI, 2019, p. 53).” É mais fácil desconstruir um discurso apontado para coisas objetivas, concretas, do que para crenças em que a sociedade se equilibra. Maturana (2002), ampliando a concepção de ser racional a ser emocional e destacando este, diz que dificilmente alguém se sentirá ofendido por ser contrariado em uma convicção objetiva. Por exemplo, ser refutado na afirmação de que *hoje é dia de carnaval*. No entanto, quando se está no domínio das crenças em sentido lato, é mais traumático mudar o rumo das convicções. Como se pode desmobilizar uma crença pautada no imaterial? É mais difícil, porém possível e, por assim ser, “a ordem imaginada está sempre sob ameaça de colapso, porque depende de mitos, e os mitos desaparecem quando as pessoas deixam de acreditar neles (HARARI, 2019, p. 156).”

Quando se diz que o discurso transforma um mundo bruto, não significado, em mundo significado, em nenhum momento se está defendendo que esse mundo bruto a significar não exista, bem como não podemos deixar de dizer que têm propriedade de existência os mitos e as crenças. O corpo humano sem um espírito ou alma para algumas religiões, ou sem força da corrente elétrica para os adeptos ao galvanismo, um corpo material inerte, precisa ser animado por algum fenômeno natural ou sobrenatural para tomar vida e circular no mundo telúrico. De maneira similar, no que diz respeito ao mundo a significar, é por meio dos discursos transeuntes nos diversos domínios discursivos materializados em textos escritos e orais, substanciados por categorias de língua organizadas por modos de organização do discurso, que se consegue galvanizar, isto é, dar vida sociodiscursiva ao que somente existe em estado natural ou artificial sem significado. O assopro de vento intenso em estado natural nada

significa se não lhe for atribuído semioticamente, por exemplo, o valor indicial de que pode estar anunciando a vinda de chuva forte, de mudança de tempo.

Como já dito anteriormente, o mundo bruto existe, mas não significa por si só. Da mesma forma, a realidade existe, o que não existe, senão no mundo dos discursos, é a produção discursiva da realidade. Segundo Charaudeau¹⁰, há uma distinção entre real e realidade, sendo esta a realidade do mundo, empírica, enquanto aquela uma produção humana por meio da linguagem. Paralelamente a isso, podemos trazer o conceito de verdade e verdadeiro para uma produção discursiva. *Verdade* pode ser o que existe independente de uma construção discursiva, ao passo que *verdadeiro* seria a produção discursiva da verdade. Utilizando o sufixo *-eiro*, podemos dizer que, da mesma forma que o jornaleiro e vidraceiro trabalham com o jornal e o vidro respectivamente, o *verdadeiro* se dá quando se trata de talhar a verdade, produzi-la.

Ao tratar do mundo a significar, há a possibilidade de fazê-lo significado por meio de expressões constatativas e performativas. Conquanto não seja um teórico dos estudos da linguagem, Contardo Calligaris (2013), psicanalista, nos presta significativa contribuição ao apresentar como ocorrem esses modos de produzir o ato de linguagem. Tratando do sentimento de amor, Calligaris (2013) diz que nós podemos constatar que ele existe ou fazê-lo existir pela força performativa do nosso enunciado. Logicamente, ele faz essa análise embebido pelo teor da Psicanálise. No entanto, nem por isso não podemos ver ali os atos de linguagem estudados pelo filósofo da linguagem Austin. O escritor psicanalista italiano (2013, p. 42) diz: “nunca sei se as declarações de amor são constatativas (“Digo que amo porque constato que amo”) ou performativas (“Acabo amando à força de dizer que amo”).”

Charaudeau, em sua conferência na ABRALIN ON-LINE, citando dois proeminentes filósofos, Nietzsche e Heidegger, faz-nos saber que “tudo é interpretação. Não há fatos, somente interpretações.” Isso nos autoriza dizer que transformar o mundo a significar em mundo significado é interpretá-lo, é compreendê-lo. Diante disso, vem a questão da subjetividade humana ao interpretar e compreender o que é captado pelos sentidos humanos (*input*), processar as informações chegadas e devolvê-las ao mundo externo (*output*). Isso não ocorre senão tendo o discurso produzido sido atravessado pelos limites do conhecimento linguístico do *EU-comunicante*, sujeito social, histórico-cultural que faz duma frase expressão de seus sentimentos e crenças e veículo de seu interesse de agir no mundo e no outro.

¹⁰ – ABRALIN – Patrick Charaudeau. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFx6z9h8Az8>. Visitado em: 23 jan. 2021.

“A estruturação do saber depende da maneira como se orienta o olhar do homem (CHARAUDEAU, 2018, p. 43).” De acordo com Charaudeau¹¹, um ato de linguagem transita da subjetivação para a objetivação. Compartilhando-se o sentido com os outros, há uma dada objetivação, ao passo que, enquanto não se externou esse sentido pelo universo da linguagem, encontra-se em estado de subjetivação por individuação.

Ao se olhar para o mundo bruto a significar pode-se optar por descrevê-lo, narrá-lo ou explicá-lo (CHARAUDEAU, 2018). *Isso são maneiras como vemos o mundo e como almejamos que o nosso interlocutor o veja*, significando o mundo através de modos de organização do discurso e, então, das escolhas linguísticas que nomeiam, qualificam, narram, argumentam e modalizam o conteúdo selecionado do mundo significado (CHARAUDEAU, 2018). “Transformar um mundo bruto em mundo significado não é uma tarefa tão simples, pelo contrário, depende do arranjo estabelecido entre as várias categorias da língua, a fim de direcionar o olhar do leitor para o que se quer divulgar (REBELLO, 2017, p. 77).” Segundo Charaudeau (2018, p. 41, grifos do autor),

o processo de transformação consiste em transformar o “mundo a significar” em “mundo significado”, estruturando-o segundo um certo número de categorias que são, elas próprias, expressas por formas. Abrange categorias que identificam os seres do mundo nomeando-os, que aplicam a esses seres propriedades qualificando-os, que descrevem as ações nas quais esses seres estão engajados narrando, que fornecem os motivos dessas ações argumentando, que avaliam esses seres, essas propriedades, essas ações e esses motivos modalizando.

Chegamos ao fim do caminho pavimentado por uma perspectiva diacrônica do processo de transformação do mundo a significar em mundo significado. Passamos pelos momentos em que o capital linguístico era rudimentar, o desenvolvimento linguístico-discursivo engatinhava, mas produzia seus efeitos. Aprimoramos a língua, multiplicamos os discursos, expandimos as formas de linguagem, tudo a serviço da significação do mundo. E o carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro talvez seja uma das formas mais sofisticadas, plurais e modernas do processo de significação do mundo a significar. Talvez seja, enfim, a tão sonhada língua brasileira, uma língua reunindo linguagens verbais e não verbais. Esse carnaval pode ser considerado uma forma primorosa, um dos exemplos da última geração da linguagem humana. Depois de a história escrever que a comunicação se dava por meio de primitivas inscrições em pedras, em tábuas, em argilas, em papiros etc., eis que o Brasil é o país da produção de um fenômeno artístico-cultural que o engrandece, que o distingue e que revela a criatividade do povo brasileiro.

¹¹ – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFx6z9h8Az8>. Visitado em: 3 jul. 2021.

3.3 Processo de transação (a interincompreensão, o sentido e a imagem do sujeito no discurso)

De acordo com Rebello (2017, p. 78, grifos da autora),

o processo de *transação* é a base do *contrato de comunicação*, em que os sujeitos da comunicação fazem, cada um, apelos aos seus respectivos imaginários culturais ou a saberes supostamente compartilhados entre eles. Diante disso, conclui-se que todo processo de comunicação se constrói por meio de uma interação real ou suposta entre dois parceiros e deve satisfazer as condições já apontadas por Charaudeau (2007a, p.15) de *legitimidade* (princípio de *alteridade* – todo processo de comunicação pressupõe uma interação entre o *eu* que fala, um *tu* que escuta e um *ele* de quem se fala), de *credibilidade* (princípio da *pertinência* – para que a mensagem seja entendida, é necessário que os elementos envolvidos tenham um saber comum acerca do que se fala) e de *captação* (princípio de *influência* – cada um dos elementos ligados pelo ato de comunicação procura influenciar o comportamento do outro e de *regulação* – os elementos do ato de comunicação devem buscar um equilíbrio, uma troca de informações), para realizar finalmente um texto.

Enquanto o processo de semiotização do mundo pelo de *transformação do mundo a significar em mundo significado* se dá no aspecto semântico, o de *transação* ocorre no interacional. Ambos andam juntos e são imanentes à produção de um ato de linguagem. Podemos encontrar cada qual na composição textual de um samba-enredo. O letrista, comumente chamado de compositor, significa as ideias que lhe surgem sobre o tema utilizando categorias de língua, organizadas em maneiras narrativas, descritivas, argumentativas e enunciativas de dizer o mundo. Já no regime interacional, a elaboração de um samba-enredo acontece levando em conta a imaginada pessoa do seu leitor, especialmente, o júri técnico de análise dos sambas-enredo.

Pelo *princípio da alteridade*, o compositor reconhece que escreve a um outro sujeito, a quem, portanto, se dirige a produção textual. Na realidade competitiva do carnaval dos desfiles das escolas de samba, um *eu-compositor* confecciona seu texto com a lembrança de um *tu-jurado*, a quem se deseja agradar pela maneira como se discursou sobre um *ele-enredo*. Pelo *princípio da pertinência*, o compositor toma cuidado em não pecar na harmonia que se deseja estabelecida entre o que se supõe o *tu-jurado* já saber e o que deseja *fazê-lo-saber*, mirando o equilíbrio entre o dado e o novo. Pelo *princípio de influência*, o samba-enredo se reveste de uma finalidade persuasiva, cujo resultado faria o *tu-jurado* sentir-se tocado pelo efeito de sentido produzido pela letra do samba. Esse efeito de sentido o faria manter ou alterar seu ponto de vista acerca do assunto tratado no samba. Por último, há o *princípio da regulação*, que consiste de a produção da letra do samba-enredo sofrer as

interferências da imagem que se tem do *tu-jurado*, corpo competente de avaliadores do cumprimento das exigências textuais e musicais e de suas superações criativas. O samba-enredo é produzido em situação monologal. Diante disso, os caminhos linguístico-discursivos são cimentados e replanejados sem a interferência direta do interlocutor, apenas ocorre indiretamente pela imagem que se tem desse destinatário, em primeiro momento, de identidade social, a partir da qual, porém, na letra do samba, nasce o de identidade discursiva.

Seja por meio de categorias da língua como substantivos para identificar; adjetivos para qualificar; verbos e advérbios para representação de fatos e ações e modalizadores para operação de causação (REBELLO, 2017), a significação do mundo somente será bem-sucedida se os parceiros do ato de linguagem partirem, minimamente, de um ponto comum. “Não se pode divergir a não ser sobre um acordo mínimo (FIORIN, 2017, p. 210).”

Valemo-nos desse entendimento de Fiorin (2017), segundo o qual os interactantes devem, minimamente, estar de acordo com algum ponto que motive a intercomunicação e condicione a intercompreensão. Traremos, em contrapartida, um exemplo de como a intercomunicação pode não ocorrer em razão de um tipo de interINcompreensão, contra a qual o processo de transação vem apresentar conceitos que cabem ser observados para fins de um ato comunicativo que prospere.

Adicionalmente a esses critérios do processo de transação, trazemos Vygotsky (2005), para continuarmos sobre a intercompreensão/interINcompreensão. Para esse teórico, as pessoas, ao se comunicarem, trabalham a comunicação de acordo com um princípio de economia. Vygotsky (2005) demonstra, com o exemplo a seguir, ser desnecessário um sujeito, ao ser perguntado se já leu algum livro, responder *sim ou não* e completar com *já li ou nunca li esse livro*. O comum, nesse tipo de intercomunicação, é apenas o interlocutor responder *sim* ou *não*, sendo, portanto, uma frase abreviada, porque o restante já está implícito e não carece, pois, de ser empregado expressamente na frase.

Todavia, pode acontecer de o interlocutor não comungar com o locutor sobre o que se está falando e, dessa forma, “relacionar a frase a um sujeito que esteja em sua mente, e não ao sujeito a que se refere o emissor [no exemplo, o livro] (VYGOSTSKY, 2005, p. 173).” Em Vygotsky (2005, p.173), teórico que trata da linguagem de maneira ampla, de modo que vai além do aspecto estritamente linguístico, está que “se os pensamentos de duas pessoas coincidirem, um perfeito entendimento poderá ser obtido pelo simples uso de predicados, mas se estiverem pensando em coisas diferentes, o mais provável é que não se entendam.”

interlocutores conhecem bem o assunto. As confusões engraçadas que resultam sempre que os pensamentos das pessoas seguem direções opostas contrastam totalmente com esse tipo de compreensão. (VYGOSTSKY, 2005, p. 175).

A essa situação engraçada que ocorre quando há a interINcompreensão entre os interactantes, daremos o nome, mais ou menos popular, de “conversa de bêbado”, que ocorre quando o locutor pensa que está dizendo uma coisa, e o interlocutor acredita que ele está dizendo uma outra coisa. Isso, a título de exemplo, aconteceu quando um repórter de transmissão televisiva do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro perguntou a um entrevistado qual era, em ordem numérica e crescente, a posição da escola em que estava desfilando: ou seja, se era a primeira, a segunda, a terceira etc. em que ele estava desfilando, visto que o entrevistado tinha a prática de compor a ala da bateria em diversas escolas durante o carnaval. O entrevistado, na situação do momento da entrevista, era componente da bateria da escola de samba Unidos do Viradouro, o repórter estava querendo saber em quantas outras escolas o folião entrevistado já havia desfilado e qual seria a ordem da Viradouro nesse sentido. Então o repórter perguntou: ...e está aqui, é qual escola?!, ao que o interpelado respondeu ser a Viradouro, não sendo esta a resposta que era esperada pelo profissional da televisão, que, por diversas razões, já teria como saber de que escola de samba se tratava, sendo um tanto quanto descabida essa pergunta ele vir a fazer se fosse o caso.¹²

Temos, então, um exemplo de que o fenômeno de comunicação se dá com a necessidade de se satisfazerem diversos pressupostos que compõem um ato de comunicação, para que tal ato seja compreensível em sua base e eficaz em sua finalidade. Envolver os pressupostos necessários de um ato de comunicação amparado por um processo de transação entre os interactantes é ao que se presta o próprio processo de transação previsto pela Semiologia.

O processo de transformação do mundo a significar em mundo significado caminha junto com o processo de transação como já dito. Tal como ocorre com o modo enunciativo de organização do discurso, que comanda os outros três, a saber: descritivo, narrativo e argumentativo, o processo de transação, a rigor, é comandante do processo de transformação. Segundo Charaudeau (2018, p. 41), “o processo de transação consiste, para o sujeito que produz um ato de linguagem, em dar uma significação psicossocial a seu ato, isto é, atribuir-lhe um objetivo em função de um certo número de parâmetros.”

Os parâmetros que devem ser levados em conta já no projeto de fala, para que ele se conclua satisfatoriamente, são os que consideram a identidade do outro a quem se dirige um

¹² – O momento quando o repórter entrevista o componente da bateria poder ser visto no minuto 16 do vídeo disponível em: VIRADOURO 2020 HD – YouTube. Visitado em: 24 jun. 2021.

ato de linguagem, levando-se em consideração “seu saber, sua posição social, seu estado psicológico, suas aptidões, seus interesses etc. (CHARAUDEAU, 2018, p. 41).” Disso decorrem os efeitos de sentido intencionados pelo *EU-comunicante* com os quais se deseja que o interlocutor seja conivente, o que se dará a depender da relação existente entre esses interactantes do ato de linguagem. O sentido, ou melhor, os efeitos de sentido produzidos são resultantes da relação de intencionalidade entre o *EU-comunicante*, da instância de produção, e o *TU-interpretante*, da instância de recepção (CHARAUDEAU, 2018). Todas essas instâncias mencionadas imprimem certas restrições aos sujeitos a elas relacionados, bem como ao próprio texto há restrições características de seu gênero (CHARAUDEAU, 2018). Charaudeau (2016) coloca *sentido* e *significação* em lugares diferentes, dizendo que o sentido de uma palavra se encontra num dicionário, fora de contexto, e a significação de um texto é dada num fato discursivo, portanto inserido em um dado contexto. Todavia, neste trabalho não utilizaremos essa distinção.

De acordo com Charaudeau (2018, p. 41-2), “a finalidade do homem, ao falar, não é a de recortar, descrever, estruturar o mundo; ele fala, em princípio, para se colocar em relação com o outro”. Aqui também se tem, tal como no processo de transformação, o homem como medida de todas as coisas, que somente são animadas com sentido dado pelo homem e para o homem nas suas relações interativas. “A informação” de qualquer ato de linguagem que por si só tem seu grau de informatividade “não existe em si, numa exterioridade do ser humano, como podem existir certos objetos da realidade material (uma árvore, a chuva, o sol) (CHARAUDEAU, 2018, p. 36)”. Como acreditamos haver explicado em *Transformação do mundo a significar em mundo significado numa perspectiva diacrônica*, o que anima os discursos e mobiliza pessoas não é o que se vê materialmente. Um objeto em si é algo morto de sentido. São os discursos que oferecem sentidos sobre o que nossos sentidos humanos captam. São capazes de *fazer-alguém-imaginar-existir-algo*, dentro da concepção de realidade imaginada de Harari (2019) e de produzir efeitos de realidade, na de Charaudeau (OLIVEIRA, 2003). O saber, por exemplo, que há na sociedade não é parte da natureza senão das relações intersubjetivas donde escorrem os sentidos que se consolidam em saberes precários, nos termos de que não são eternos porque são atualizados pela sociedade a partir de novas relações interdiscursivas.

O homem, quanto ao que quer significar, faz uma seleção de uma parte de um todo a significar e “pode descrevê-lo, contá-lo ou explicá-lo” segundo Charaudeau (2018, p. 43). Lembremos que faz isso dentro de um processo de transação, que, na base de seus postulados, há o pressuposto de que, na mente daquele que produz um texto, há seu interlocutor. Dessa mesma forma ocorre com os compositores de sambas-enredo, que, tal como se dá com a

esfera midiática, vêm a produzir seu ato de linguagem levando em conta a instância receptora, que, por não estar presente no contrato de comunicação como se dá no dialogal, resta imaginá-la visando a um destinatário ideal (CHARAUDEAU, 2018).

O processo de transação é a base do contrato de comunicação (REBELLO, 2017). Mas, além disso, ele é o pressuposto da relação entre os “parceiros da linguagem” e entre os “protagonistas da linguagem” (CHARAUDEAU, 2016). Rememora-se que Charaudeau (2016) chama de *parceiros da linguagem* os sujeitos psicossociais que ocupam o circuito externo da fala, ao passo que ele denomina *protagonistas da linguagem* os sujeitos da fala, aqueles internos à linguagem, ocupando o circuito interno.

O processo de transformação lida com encarnação linguageira do mundo a significar em mundo significado, dando-lhe significado por meio de categorias de língua responsáveis pela identificação, pela qualificação, pela representação de fatos e das ações por processos verbais e pela explicação pautada numa relação de causa e consequência. Por sua vez, o processo de transação verifica a relação real e a suposta (REBELLO, 2017) entre os sujeitos do ato de linguagem, levando em conta as circunstâncias de produção e recepção do ato linguageiro. É pressuposto do processo de transação a troca de linguagem se dar observando-se quem são os sujeitos interactantes, sua identidade social, crenças, ideologias, bem como se a comunicação se dá no formato monolocutivo ou interlocutivo etc.

As imagens que se vão desenhando durante um ato de linguagem são múltiplas, e o processo de transação prevê essa ocorrência. Há a imagem que o *EU-comunicante* tem de si, há aquela que ele quer imprimir no discurso, ao mesmo tempo em que há a imagem que ele tem do *TU-interpretante*, e ainda a que ele vai construindo do *TU-interpretante* durante a produção do ato de linguagem. Há, ademais, a imagem que o *TU-interpretante* tem de si mesmo, há aquela que o *TU-interpretante* vê crescendo no discurso em relação a si mesmo (*TU-interpretante*), há a do *EU-comunicante* pintada pelo *TU-interpretante*, há a do *EU-enunciador* (sujeito da fala) depreendida pelo *TU-interpretante*. Essa miscelânea de imagens vai ditando restrições e oferecendo algumas margens de manobra.

Em relação a esse compósito de imagens que povoam um ato de linguagem, temo-lo como um dos principais filtros que restringem e libertam o *EU-comunicante* a produzir seu texto, e o *TU-interpretante* a coproduzi-lo, sendo elas um dos significativos resultados do processo de transação. A partir delas, tanto aquele que, em primeiro momento produz um texto, quanto aquele a que se dirige o produto textual vão percebendo quais efeitos de sentido são possíveis de serem produzidos diante de um ato comunicativo.

3.4 Transformação do mundo significado em mundo ressignificado

Vimos, ao longo do tópico *Transformação do mundo a significar em mundo significado numa perspectiva diacrônica*, tratando do processo de significação do mundo bruto. Esse mundo ainda ausente de significado porque está carente de ações linguístico-semânticas, bem como discursivas, por meio das quais os sujeitos nomeiam, qualificam e modalizam os conteúdos naturais e/ou imaginários desenvolvidos durante as práticas de linguagem. Uma vez significado o mundo, não podemos, tampouco queremos dizer, todavia, que esse significado será preservado no universo dos discursos, que produz sentidos. Os sentidos têm sua estabilidade frequentemente posta em risco. Isso porque eles não são dados, a rigor, são negociados em cada ato de linguagem. De certa forma, todos os sentidos são ressignificados e ressignificáveis. Nesta seção, que iniciamos agora, almejamos exemplificar como um processo de ressignificação dos sentidos ocorreu no samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 2018. Mas antes disso, eis o que se segue nos próximos parágrafos.

Podemos dizer, de certa forma, que muitas coisas desse dito mundo bruto já temos significadas, ao passo que outras estão por significar quando ainda inauditas ao conhecimento humano e dependentes de algum ato de discurso. Pensamos os seres humanos significarem algo somente quando e pela condição de o enquadrarem em alguma memória de discurso. Imaginemos alguém que veja a cor verde, por exemplo. Nesse mesmo instante e de maneira automática, o sujeito irá, consciente ou até mais inconscientemente, hospedá-la em algum contexto para que ela, somente assim, tenha vida significativa, no sentido de significado. Antes disso, o verde meramente é uma captação cromática de nossa mente por meio do órgão de visão. Esse “antes disso” é apenas forma de expressão, porque, de fato, o que há é concomitância. Atinamos que, ao ver a cor dentro de um contexto social, extraverbal, esse contexto a remeterá a uma memória de discurso (,) que a memória humana possibilita(e) lembrar. O verde dos semáforos dentro do contexto do trânsito de veículos está dentro de uma memória de discurso que açambarca *permissões* e *proibições*, bem como *segurança* e *insegurança* no trânsito etc., pensado na perspectiva dos dois lados da moeda.

O verde inserido num contexto de religiões de matriz africana cultuadas no Brasil terá seu significado produzido dentro da memória de discurso da religiosidade. Na Umbanda, por exemplo, poderá significar *esperança*, *fatura*, *saúde*, sendo associado a Oxóssi, que, no sincretismo religioso com a igreja católica, seria São Sebastião. Estaria, então, o verde significando o que tem produzido de significados os discursos sobre *esperança*, *fatura*, *saúde*

etc. “O verde é símbolo de esperança, de salvação; e, se é de salvação, pode ser também de segurança, de ausência de perigo (GARCIA, 2010, p. 118).” Aproximando-nos dos conceitos de Charaudeau ((2000b) *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 326), podemos dizer haver “uma memória de discurso, que se constitui em torno de saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo e que forma comunidades discursivas”.

Vamos minimizar a tela desses dois parágrafos anteriores e voltar a maximizar aquela com que principiamos este tópico. Insistimos que mesmo o que já foi significado não está imune de ser ressignificado pelos entendimentos (de compreensão e interpretação) humanos dentro de um espaço histórico-social-cultural apinhado de saberes/sentidos que se estabilizam e desestabilizam durante as e pelas interações pessoais, sofrendo impactos de formas de pensar, pontos de vista individuais e coletivos, que podem ressignificar o que já fora de certa maneira significado.

Há acontecimentos vários, tais como os científicos, sociais, culturais e religiosos, que vão sofrendo o processo inevitável de ressignificação, em resposta às sensíveis ou significativas outras maneiras de dar significado ao acontecido. Tudo está num inextricável processo de transformação, como já dito por Heráclito e pela Filosofia Hermética. Se a regra é o mobilismo e não o monismo, como já se asseverava antigamente, é escusado afirmar que o entendimento humano, com o qual se significa o mundo, também será alterado pelo fenômeno da metamorfose dos significados, nem que isso se dê de maneira tão tênue que não seja facilmente percebido no dia a dia dos discursos.

Dentro dessa perspectiva de que os significados passam por alterações, temos exemplos. A sentença *eles brigam como cão e gato*, utilizada que era muitas vezes para, conotativamente, dizer que os irmãos não se davam bem, não pode carregar, porém, o mesmo significado de antanho, a não ser que se negue o atual relacionamento geralmente amistoso entre esses animais. Também já não se pode dizer mais que *em briga de marido e mulher não se mete a colher*. Se outrora agir conforme orienta esse enunciado significaria respeitar a intimidade do casal, hoje pode significar omissão diante de algo condenado pelo bom senso social e pela legislação penal comum. Acrescentaríamos, neste parágrafo, só mais este exemplo, segundo o qual o que *arde cura*. *Arder* pode até ser supostamente condição suficiente para curar, ao que cabem objeções, mas jamais poderá ser hodiernamente considerado condição necessária. O Merthiolate, por exemplo, medicamento para cicatrização de ferimento, provocava uma ardência que nosso consciente tem muito interesse em recalcar no inconsciente. Hoje em dia, já há aquele que não arde, cuja aquisição, com certeza, deve ser a privilegiada pelos acidentados. Eis, então, que os significados são outros.

Também, antigamente uma pessoa possuir um celular significava poder aquisitivo distinto e pertencer a uma posição social elevada. Atualmente está tão banalizado que não é elemento simbólico de distinção de classes econômicas como ocorria antes. Seria paradoxal, em épocas não tão remotas, uma pessoa carente, em posse de um celular, receber uma cesta básica de ajuda para necessidades elementares. Hoje em dia, nenhum altruísta, ou seja, aquele ser preocupado com o outro, vai estranhar entregar uma cesta básica para uma pessoa que tenha, não somente ela, mas também seus filhos, um aparelho de comunicação móvel. Ou seja, ter um celular não significa mais a mesma coisa que antes, porque o sentido disso foi ressignificado.

Ressignificar é um termo usual no domínio da Psicologia, que orienta a pessoa insatisfeita com alguma experiência a esforçar-se em dar ao significado dessa experiência um outro significado com o qual se sinta bem. Resignificar, em suma, é promover outro significado. Não temos, todavia, de entender outro significado como um outro diametralmente oposto. Pode apenas ser um outro significado que, portanto, não aquele mesmo. Um outro significado não precisa necessariamente estar numa relação maniqueísta ou polarizada com o anterior, basta somente ser distinto.

Resignificar, no sentido que o temos, tem uma relação bastante próxima com o termo *discurso*. Segundo a etimologia dessa última palavra, *discurso* é um movimento para diversos lados (PORTELLA, 1984). Quando há alguns enunciados tratando a mesma temática por pontos de vista distintos, podemos dizer se tratar de um discurso no sentido de que esse assunto está tomando vários cursos/lados. Quando não há a mesma concepção acerca de algo já significado, pode-se dizer que cada ponto de vista o ressignificou, o que pode levar a algum movimento de discursá-lo, isto é, de tê-lo em alguns cursos distintos. Discurso, nesse sentido, faz parte das práticas sociodiscursivas, a partir das quais um sujeito materializa seu ponto de vista em enunciados, consciente ou inconscientemente projetados e produzidos de modo a melhor expressá-lo e prosperar no objetivo comunicativo.

O modo argumentativo de organização do discurso é um instrumento de defesa dos discursos sobre um mesmo assunto, na medida em que, por serem plurais os cursos, e ser do ser humano envidar esforços para ter o seu ponto de vista vitorioso, compete argumentar em defesa de sua concepção (individual ou coletiva). Pode-se até dizer que somente há argumentação porque existe a possibilidade de discursos, haja vista que, se não houvesse divergência de pontos de vista, não haveria por que os defender.

Um leitor, ao tomar um texto e ir lendo-o, de certa maneira, vai ressignificando-o. Isso porque o significado que um *EU-comunicante* intentou fazer seu texto portar dificilmente é o

mesmo que o leitor dele está depreendendo, visto que o leitor é um indivíduo e, como tal, tem suas próprias experiências, intenções, valores, crenças e conhecimento de mundo, unido aos quais irá dar significado ao texto. Segundo Angelo e Menegassi (2011, p. 207),

ao opor uma contrapalavra ao autor e ao texto, o leitor apropria-se ativamente da “palavra alheia”, soma a essa palavra as suas experiências individuais, convertendo-a em “palavra própria alheia”, para então gerar um novo dizer, a “minha palavra”, pois esta já possui um caráter criativo e autônomo.

Ao se interpretar um texto, bem como assim fazer em relação a um acontecido do mundo já significado, estamos, em certo grau, ressignificando-o. De acordo com Angelo e Menegassi (2011), o leitor atuante na leitura procede com uma *contrapalavra* ao que leu, porque assume uma posição acional para uma compreensão responsiva ativa, a partir da qual o leitor se faz coprodutor do texto, porque não é apenas um mero reproduzidor do que leu, mas ele produz uma réplica discursiva sobre o que foi alvo de sua leitura.

Portanto, a contrapalavra consiste na “palavra minha”, resultado das **ressignificações** da palavra do “outro”. Se a devolutiva permanecer no nível da repetição, não há constituição de “palavras minhas”, mas apenas uma dublagem que não traz consigo nada de novo e enriquecedor ao próprio produtor. (ANGELO; MENEGASSI, 2011, p. 207, grifo nosso).

Vimos, por conseguinte, apresentando que, *além de significadores do mundo a significar, somos ressignificadores do mundo significado*. O outro significado que promovemos fatalmente se vincula dialogicamente com um do qual se afasta mais ou menos. O samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis, em 2018, a título de exemplo, trouxe em sua letra uma ressignificação do termo *monstro*, utilizado metaforicamente nessa composição musical. O enredo a que o samba-enredo deu expressão verbal e que musicalizou foi inspirado na obra clássica de Mary Shelley de 1818: “Frankenstein ou o Prometeu Moderno”. O livro

aborda a ambição desordenada, o desejo não contido pelo conhecimento a qualquer preço, e o perigo de isolar-se de sentimentos como o amor e a amizade, fatores que ameaçam transformar qualquer homem em monstro; daí ser considerada “uma fábula moderna para os riscos do orgulho intelectual desmedido”. (LIESA, 2018, [segunda-feira], p. 309, aspas do autor).

A proposta do enredo foi associar o drama da história de Frankenstein, produzido no livro, com a realidade que se tem histórico-socialmente arraigada quanto aos sujeitos marginalizados, tidos como “monstros”, feitas criaturas rejeitadas pelo criador. Dessa forma, buscou-se ressignificar o termo *monstro*, cujo rótulo muitas pessoas recebem por não se enquadrarem no que a sociedade traça como modelo conveniente. O significado de algoz que

o termo *monstro* carrega é ressignificado pela conceptualização de vítima durante o desenvolver da letra do samba-enredo. Esse processo de ressignificação, na letra, ocorre pela interdiscursividade entre o que se tem por algoz e por vítima. A interdiscursividade é a relação de dependência entre o que se quer dizer e o já dito (CHARAUDEAU, 2020, [ABRALIN]). Segundo Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 286), “todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso.”

Nos primeiros versos do samba-enredo, há “*sou eu... / espelho da lendária criatura / um monstro... / carente de amor e de ternura / o alvo na mira do desprezo e da segregação / do pai que renegou a criação*”. Com esses versos, o enunciado já adentra o discurso de “vitimização” buscando desconstruir o conceito discursivo de *monstro* como aquele agente da maldade. No lugar disso, o samba se direciona discursivamente para a passividade, a partir da qual temos que o monstro sofre, é alvo da maldade, não ator dela. Além disso, há a palavra *segregação* que, por si só, já traz uma memória de discursos que tratam sobre esse assunto, como segregação racial, social, cultural etc. Não se pode negar também um cunho de discurso religioso evidenciado no verso “*do pai que renegou a criação*”, com o qual se pode depreender o caráter religioso entre criador e criatura.

Em “*refém da intolerância dessa gente / retalhos do meu próprio Criador / julgado pela força da ambição / sigo carregando a minha cruz / à procura de uma luz, a salvação*”, o que se tem é a ratificação do discurso religioso embutido no samba, sendo utilizado para questionar as práticas humanas que desumanizam e, por isso, criam “monstros”. Essa apropriação do discurso religioso é verificável a partir do emprego da metáfora no verso “*sigo carregando a minha cruz*”, bem como “*À procura de uma luz, a salvação*”. Até então, temos um discurso que direciona uma visão vitimizante do “monstro” dialogando com outros discursos, tais como os da intolerância, da religião e da ambição, segundo o qual aquele que ambiciona o faz a qualquer custo, até à custa dos outros.

“*Ganância veste terno e gravata / onde a esperança sucumbiu / vejo a liberdade aprisionada / teu livro eu não sei ler, Brasil! / mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora / feito um arrastão de alegria e emoção o pranto rola / meu canto é resistência / no ecoar de um tambor / vem ver brilhar / mais um menino que você abandonou*”. Nesses versos, é possível encontrar incutido um discurso dicotômico quanto àqueles, de um lado, com poder de decisão, metonimicamente identificados pela expressão “*veste terno e gravata*”, onde se supõe, no discurso da letra, o lugar de ganância; de outro lado, sendo esses mesmos sujeitos em quem repousa a esperança de promoção de dias melhores. Além disso, encontra-se

também uma passagem pelo discurso sobre educação/analfabetismo, como se percebe em “*teu livro eu não sei ler, Brasil!*”.

Há palavras com força para remissão a enunciados que tratam sobre certos discursos em defesa de ou oposição a determinados assuntos. Palavras e enunciados temáticos, como *segregação, intolerância, salvação, ganância*, “*teu livro eu não sei ler, Brasil!*”, *resistência*, encontrados na letra do samba-enredo da Beija-Flor, servem à proposta discursiva final do samba, que é ressignificar o significado cristalizado de *monstro*, tirando-lhe o valor pejorativo. A palavra *monstro*, que não é sinônima de marginalizado no uso da língua corrente, passou a ser assim pelo discurso em que é empregada. Com isso podemos dizer que há sinônimos que se situam na própria língua e aqueles outros que são construídos pelo discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018).

4 INTERPRETAÇÃO E A ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O navegar pelos mares da interpretação, a que nos dispomos neste presente tópico, não tem a pretensão de encontrar um novo mundo nessa área e explorar-lhe as riquezas neste momento, mas apenas colocar o barco n'água e direcionar a vela a favor dos fortes ventos que nos guiam para além das terras tão superficialmente exploradas na interpretação de texto. A função desta seção consiste em estabelecer uma comparação entre interpretação e análise de discurso. No entanto, este cotejamento se firma mais em apresentar algumas considerações sobre o que lhes distinguem. Para tal empreitada, serão matriculadas, neste expediente, as propostas de interpretação encontradas no livro de Farias (2004), denominado, como já sabemos, *Aprendendo Português com samba-enredo*.

Ainda que não seja possível dizer que a Análise do Discurso é uma linha de pesquisa da linguagem que se presta essencialmente à interpretação de texto (nos termos básicos e tradicionais dessa terminologia), não se pode afastar diametralmente dessa possibilidade quando está em jogo o processo de análise/interpretação de um texto sobre o qual recaia a criticidade do leitor que incorpora um espírito de analista do discurso. Essa relativa aproximação encontra respaldo nas palavras de Oliveira, Rosa e Barbosa (2005, p. 201, grifos nossos), segundo os quais,

no ensino de redação, a análise do discurso, com sua sensibilidade ao entorno da produção e **interpretação de textos**, contribui para o domínio pelo aluno dos gêneros textuais que o professor decidir levá-los a produzir, (...). **A análise do discurso tem uma grande contribuição a dar, também, para o ensino de interpretação de textos.**

Pode-se, todavia, estabelecer uma certa distância entre a interpretação escolar de texto e uma análise do discurso ao se verificar que a esta compete um olhar mais crítico, que recubra o intra- e o extralinguístico. Interpretar é desvendar a “intenção do autor (ECO, 2004)”, em termos básicos. Analisar vai além disso, é avaliar a imagem que o sujeito externo (*EU-comunicante*) produz de si a partir do sujeito interno ao enunciado (*EU-enunciador*). É verificar os efeitos de sentido inscritos neste sujeito linguístico e as artimanhas da competência linguística e discursiva daquele sujeito empírico, agindo, consciente ou não, no mundo e criando “verdades” no discurso, sob as influências dos fatores histórico-social-culturais. Diríamos que interpretar analiticamente pressupõe saber que um produto textual abarca a intenção do texto, que nem sempre conflui com a do autor, e sem desprezar a do leitor por fim (ECO, 2015). Para Silva (2004, p. 60, grifo nosso),

o analista do discurso, como o próprio nome diz, é aquele que analisa o discurso diferente dos leitores comuns, busca não a compreensão do conteúdo ou da forma do texto, apesar de também serem importantes, mas procura compreender **como estão sendo construídos os sentidos na elaboração do discurso**, ou seja, como as palavras estão significando em um determinado contexto linguístico-histórico.

Em Eco (2015), interpretar é muito mais do que decodificar a superfície linguística do texto ou desvendar meramente as intenções do autor, quando não se levam em consideração fatores psicossociais e manobras linguísticas para tornar exitosas as investidas com a finalidade de agir no interlocutor, com vistas a “levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa (FIORIN, 2018, p.29).” De acordo com Fiorin (2018), qualquer texto tem um quê de manipulação, que o enunciador viabiliza e ao leitor cabe interpretar. Para Eco (2015, p. 279), “interpretar significa reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo outros textos.”, nisso se vê uma certa atitude compreensiva responsiva ativa.

Aquele que interpreta é coprodutor de um texto que não sai acabado, quanto aos sentidos, das penas do autor, mas, nem por isso, é passível de qualquer interpretação do leitor. O comunicante e o interpretante estão numa relação de “inter-ação” quanto ao texto, ou seja, ambos agindo. O sentido do texto é negociado pela margem e pelas restrições de sentido que os sujeitos do discurso e os sociais se impõem reflexiva e reciprocamente. Um autor olha para seu próprio texto com os supostos olhos do destinatário, quem ele busca afetar, ao passo que o interpretante deve ser um interpretante de quatro olhos, dois dele e dois emprestados do autor do texto. Nesse sentido, os olhares sobre o texto se juntam em um olhar único feito um ciclope.

Na análise do discurso não existe interpretação absoluta, na concepção etimológica “do termo latino *absolutus* (“desligado de”, “livre de toda relação”, “independente”.) (ATKINSON, 2018, p. 231).” Um sentido flutua em razão de diversos fatores que rodeiam um ato de linguagem, quais sejam: ideológico, histórico, social, cultural etc. E uma mesma palavra ou frase ou texto ou, enfim, uma proposição, produto dum sentido numa determinada ocasião de linguagem, pode receber outro rótulo de sentido numa diferente, não cabendo, portanto, “naturalizar o sentido, obliterando a riqueza dos fatores socioculturais (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 67).” Ou seja, os sentidos são atualizados dadas as condições e circunstâncias de produção onde se inserem. Vygotsky (2005, p. 156) pontua, imerso numa vertente de estudos do desenvolvimento cognitivo, que “os significados das palavras são formações dinâmicas, e não estáticas.” Essa afirmação, ainda que seja da legenda das análises epicognitivas, trata especificamente do pensamento verbal e ecoa nos quatro cantos das atuais concepções mais progressistas acerca da relação entre palavra e

significado. Segundo Feres (2017, p. 96), “códigos languageiros e interacionais se agregam às formas significativas e direcionam seu sentido; o sentido não está ‘pregado’ às formas, mas ao direcionamento imposto pelo modo de usar que as subjaz.”

O fato é que, se uma palavra fosse proprietária do sentido que ela transpira, não existiriam sinônimos, porque são outras palavras com o sentido de uma outra. Onde uma certa palavra estivesse, e somente onde ela estivesse, “seu” sentido deveria se apresentar. O sentido não pertence à palavra senão ao seu contexto linguístico e extralinguístico. A palavra *fogo*, por exemplo, pode significar “lascividade” num relacionamento amoroso cálido; conhecimento, dentro do mito do Prometeu; traquinagem, na frase *Aquele menino é fogo*; e saudação a Exu numa concepção religiosa da Umbanda e do Candomblé com a frase “ina mojubá”, ou seja, “fogo, eu te saúdo” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 100).”

O sentido não é dado como conteúdo de um continente (a palavra). É resultado de uma relação complexa entre a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do leitor, segundo os estudos de Eco (2015). A rigor, o contexto intratextual diz muito sobre o sentido que uma palavra toma. Na frase, a título de exemplo, *aquele agressor é um monstro*, não tem sua última palavra o mesmo sentido encontrado nestoutra: *aquele jogador é um monstro no ataque*. Depreende-se disso que as escolhas lexicais atendendo a propostas discursivas resultam em palavras que venham oferecer expressividade à frase, a fim de desestabilizar, manter ou restabelecer as convicções do interlocutor.

Dentro dessa perspectiva, não é razoável dizer que uma dada palavra é genuinamente estigmatizada, por exemplo, e que outras não o são, quando, na verdade, o contexto e a circunstância de produção determinarão os sentidos possíveis de cada palavra, como já pontuamos. De acordo com Eco (2015, p. 230), “o contexto é o ambiente no qual uma dada expressão ocorre com outras expressões pertencentes ao mesmo sistema de signos. Uma circunstância é a situação externa em que uma expressão, juntamente com seu contexto, pode ocorrer.” Para Kleiman (2016), o contexto é dado pelo sentido das palavras que mobiliam a superfície de um texto, com cada palavra com seu sentido no texto influenciando-se mutuamente. É, por isso que, na frase exemplificada, *aquele agressor é um monstro*., a palavra *monstro* é contaminada semanticamente pela palavra *agressor*.

Sendo assim, diante do aspecto vulnerável dos sentidos, há que se trabalhar com a possibilidade de haver algumas interpretações, o que Charaudeau (2016) nomeou, como já dissemos, de *possíveis interpretativos*. Eco (2015) diz que, num texto, sabe-se mais do sentido que ele não pode ter do que ele realmente possui, sempre trabalhando com hipóteses. Todavia, também faz a ressalva de que todas as possibilidades de interpretação têm de estar,

fundamentalmente, ancoradas na perspectiva cultural e linguística em que se deu a produção textual.

Fato é que fatores cognitivos, sociais e linguísticos etc. exercem influência na produção e recepção de sentidos, acerca de cujo complexo entrevemos o fenômeno de comunicação textual implicar uma linha de produção que não se encerra definitivamente. Ela continua mais ou menos aberta a leituras interpretativas que coproduzem cada texto. Em suma, o sentido que um emissor deseja ver ser seu texto capaz de envidar pode não ser, e necessariamente não é, plenamente o produzido pelo *TU-interpretante*, por isso Charaudeau (2016) classifica o ato comunicativo como **uma expedição e uma aventura**. O que resta, então, é a busca por interpretações possíveis dentro de diferentes contextos, estando atento ao dito e, também, ao não dito pelo discurso (DUCROT, 2020). De acordo com Charaudeau (2018, p. 38), “a significação é posta em discurso através de um jogo de dito e não dito, de explícito e implícito, que não é perceptível por todos.”

Não se pode, dentro da perspectiva que defendemos, conceber o destinatário somente como um sujeito empírico, ou seja, como simplesmente a pessoa a quem se destina um texto, que, por si só, todavia, já exerce uma influência sobre a produção textual. Na Análise do Discurso, o leitor, aquele idealizado, está no próprio texto, é o coenunciador. No curso de processar o texto, o enredo dele com o seu objetivo comunicativo vai passando por várias instâncias onde não necessariamente, mas possivelmente, vão sugerindo-se “leitores modelo” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018). Cada gênero textual, cada modo de organização do discurso, o emprego de certas categorias de língua, enfim, como fala o texto produz uma imagem do enunciador como também assim o faz do leitor idealizado (leitor modelo) (FIORIN; SAVIOLI, 1999.). Para Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 298, aspas dos autores),

a importância atribuída atualmente a essa noção [leitor modelo] é inseparável da ideia de que a comunicação não é um processo que vai, linearmente, de um ponto de partida a um de chegada, mas um processo em que a instância de “recepção”, tal como imaginada, já está presente na própria fonte da enunciação.

O leitor, na Análise do Discurso, nasce junto com o texto. Toma as feições moduladas e ativadas pelo material linguístico, organizado dentro de um contexto de produção, em que se inscrevem “o universo discursivo, a formação discursiva, o campo discursivo (político, religioso, filosófico; acrescentamos o *carnavalesco*), o espaço discursivo (FIORIN, 2004, p. 4-5)”, dentre outros.

É como se o leitor que se constrói no desenvolvimento do enredo de *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel, no contexto peculiar de sua produção, fosse, por exemplo, se concebendo

no e pelo texto como político (em sentido amplo), com noções básicas de domínio, chefia, liderança, de manutenção da autoridade etc.

O texto de *O príncipe* é um ensaio sobre a arte de governar, inspirado no estilo Cesare Borgia. O autor dá conselhos a um príncipe imaginário para que ele conquiste o poder absoluto. Entre as sugestões estão a mentira, a fraude e a violência. Segundo o princípio que os fins justificam os meios, o príncipe deve fazer de tudo pela felicidade de seu povo. A teoria política baseada nos ensinamentos de *O Príncipe* ficou conhecida como maquiavelismo (NOVA..., ?, p. 8).

Além disso, compete acrescentar que

no dicionário “maquiavelismo” significa “política desprovida de boa-fé” ou “procedimento traiçoeiro”. Isso não significa que Maquiavel era mau. O termo entrou para a história com esse sentido porque os conselhos apresentados em *O Príncipe* foram considerados antiéticos por muitas pessoas (NOVA..., ?, p. 8).

Dentro da formação discursiva de *O Príncipe*, não há lugar para um enunciatório de e com convicções inabaláveis de ética e desprovido do interesse de poder, por exemplo. Uma formação discursiva implica limites de sentido de um discurso. O destinatário que Maquiavel idealizou nos idos de 1532 (1. ed.) hoje, fatalmente, teria uma outra roupagem, devido às renováveis e renovadas expectativas, saberes e expressões a que estão submetidos os sujeitos sociais. O texto de Maquiavel, digamos, está mais para uma compleição foucaultiana, que defende as relações de poder, do que para uma feição chomskiana, com seu interesse especial direcionado para a natureza humana; Foucault é empirista; Chomsky, gerativista (CHOMSKY; FOUCAULT, 2014).

De acordo com Silva (2013, p. 236), “pode-se considerar a linguagem como uma manifestação do poder humano, um poder construído e reconstruído pelos homens ao longo da história e que se efetiva nas interações linguísticas cotidianas.” Se para Francis Bacon saber é poder e, para Foucault, como já dito, há, na sociedade, eivadas relações de poder, nada mais do que indispensável se

ter consciência de que o discurso é um fenômeno social e político essencial para a construção e para a desconstrução de relações de poder em qualquer sociedade e, por isso, é fenômeno que não pode deixar de ser objeto de reflexão na sala de aula, principalmente no que respeito ao ensino de leitura e escrita (OLIVEIRA, 2013, p. 8).

A essa relação de poder entremeada pelos discursos e presente em qualquer sociedade é o que assistimos com Rousseau (2017) no “discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.”, sobre o qual já tratamos ao longo do subcapítulo *Transformação do mundo a significar em mundo significado: numa perspectiva diacrônica*.

De acordo com Possenti (2009, p.16, grifo nosso),

o que se pode chamar de discurso não é nem complemento da língua, nem resulta do simples uso da língua. Nem mesmo é resultado que se obtém analisando a questão através de regras ou princípios de texto ou de conversação. Especialmente, espero que fique claro que, embora sempre haja um “suporte” linguístico para um discurso, nem sempre o mesmo recurso da língua “expressa” o mesmo discurso, ou seja, **aceita a mesma interpretação.**

Possenti (2009) disse o que já dissemos nesta seção. Repisamos que o sentido não está interna e exclusivamente no texto, mas a partir do texto, porque, além do que ele registra, há o que está adiante dele, como outros discursos e outros textos que um produto textual evoca. A Análise do Discurso, enfim, assume o desígnio de buscar o que se pretende esconder sob e revelar sobre a materialidade do texto. O discurso não se pauta na transparência de objetos e acontecimentos nem, por conseguinte, os fotografa; se isto o faz, não deixa de utilizar os recursos linguísticos do “photoshop”, portanto manipula. O discurso não é um espelhamento, senão uma representação, é um ato comunicativo que hospeda um *ethos*, um *pathos* e um *logos* (AMOSSY, 2016).

Sendo assim, o fazer interpretativo com que nos alinhamos guiados por uma perspectiva da Análise do Discurso interessa-se por fatores intra- e extralinguísticos produtores de sentidos. Iluminados por essa teoria, temos de

ir além do mero conhecimento do signo verbal (morfemas, fonemas, palavra, frase...) e chegar ao conhecimento não verbal (dados do possível contexto histórico/cultural/existencial em que o texto/discurso foi criado) atingindo assim o sentido último de discurso (OLIVEIRA, 2003, p. 12).

Desse modo, não vemos interpretar como apenas compreender, muito menos como meramente *decodificar* um sistema de signos linguísticos. Já faz tempo que essa última expressão não soa bem aos ouvidos dos seguidores das correntes mais progressistas da análise textual. A interpretação com que nos havemos “suplanta a mera decodificação de signos e a simples compreensão, ao relacionar os dados do texto à experiência partilhada pelos integrantes do ato comunicativo ou ao conhecimento de mundo (FERES; MONNERAT, 2017, p. 10).”

Decodificar, numa concepção bem reducionista para a linguagem verbal, seria equiparar, mais ou menos, este ato com o que fez a Inglaterra ao desvendar o “Enigma da Alemanha”, que produzia código criptografado e por meio do qual os alemães se comunicavam. Decodificar é saber o que os alemães diziam, interpretar é estar ciente do que eles queriam dizer, e isso somente se dá levando em consideração o contexto extralinguístico

de guerra em que tomavam curso as comunicações. O fato é que, tal como acontece com as concepções artísticas, “cada época e lugar propõem questões diferentes para a vida humana (ARANHA; MARTINS, 2009, p. 449,)”, cuja relação linguístico-interativa se modifica dando curso a e sofrendo os impulsos das mutações sociais que deságuam nos modelos sociodiscursivos, sendo, então, atualizados.

Não dizemos que decodificar não se aplica à finalidade analítica do discurso, apenas apuramos ser esse processo de decodificação uma etapa a que não se reduz a análise de um texto, cuja interpretação efetiva avança do material linguístico para outras dimensões que lhe são externas, mas que sobre a escolha da base linguística exercem influência. Para tanto, podemos citar os fatores culturais e ideológicos, os saberes compartilhados entre os parceiros da linguagem, o contrato de comunicação firmado entre eles, a situação comunicativa, a finalidade discursiva, dentre outros. Esses aspectos estão dentro do radar da Teoria Semiolinguística de Análise Discurso desenvolvida por Charaudeau, cuja proposta, segundo Oliveira (2003, p. 12), “destaca-se pela abrangência de seu campo de pesquisa: o do discurso, analisado e decodificado sem perder de vista os dados extralinguísticos (ou a ‘situação comunicativa’), implícitos ou explícitos no texto.”

Em síntese,

tudo isso tem de ser levado em conta na **interpretação de um texto**, ou seja, para **interpretarmos** o que lemos e ouvimos recorremos não só ao signo verbal (morfemas, palavras, frases, etc.), que interessa à linguística, mas também ao não verbal, que interessa à semiótica, e **a tarefa da análise do discurso é, afinal de contas, interpretar textos** (OLIVEIRA, 2003, p. 24, grifo nosso).

Chegando aos “finalmentes”, como diria Odorico Paraguassu (LYRA, 2010), temos de cumprir a missão a que nos predispusemos no início deste conteúdo que vai longo. A operação prometia comparar interpretação com análise de discurso. Acreditamos que assim o fizemos. Mas também se comprometeu em trazer Farias (2004), com cuja contribuição apontaremos o que entendemos como interpretação delgada, isto é, superficial de um texto, que, por isso, se distancia da interpretação mais corpulenta que se alinha com a análise de discurso.

Em sua obra, Farias (2004) propõe questões interpretativas de versos de sambas-enredo que nos servem para exemplificar o que seriam meramente interpretações periféricas ao núcleo discursivo dos sambas. Nosso intento ao curso deste trabalho de dissertação é, entre outras frentes mais, discorrer sobre *o de que o samba-enredo fala, quem ele faz falar e como isso se dá linguístico-discursivamente*. Acerca do primeiro objetivo, encontramos em Farias (2004) reforço, uma vez que seu interesse está especialmente voltado para um viés interpretativo do assunto de que o samba trata.

Estão compondo Farias (2004) perguntas de natureza interpretativa sobre sambas-enredo como as que apresentaremos neste momento. Eis uma lista delas que selecionamos a propósito de exemplificar.

2) *Interprete a expressão destacada no contexto: “lavando as mentes poluídas”* (Mocidade, 1991, *Chuê... Chuá... As águas vão rolar*, p. 17);

2) *Interprete o verso: “Me levo pelo mar da sedução”* (Salgueiro, 1993, *Peguei um Ita no Norte*, p. 22);

4) *Em “Felicidade, o velho Ita vai partir”, se o adjetivo estivesse posposto ao substantivo Ita, teríamos a mesma interpretação? Explique.* (Salgueiro, 1993, *Peguei um Ita no Norte*, p. 22);

1) *Por que se diz que o índio é “o filho da terra”?* (Unidos da Tijuca, *O Dono da Terra*, 1999, p. 26);

3) *Interprete o verso: “Hoje é dia do riso chorar”.* (União da Ilha do Governador, *É Hoje*, 1982, p. 28);

6) *Há, pelo menos, duas interpretações para os versos “O homem com sua ousadia / avança o sinal do jardim do amor”. Indique-as.* (Mocidade, *Criador e Criatura*, 1996, p. 34);

2) *Interprete o verso “E no bar da ilusão eu chego”.* (União da Ilha do Governador, *De Bar em Bar, Didi um Poeta*, 1991, p. 43);

3) *Interprete os versos: “Esta onda que borda a Avenida de espuma / me arrasta a sambar”.* (Portela, *Das Maravilhas do Mar, fez-se o esplendor de uma noite*, 1981, p. 45); e

3) *Interprete os versos: “Sai do lixo a nobreza / euforia que consome”.* (Beija-Flor de Nilópolis, *Ratos e Urubus... Larguem a Minha Fantasia*, 1989, p. 86).

Para manifestarmos como seria uma interpretação de mãos dadas como a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, escolhemos, dos acima, o samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, *Criador e Criatura*, de 1996. A letra desse samba-enredo versa sobre a criação do mundo e da humanidade dentro de um cunho religioso. Isso parece soar como paradoxal: o carnaval como arte profana falando, de certa forma, da religiosidade. Daí, inclusive, deve partir a análise do discurso dessa composição textual.

A sinopse do enredo assinada pelo carnavalesco Renato Lage apresenta que

no início era o caos. Deus, cansado de sua divina solidão, resolve criar o mundo. Depois de tudo pronto, ele descobriu que ainda faltava uma coisa: um ser feito a sua imagem e semelhança. Assim surgiu a criatura, o homem. Com o passar dos tempos, a criatura foi inventando coisas. Para o bem e para o mal. Gênios, inventores, artistas criam e transformam em nome do progresso. Desmontam o átomo e mexem com energias que não sabem controlar. O homem vive a contradição: acordando, vislumbra inventos; dormindo, sonha temendo o amanhã e vendo a cena de seus erros no presente (FARIAS, 2004, p. 34).

Havendo explicitado sobre o que o samba-enredo fala, agora procederemos ao quem o samba-enredo da Mocidade faz falar. Nesse sentido, o que nos interessa proeminentemente não é saber quem são os compositores da letra, que seriam, no caso, o *EU-comunicante*. Anelamos analisar quem é o sujeito interno à linguagem discursiva do samba que se ergue com ela. O sujeito do nível interno da linguagem, a quem denominamos *EU-enunciador* (CHARAUDEAU, 2016), é desenhado pelo *EU-comunicante*, que lhe cria enunciativamente a imagem de um ser que está entre a deferência ao divino Criador e o questionamento à ousadia das criações da criatura humana. O melhor verso que representa o posicionamento desse sujeito enunciador é *em uma nova era / A gente não sabe o que se espera*. Esse sujeito do enunciado, então, pode ser visto como comprimido entre o reconhecido poder do Criador e um certo desrespeito humano sobre a soberania divina de criar. Diante disso, ele é atravessado pela incerteza, porque o homem não inspira confiança, uma vez que *a [mesma] mão que faz a bomba / faz o samba*.

Por último, resta-nos discorrer sobre como a letra desse samba-enredo campeão do Carnaval viabiliza a criação do discurso no e pelo qual o sujeito enunciador toma forma. De antemão, temos de apontar que essa canção mexe com a memória discursiva do desrespeito, especificamente, do desrespeito humano ante o poder de criação de Deus. Dentro dessa memória discursiva, há, por exemplo, o atrevimento de Victor Frankenstein, conduta que ela faz lembrar. A criatura Frankenstein foi obra malquista pelo personagem Victor, quem quis fazer as vezes de Deus criando um ser vivo. Embora faça parte de uma obra de ficção redigida por Mary Shelley (1818), nem por isso não pode ser considerada uma construidora de verdades discursivas, que, muitas vezes, refletem a realidade das ações humanas.

Com os versos *o homem com sua ousadia / avança o sinal do jardim do amor*, é possível captar que a letra do samba-enredo é subsidiada pela interdiscursividade dentro da legenda do desrespeito. Essa interdiscursividade somente pode ser entendida se compreendida a finalidade discursiva da metáfora inscrita em *avança o sinal....* Tal como os condutores de veículos desrespeitam as leis de trânsito cometendo infrações, os primeiros habitantes da Terra também infringiram as orientações divinas. Essa figura de linguagem, então, coopera com a produção do discurso, dando-lhe força expressiva no apontamento do desrespeito humano que a letra do samba vem advertir.

5 SUJEITOS DO E DISCURSOS NO ATO DE LINGUAGEM

Como ato de linguagem, a letra de samba-enredo diz respeito a alguns sujeitos, uns são os compositores, outros são os cantores e ainda há aqueles pertencentes ao nível intraenunciativo, quais sejam: o *EU-enunciador* e o *TU-destinatário*. Aliás, o próprio intérprete do samba-enredo não é meramente um reproduzidor musical da letra do samba. Ele a interpreta e, por assim fazer, a recria dando-lhe um certo tom e destacando-lhe certos momentos com sua interpretação. Como mediador que é, fazendo os versos do samba chegarem aos ouvidos do público e dos jurados, “ele é um sujeito interferente dentro de determinados Circuitos de Comunicação e, ao fazer uso de certos artifícios, sua intenção é provocar, encorajar e atingir o receptor, isto é, o Tui (interpretante) (PITHAN, 2017, p. 132)”.

O samba-enredo é atravessado por discursos que lhe povoam, explícita ou implicitamente, a base enunciativa. Os sujeitos internos ao ato de linguagem podem vir de outro discurso, de um discurso diverso do que o samba vem defender. Acontece que há uma rede discursiva cujo lugar específico o direcionamento discursivo da letra do samba quer iluminar. No entanto, ajustar o foco em direção a um discurso não implica inexistir outro ou outros com o qual ou com os quais o discurso da letra do samba-enredo vai estabelecer uma relação dialógica de concordância ou de discordância.

Nos subcapítulos adiante, apresentaremos um exemplo de sujeito intérprete utilizando termos do domínio do carnaval e, com eles, pretendendo produzir sentidos. Também abordaremos sobre os sujeitos do discurso da letra do samba-enredo da União da Ilha do Governador (1991), bem como discorreremos sobre o *outro* do discurso que o conceito de heterogeneidade abarca.

5.1 Interpretando um intérprete

Nesta parte do nosso trabalho, queremos abordar sobre a questão de o sentido de um enunciado ser, em partes, resultado do corpo textual que lhe dá existência, mas especialmente também do que lhe compõe o cenário extralinguístico. Para isso, teremos o cantador de samba-enredo conhecido como Quinho, cuja irreverência no cantar lhe autoriza alguns enunciados com o fito de atrair a atenção do povo ouvinte, bem como de animar a

interpretação vocal desse gênero musical. Além disso, temos a intenção de mostrar, com alguns versos do samba-enredo da União da Ilha, de 1991, quem são os sujeitos do circuito interno e externo da linguagem (CHARAUDEAU, 2016).

A “situação de comunicação” (CHARAUDEAU e MAINGUENAU, 2018, p. 450) envolve circunstâncias capazes de minguarem o campo largo, mas não aberto, de interpretações. Os “protagonistas da enunciação” e os “parceiros do ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2016) também delimitam essa margem de efeitos de sentido de um texto. Isso porque o enunciatário, termo utilizado por Fiorin (2018) que encontra certo paralelo no *TU-destinatário* empregado por Charaudeau (2016), exerce uma força de restrição ao *que*, *como* e *quando* se pode dizer o que se quer dizer. Numa relação entre os protagonistas de um ato de linguagem, onde estão inscritos os sujeitos da fala, internos à linguagem: *EUE* (*EU-enunciador*) e *TUd* (*TU-destinatário*), e os parceiros do ato de linguagem: *EUC* (*EU-comunicante*) e *TUi* (*TU-interpretante*), seres sociais e psicológicos, ocorrem restrições e margem de manobras que, numa dinâmica constitutiva, vão se (re)fazendo durante o fazer discursivo. Amplia essa linha de raciocínio Fiorin (2018, p. 55, grifo do autor) dizendo que

o *eu* e o *tu* são actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado. Com efeito, a imagem do enunciatário a quem o discurso se dirige constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador.

Buscamos uma reificação do exposto teórico no carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, onde há um ícone no assunto intérprete¹³ de samba-enredo, cuja imagem é rapidamente associada à Unidos do Salgueiro. Isso por haver defendido o samba dessa escola por muitos anos e em momentos em que ela foi consagrada campeã. O intérprete do samba-enredo é um profissional da música, num lugar fora do circuito interno da linguagem. No cenário que envolve o samba-enredo, há o enredo sobre o qual se produz o samba; há o compositor, ou compositores da letra do samba, quem, portanto, a escreve ou escrevem; há também aquele sujeito que a canta, ou melhor, que a interpreta, chamado, por isso, de intérprete.

Como Quinho *do Salgueiro* há, diga-se de passagem, grandes vultos do carnaval dos desfiles das escolas de samba cariocas que anexam, muitas vezes informalmente, ao seu nome de nascença o nome da escola à qual são associados histórica e facilmente por alguns motivos.

¹³ – Intérprete é o componente cantor de uma escola de samba, perante a qual assume o compromisso de cantar o samba-enredo eleito para o desfile da agremiação carnavalesca, podendo ser chamado também de “puxador de samba”, terminologia à qual nem todos os cantores de sambas-enredo são simpáticos.

Paulo da Portela, por exemplo, é um dos fundadores da escola de samba cujo nome lhe deu o sobrenome, ainda que não oficial. Cabe aqui apresentar mais largamente essa curiosidade, no seio da qual vimos dizer que a relação de alguns personagens do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro com uma determinada agremiação carnavalesca (escola de samba) é tão íntima, tal como foi o caso de Paulo da Portela, que se torna identitária. Isso faz que se tome o nome de uma escola de samba tal qual sobrenome familiar, que indica a origem consanguínea de uma pessoa. Só que é um pouco distinto da apropriação de um sobrenome em condições normais e oficiais e para fins de identificar familiaridade. Ao filho, denotativamente falando, se dá o sobrenome do pai; já ao “pai” de uma escola de samba, seu criador, por isso, conotativamente falando, ele que toma o nome dela para si. Para exemplo, podemos citar o intérprete Neguinho da Beija-Flor, cujo prenome e sobrenome originalmente eram Luiz Antônio. Hoje, o atual nome dele é Luiz Antônio Feliciano Neguinho da Beija-Flor Marcondes.

Voltemos ao que é necessariamente o centro de nossas atenções:

Ultimamente, naquelas frases soltas que o intérprete vai entoando antes e durante o cantar do samba, como o grito de guerra e algumas expressões que servem, ao mesmo tempo, para animar o público quanto para preencher espaços vazios de uma estrofe para outra, o chamado *Quinho do Salgueiro* tem dito “*escola nojenta*”¹⁴, referindo-se ao próprio Salgueiro. Isso, porém, não pode ser interpretado de maneira negativa, dada a relação íntima, amistosa e identitária dele com sua escola de samba.

A expressão enunciada por Quinho seria o oferecimento de impropérios à dita escola de samba, a fim de menosprezá-la, se não fossem observados alguns constituintes de um ato de linguagem. Se não fosse, por exemplo, considerado quem é o *EU-comunicante* dessa expressão e que o sentido flutua positiva e negativamente conforme situações específicas. Todo ato de linguagem acontece dentro de uma situação de comunicação. Esta é, segundo Charaudeau e Maingueneau (2018), condição extralinguística em que se inscrevem os participantes do momento de comunicação.

Graças ao domínio carnavalesco de sentidos em que está inserido o enunciado de Quinho, ao cenário extralinguístico em que se deu o dito, isto é, à “situação externa em que uma expressão, juntamente com seu contexto, pode ocorrer (ECO, 2015, p. 230)”, acredita-se

¹⁴ – O momento quando o Quinho pronuncia essa frase encontra-se no vídeo disponível em: Carnaval 2020: Início do Desfile Salgueiro – YouTube. Visitado em: 24 jun. 2021.

que tenha havido, entre o *EU-comunicante* Quinho e o *TU-interpretante* público do sambódromo, uma conjunção do efeito de sentido esperado pelo primeiro¹⁵.

Como já dito, a Semiolinguística arruma o ato de linguagem colocando os seus sujeitos em dois espaços numa cena enunciativa. No espaço externo, que corresponde ao circuito do *fazer*, estão inscritos o *EU-comunicante*, ser psicossocial de carne e osso, produtor de um texto, e o *TU-interpretante*, com as mesmas características do anterior, só que é o sujeito que recebe um texto para decidir suas ações sobre ele: de aceitação ou de renúncia parcial ou total. Por sua vez, no espaço interno, correspondente ao circuito do *dizer*, estão inscritos o *EU-enunciador* e o *TU-destinatário*. Nas formas de Sobreira (2007, p. 405),

aqueles são seres com identidades sociais, portadores de uma intenção comunicativa, denominados sujeito comunicante e sujeito interpretante; estes são seres que portam apenas identidade discursiva, responsáveis pelo ato da enunciação, denominados sujeito enunciador e sujeito destinatário. É dessa cena enunciativa que emana o contrato de comunicação.

O próprio Quinho do Salgueiro é autor de outras frases, que, não se respeitando o “contrato de discurso” (CHARAUDEAU, 2016), que governa os atos languageiros, não resultariam nos efeitos de sentido pretendidos pelo *EU-comunicante*. Uma das cláusulas desse contrato, para a ocasião, é não entender as frases no seu sentido literal, como requer comumente o discurso carnavalesco, sob pena, caso contrário, de provocar cálidos desentendimentos entre os interactantes.

*Tá surdo!*¹⁶ Esse é mais um chamado *caco*¹⁷ ecoado por Quinho. É escusado apontar que um *TU-interpretante* que entendesse esse grito à revelia do esperado, não partilhasse saberes comuns e tampouco identificasse a proposta de efeito de sentido do *EU-comunicante*, com este travaria uma batalha dos possíveis interpretativos, cujo resultado poderia ser o confronto ou a abstenção. Em Charaudeau (2016, p.57), ouvimos que “toda *encenação* intencional se encontra revista e corrigida – ou pode até mesmo ser mal recebida – pelo sujeito interpretante que detecta e interpreta, à sua maneira.” Então, se levarmos em consideração a carga semântica negativa que comumente essa expressão, *Tá surdo!*, traz e os efeitos de sentido que ela provocaria em diversas outras circunstâncias, seria ela minimamente

¹⁵ – O leitor de uma metáfora não a compreenderia caso, ingenuamente, tentasse entendê-la literalmente, sem considerar o aspecto relacional entre o léxico e o circunscrito sociocultural que sugere sentidos às palavras em uso. Da mesma forma, o *Escolanojenta*, de Quinho, somente faz sentido se contado com a cooperação do interlocutor, ser que se deseja de boa vontade para com a interação linguística, levando em consideração todo cenário dentro do qual ocorre o ato de linguagem.

¹⁶ – Na prática, essa expressão tem o efeito de uma função fática com irreverência, ou seja, com ela, o intérprete mantém revitalizada a atenção dos interlocutores.

¹⁷ – Há uma explicação sobre os cacos usados por alguns intérpretes em: <https://www.srzd.com/carnaval/olha-os-cacos-ai-gente/>. Visitado em: 20 ago. 2021.

inconveniente. Mas o carnaval trabalha muitas vezes com o improvável, fazendo do implícito o abre-alas, não sendo econômico esperar o sentido literal onde reina o figurado. O sentido figurado é parte do contrato de comunicação que regula as atividades de compreensão e interpretação de um texto letra de samba-enredo.

Charaudeau (2016, p. 32) diria que o elemento circunstancial, como o ambiente material, que compõe o cenário quando Quinho grita *Tá surdo!* não é o que se impõe aos interlocutores. Segundo o semiolinguista, “o *contrato de comunicação* que os liga faz com que partilhem um mesmo ponto de vista. Portanto, são as *Circunstâncias do discurso* (vistas como um conjunto de saberes partilhados) que comandam o ambiente material e não o inverso.”

Conforme já dito, para Charaudeau (2016), o evento comunicativo é uma expedição e uma aventura. É uma expedição que aspira ao sucesso da pretendida interação verbal. Esta é resultado da correspondência de entendimento entre os parceiros do movimento comunicativo. O êxito da comunicação vem como produto da capacidade elaborativa do EU-comunicante dentro dos limites de manobra e de restrição comunicativa e como resultado de o *TU-interpretante* haver se identificado com o *TU-destinatário* ideal. Apregoa, nesse sentido, o teórico que, para haver os resultados esperados, o emissor e o interlocutor do ato comunicativo aceitam um contrato de discurso que permite certas estratégias discursivas.

O contrato deriva de os interactantes selarem um comum acordo comunicacional, não no sentido em que o interpretante tenha de aceitar os postulados de sentidos intencionados pelo comunicante, mas possuir uma competência de interpretar o mundo que vai sendo (re)significado no ato de linguagem. Disso decorre a necessidade de que os parceiros do ato de linguagem reconheçam-se reflexiva e reciprocamente capazes de reunirem condições mínimas de agirem, inteligivelmente, na interação verbal. Deve-se, também, partir do pressuposto de que é indispensável que ambos sejam concordes em algum ponto que motive um ato de linguagem, como já dito ao longo deste trabalho. Nisso ocorre, dada a complexa conjuntura de um fenômeno de interação verbal, que o comunicante é qual um crente na missão expedicionária rumo ao seu interlocutor, acreditando que este lhe será conivente e afetado pelos efeitos de sentido pretendidos e manipulados no discurso.

É o reconhecimento do movimento para persuadir e/ou seduzir o interlocutor que nos remete às estratégias de discurso, ao *ethos*, *pathos* e *logos* produzidos no ato de linguagem (AMOSSY, 2016). Segundo Charaudeau (2016, p. 56),

a noção de estratégia repousa na hipótese de que o sujeito comunicante (EUc) concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados efeitos

– de persuasão ou de sedução – sobre o sujeito interpretante (TUi), para levá-lo a se identificar – de modo consciente ou não – com o sujeito destinatário ideal (TUd) construído pelo EUC.

Também cremos ser de bom alvitre lembrar que o *TUd* de que trata Charaudeau (2016) refere-se a um *destinatário-modelo* construído no espaço *interno* do ato linguageiro, no espaço do *dizer*. “O TUd é o interlocutor fabricado pelo EUC como destinatário ideal, adequado ao seu ato de enunciação (CHARAUDEAU, 2016, p. 45)”. Diferente do *TUi*, sujeito social, o *TUd* é um sujeito da enunciação, inflado pela essência do *dizer*. A título de exemplo, em “*hoje eu vou tomar um porre / não me socorre / que eu tô feliz*”, versos do samba-enredo da União da Ilha (1991), o *EU-enunciador* não é necessariamente o cantor do samba, nem o compositor. Compreende-o melhor como sujeito coletivo, pois o samba dá voz a diversos sujeitos que se identificam com a enunciação. Esta produz um *Eu* do enunciado que se constrói como sendo adepto de uma cervejinha até raiar o dia, para saudar a felicidade e não quer que ninguém o interrompa no curso de realização dessa bebedeira. Só que a imagem que ele pode pintar é, em termos populares, de um vulgar “pinguço”, dada a memória discursiva convocada a dar sentido a esse enunciado em termos gerais.

O *TUd* solicitado, nesse samba-enredo, é aquele que entenda que tomar um porre, embora feliz, pode trazer prejuízos a alguém, por isso pensaria em socorrê-lo. A letra desse samba cria do destinatário uma imagem de pessoa sóbria, consciente dos riscos de “beber todas” (lembrando que são sujeitos de identidade discursiva o *EU-enunciador* e o *TU-destinatário*). Em contrapartida, não se pode afirmar que o *EU-comunicante* seja um partidário da cerveja, ele pode, inclusive, nem tomar “uma”. Neste caso, em uma relação vertical, o EUC não encontraria correspondência no EUE. Ao passo que, também, a “consciência” do TUd do malefício de tomar um porre pode ou não encontrar eco no TUi, o qual pode concordar ou discordar. “Por essa razão, o ato de linguagem não é apenas uma expedição, mas é também uma aventura. Ora, a aventura é o que está inscrito no campo do imprevisível (CHARAUDEAU, 2016, p. 57).”

Essa outra identidade que se cria no e pelo discurso a partir dos sujeitos internos da enunciação é que leva muita gente a ser tachada de preconceituosa, por exemplo, sem avaliar-se como tal. É o *ethos* criado pelo e no discurso o responsável pela produção dessa imagem, que, no exemplo dado, fatalmente seria a de um *bebum*, utilizando como pretexto a felicidade. “Os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório (AMOSSY, 2016, p. 10).” Estamos, destarte, diante da teoria das *Formações Imaginárias* elaborada por Michel Pêcheux, segundo a qual

um enunciado produz tanto a imagem do enunciador quanto do enunciatário. Para Silva (2004, p. 62),

as formações imaginárias ajudam na construção e interpretação de um texto, pois, sabendo para quem vai escrever IF(O) [imagem do ouvinte] o escritor age de maneira que o texto atinja seus leitores e, sabendo quem escreveu IO(F) [imagem do falante] os leitores leem com os olhos de quem conhece o estilo do autor.

Para um analista do discurso, a atenção recai mais sobre o *EUE* do que sobre o *EUC*, não querendo, com isso, dizer que deste menospreza o lugar e o valor. Centra-se, sobretudo, no que foi dito analisando como foi dito, e não no que se queria dizer. Diante disso, segundo Charaudeau (2016, p. 62),

analisar um ato de linguagem não pode consistir em dar conta apenas da intenção do sujeito comunicante (EUC). Deu um lado, porque o único objeto de observação de que dispõe o sujeito analisante é um texto já produzido. Para o analista, não há uma forma de observar o conjunto de mecanismo que presidiu a produção do texto. Mesmo tentando reconstruir esse mecanismo, mesmo se nos colocarmos no lugar do produtor do texto, será difícil para nós apreender nossas próprias operações psico-sócio-biológico-mentais. Em outros termos, a análise de um ato de linguagem não pode pretender dar conta da totalidade de intenção do sujeito comunicante.

Quando a análise está sob a perspectiva da Teoria Semiollingüística do Discurso, acontece que as pistas do propósito comunicativo do autor podem ser tiradas das marcas semiollingüísticas do texto. No processo de semiotização do mundo, na transformação do mundo a significar em mundo significado, o analista deve encontrar substância para processar o texto, verificando estratégias e restrições que lhe respaldaram a produção. Sua atenção se encontra também em *quem o texto faz falar*, ou, de acordo com Charaudeau (2016), “*quais sujeitos falam*” num texto, uma vez que nele se manifestam sujeitos humanos e sujeitos discursivos. Na letra do samba-enredo da União da Ilha (1991), vimos que, enunciativamente, quem fala é um sujeito da “gelada”, com licença para essa metonímia.

5.2 Heterogeneidade: tem outro no samba

“Tem Gringo no Samba”



Fonte: LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 21.

Neste espaço, nosso esforço está canalizado para demonstrar que todo discurso é atravessado por um *outro* que o compõe. Esse discurso onde está um *outro* pode deste querer se aproximar ou se afastar, a depender da orientação discursiva que se pretenda engajar. Temos de falar também que o título desta seção aspira a intertextualizar com o enunciado *Tem gringo no samba*. Só que neste o que se quer entoar é que há alguém estranho aos participantes tradicionais do samba, sendo considerado, por isso, estrangeiro. Já, no discurso, o *outro* não é alienígena, isto é, estrangeiro. Esse *outro* é parte constitutiva do discurso. Todo discurso é heterogêneo, no mínimo, sob a marquise do conceito de heterogeneidade constitutiva. Se não há heterogeneidade, não há discurso, porque, como já dito no tópico sobre mundo ressignificado, discurso pressupõe outro(s) curso(s).

O discurso reside na interdiscursividade, diante da qual a existência de *um* e seu sentido estão intimamente relacionados e são a garantia da existência e do sentido do *outro*, interagindo, unindo-se a uns discursos e negando outros. Todo esse fenômeno vai reagindo sob a sombra de saberes e representações legitimados histórico-socialmente e materializados linguístico-discursivamente, sendo capazes de produzirem e direcionarem sentidos e interpretações.

“Na natureza nada se cria, tudo se transforma”. Aqui está Lavoisier para proporcionar uma inferência do que se pode imaginar sobre a constituição de um dado discurso. Não iremos dizer que os elementos da natureza vivem num processo plenamente cíclico, porque isso pressuporia involução. Então, preferimos dizer que há, com efeito, um movimento em espiral, de forma que ocorre um movimento quase inteiramente em círculo, mas não totalmente, porque a parte que falta para fechar a circunferência é a mesma que conduz para cima ou para baixo, feito um parafuso cuja porca pode ir para cima ao ser apertada; para baixo sendo afrouxada.

Nesse mesmo sentido de Lavoisier podemos caminhar, uma vez que nenhum discurso existido deixa simplesmente de existir sendo apagado. Diríamos que, no mínimo, ele fica alojado no “inconsciente” discursivo, com a licença conceitual do termo popularizado por Freud. Um discurso é sempre a continuidade de um outro, não há ruptura, há sim concordâncias e discordâncias sobre o que cada discurso está enunciando. O *outro* discurso nem sempre é identificado, mas está presente. Sucede que nenhum discurso é plenamente novo, ele é reeditado, atualizado. Como dito na canção da banda Legião Urbana, “*sei que às vezes uso palavras repetidas / mas quais são as palavras que nunca são ditas?*” Logicamente, há o momento em que uma palavra, um enunciado, um discurso tomam vida nova, mas eles sempre têm o cordão umbilical em um outro que os antecedeu. A “ferida narcísica” dos discursos, então, estaria aí: eles são sempre revisão “aprimorada” de outros, não são plenos. A ferida narcísica que acabamos de metaforizar para o nosso interesse já é uma metáfora, por isso, produzimos uma metáfora “ao quadrado”.

Freud chamou de “feridas narcísicas” os acontecimentos que desde a modernidade golpearam a autoestima de humanidade: com Copérnico (heliocentrismo), o homem deixou de estar no centro do Universo; com Darwin (evolucionismo), deixou de ser o centro do reino animal; com o próprio Freud (inconsciente), deixou de ser o centro de si mesmo (ARANHA; MARTINS, 2009, p. 397).

Fazemos o tempo todo releitura, reprodução e réplica de algo de que se foi tomando conhecimento. A título de um exemplo dentro do ambiente do carnaval: há algumas escolas de samba que optam por reeditar algum enredo (anterior, já desenvolvido alhures). Para se desviar de críticas meramente destrutivas que quem opta pela reedição, geralmente, recebe, o carnavalesco, muitas vezes o responsável pela decisão de reeditar, troca a expressão *reeditar* o enredo por realizar uma *releitura*, na perspectiva de evidenciar que, com isso, não repetirá um desfile, mas sim, fatalmente sob a influência e a base do primeiro (nem que o negue), elaborará um outro, renovado, desfile. Não diferente é o que ocorre com o discurso, cuja elaboração se dá a partir de outros discursos, seja num movimento intradiscursivo, ou seja, discursos dentro do mesmo campo discursivo, seja pelo interdiscursivo, isto é, discursos com campos discursivos distintos (teológico, científico, escolar) (CHARADEAU; MAINGUENEAU (2018).

O *princípio da alteridade* prevê a existência de um *outro*, que é condição indispensável para a existência de um *eu*. “O *eu* não pode tomar consciência do seu *ser-eu* a não ser porque existe um *não-eu* que é outro, que é diferente (CHARADEAU; MAINGUENEAU (2018, p. 34).” Além desse princípio, o conceito de heterogeneidade também trabalha com a ocorrência de *um outro* marcado ou não marcado no discurso, ou

deste simplesmente constitutivo. Segundo Charaudeau e Mainguenu (2018, p. 261), “entre os fatores de heterogeneidade, atribui-se um papel privilegiado à presença de discursos ‘outros’ – isto é, atribuíveis a outra fonte enunciativa.”

Ainda a respeito desse *outro*, pode nos prestar ingente contribuição o conceito constitutivo e contrastivo de sujeito, de Benveniste, interpretado por Marcuschi (BENVENISTE, 1976, *apud* MARCUSCHI, 2008). O teórico francês aponta na direção de conceber que a noção do *eu* só se firma com a noção de *tu*, cujas posições no discurso se dão de maneira recíproca e intercalada. Possenti (2009, p. 82, grifo nosso) diz que

os discursos vêm sempre de outros discursos, **que lhe são prévios**, e que são retomados de formas diversas (citados, desmentidos, aludidos, ou até, na forma extrema, desconhecidos – tratados como não existentes). Aquilo que é considerado conhecimento de mundo em certas teorias de texto ou de leitura passa ser considerado como outros discursos, que constituem a memória discursiva, que são mencionados ou aludidos no discurso presente e para o qual são ingredientes de constituição e interpretação.

Como já visto, é nesse *métier*, de um *um* que se forma em um *outro* e vice-versa, de um ser constituído dialogicamente, que se encontra a heterogeneidade. Fiorin (2004, p. 2, grifo do autor) diz que a “análise do discurso de linha francesa propõe o princípio de heterogeneidade à ideia de que a linguagem é heterogênea, ou seja, de que o discurso é tecido a partir do discurso do outro, que é o ‘exterior constitutivo’, o ‘já dito’ sobre o qual qualquer discurso se constrói.” De acordo com Charaudeau (2018, p. 161),

a palavra do outro está sempre presente em todo ato de enunciação de um sujeito falante, instituindo um “dialogismo” permanente entre o outro e o sujeito que fala, fazendo de todo discurso um discurso heterogêneo por definição, uma vez que se compõe frequentemente “dos traços de enunciações do outro”. A palavra do outro aparece, entretanto, sob diferentes formas, de maneira mais ou menos explícita, com significações diversas, daí por que seja necessário distinguir diferentes tipos de heterogeneidade.

O trecho da canção *Além do espelho*, de João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro, pode ilustrar, fornecendo-nos um sentido metafórico próximo do que se pode entender por heterogeneidade. Nessa composição musical, tem-se escrito que “*toda imagem no espelho refletida / tem mil faces que o tempo ali prendeu / todos têm qualquer coisa repetida / um pedaço de quem nos concebeu.*” Mais uma vez, temos o interesse em ratificar que não somente somos sujeitos de carne e osso coletivos, os nossos discursos assim também o são. São vozes que povoam um texto. Se são vozes diversas, temos um fato polifônico. O conceito de polifonia, proveniente, originalmente, do ambiente da música, “alude ao fato de que os

textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 384).”

Pondo quase fim à teorização, sintetizamos que um discurso nunca é uma ilha, numa concepção metafórica, no máximo é uma península, ou seja, uma quase ilha, porque ele sempre está minimamente ligado a outro(s) discurso(s), tal como uma península está conectada ao continente.

Por meio do samba-enredo da Acadêmicos da Rocinha (2019), mostraremos a heterogeneidade a partir de uma concepção transfrástica, segunda a qual tanto os recursos linguísticos do texto que marcam um *outro* quanto o conhecimento de mundo do leitor são imprescindíveis para que ocorra uma leitura capaz de alcançar o máximo de informatividade e efeitos de sentido prometidos pelo texto.

O universo discursivo do carnaval de 2019 (grupo de acesso) foi concentrado no tema (in)tolerância em seus múltiplos desdobramentos socioculturais. Muitas escolas de samba abordaram assuntos tocantes à luta contra o preconceito (intolerância). O ponto de encontro dos sambas foi o lugar enunciativo dos sujeitos marginalizados, em virtude de sua cor, de sua história, e/ou de sua crença. A concepção dialógica do samba da Rocinha se ergue apoiado no inter-relacionamento entre a tolerância e a intolerância, daí a presença da **heterogeneidade constitutiva**, presença inerente ao funcionamento do discurso. “Suas categorias semânticas constituem-se em oposição a categorias semânticas de outro discurso (FIORIN, 2004, p. 9).”

Fala-se de heterogeneidade constitutiva quando o discurso é dominado pelo interdiscurso: o discurso não é somente um espaço vital no qual viria introduzir-se, do exterior, o discurso do outro; ele se *constitui* através de um debate com a alteridade, independentemente de qualquer traço visível de citação, alusão etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 261, grifo dos autores).

Acerca do conceito de heterogeneidade, Marcuschi (2008, p. 132) esclarece que “se trata da presença de discursos ‘outros’ num dado discurso que vem de outras fontes enunciativas identificáveis ou não”. Em Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 261), teremos as características da **heterogeneidade mostrada: marcada e não marcada**, no que consta:

- **Mostrada**: “corresponde à presença localizável de um discurso outro no fio do discurso.”
- **Mostrada não marcada**: “O coenunciador identifica as formas não marcadas (discurso indireto livre, **alusões**, ironia, pastiche...) combinando em proporções variáveis a seleção de índices textuais ou paratextuais diversos e ativação de sua cultura pessoal.”
- Para a **mostrada marcada**, ficamos com Fiorin (2004, p. 15), segundo o qual ela é identificada por “marcas linguísticas que delimitam claramente os dois discursos.”

Nos versos “(1) *tire o preconceito do caminho / (2) que eu quero passar com minha cor / (3) plante flor sem ter espinhos / (4) o ódio não flagela o amor*”, quanto à heterogeneidade mostrada não marcada, o que se tem é uma alusão à canção de Nelson Cavaquinho e Alcides Caminha, *A flor e o espinho*.

As palavras *sorriso/dor* e *flor/espinho*, na canção *A flor e o espinho*, são empregadas com o sentido de oposição, embora o sujeito enunciativo da composição manifeste a intenção de atenuar essa oposição no enunciado: “*espinho não machuca flor*”. É mantendo essa base que o samba trabalha sua discursividade, não só enunciando que *preconceito/cor* estão polarizados, tanto quanto o ódio e o amor são, mas também afirmando que o ódio não é capaz de ferir o amor. Enuncia-se que há soberania do amor diante do ódio, bem como que o preconceito é um obstáculo que se apresenta na vida das pessoas negras. Por isso, o samba vem com a orientação discursiva no sentido de defender a liberdade de se transitar pelas vias da vida sem haver de se deparar com as dificuldades impostas pelo preconceito.

Em (5) “*senhor, a liberdade ainda não raiou*”, há heterogeneidade mostrada marcada pelo emprego do advérbio *ainda* e não marcada pela possível alusão ao samba-enredo do Império Serrano de 1969: “*já raiou a liberdade / a liberdade já raiou*” ou ao Hino da Independência, que contém versos semelhantes. Essa ocorrência do advérbio de tempo *ainda* sugere um pressuposto no sentido de que já era para haver raiado, potencializando a orientação discursiva no sentido de manifestar um tom crítico a partir de um referencial temporal tardio, evidente no emprego de *ainda*. Para Ducrot (2020, p. 26), “a detecção de pressupostos não está ligada a uma reflexão individual dos falantes, mas está inscrita na língua.”

Os versos (8) “*porque, se somos iguais na raiz / (9) primatas na essência*” apresentam um exemplo de heterogeneidade constitutiva, em virtude de uma possível interdiscursividade com a Teoria da Evolução de Charles Darwin, e estabelecem uma orientação discursiva no sentido de manifestar que todos somos iguais na origem, defendendo, por isso, a igualdade de direitos e deveres. Em (10) “*mas só a mim restou a cicatriz?*”, há heterogeneidade mostrada marcada pelo emprego da palavra denotativa *só*. Essa ocorrência da palavra denotativa de exclusão *só* sugere que outras pessoas deveriam também ter a cicatriz. A orientação discursiva ocorre no sentido de que, se há uma cicatriz, ela deveria ser de todos, o que encontra respaldo, inclusive, nos versos “*essa luta é tanto sua quanto minha*”.

No verso (13) “*bananas que a vida dá a gente consome*”, ocorre mais um exemplo de heterogeneidade não marcada. Isso porque é uma alusão a um evento de discriminação racial, requerendo que o leitor e/ou ouvinte da letra recupere(m) informação suficiente do acontecimento e dos discursos envolvidos à situação para interpretar e compreender o sentido do

verso. Há alusão ao ocorrido com jogador brasileiro Daniel Alves, a quem foi arremessada uma banana durante um jogo de futebol em que ele defendia a camisa do Barcelona. Ocorre uma orientação discursiva no sentido de manifestar que o sujeito discriminado é capaz ressignificar as manifestações racistas.

Em (16) “*De congo a Chico-Rei, a negritude é ouro*”, há heterogeneidade mostrada não marcada; metáfora com o sentido valorativo/ mercantil de ouro e mais uma orientação discursiva no sentido de valorizar a negritude. Optamos por classificar esse verso como heterogeneidade mostrada não marcada. Isso porque, embora nele se utilize um recurso expressivo da língua (a metáfora), o que lhe poderia talvez render a classificação de *marcada*, o entendimento mais consistente dessa metáfora só é possível se o interactante acionar seus conhecimentos históricos e de estudos mercadológicos, a fim de entender os discursos produzidos em volta do conceito de ouro e associar esse conceito à comparação implícita feita à negritude. A interpretação desse enunciado em verso requer informações extralinguísticas.

No verso (19) “*o negro é forte feito baobá*”, ocorre mais uma vez a heterogeneidade mostrada não marcada. Trata-se de possível alusão ao samba *Nas veias do Brasil*, de Luiz Carlos da Vila, no verso: a *força de baobá*, com uma orientação discursiva no sentido de manifestar a resistência do negro diante das dificuldades. (21) “*Ê, crioulo, erga essa cabeça, vai na fé*” também contém heterogeneidade mostrada não marcada. Esse verso é uma possível alusão ao samba *Tá escrito*, de autoria de Xande de Pilares, Gilson Benini e Carlinhos Madureira. Com os versos: “*erga essa cabeça / mete o pé / vai na fé*” desses autores citados, sugere-se uma orientação discursiva no sentido de motivar os negros na empresa contra o preconceito.

No verso (23) “*mostra que a nossa raça não é só samba no pé*”, existe a heterogeneidade mostrada marcada pelo advérbio *não*. A presença do advérbio de negação *não* é um caso de negação polêmica, haja vista trazer a reboque a asserção de que a nossa raça é, *sim*, samba no pé, porém não somente isso, o que é demarcado pelo recurso linguístico do *só*. A palavra denotativa de exclusão *só*, unida ao *não*, sugere o pressuposto de que o negro contém outras características que o identificam. Com isso, movimenta-se a orientação discursiva no sentido de valorizar o negro por todos os predicativos que lhe cabem.

No verso (24) “*não, mil vezes não*”, encontra-se a heterogeneidade mostrada não marcada. Há o emprego da hipérbole registrando expressivamente que não há a possibilidade do contrário, de ceder, o que pressupõe haver um outro discurso menos categórico em rejeitar o preconceito, de cuja posição o primeiro quer se afastar. Assumimos essa classificação, mais uma vez, na falta de uma previsão teórica clara dos pesquisadores citados mais acima no tocante às figuras de linguagem e aos discursos que elas podem acionar. Posicionamo-nos

assim porque essa hipérbole não nos parece um tipo de hipérbole “ingênua”, praticamente ausente de força interdiscursiva como em *chorei um rio de lágrimas*. Este último exemplo parece demandar menos do interlocutor para sua interpretação em comparação ao efeito hiperbólico do verso do samba. A orientação discursiva desse verso está no sentido de demonstrar que o negro será firme nas suas convicções.

Por fim, no verso (31), “*vai ter quizomba no quilombo da Rocinha*”, identifica-se heterogeneidade mostrada não marcada, pela possível alusão ao samba-enredo da Vila Isabel, de 1988, *Kizomba*, por meio da qual segue uma orientação discursiva no sentido de manifestar que a Rocinha é um lugar onde se valoriza o negro e onde este encontra guarida.

5.3 Heterogeneidade pelo avesso

“Como nos ensina o Tao Te Ching, é preciso que haja o Averso para que o Direito possa existir (ALVES, 2000, p. 62).” Neste instante do nosso trabalho, nosso interesse se volta em teorizar e analisar a questão segunda a qual *há e, às vezes, ouvimos uma voz dissonante em todo o discurso*. Há immanentemente um *outro* em outro lugar, que pode ser o diametralmente oposto, verificável ou não. Ajudam-nos pensar essa situação dois filmes, cuja compreensão de parte do enredo contribuirá para explicar o assunto deste momento. No filme *Corpo Fechado*, com Bruce Willis e Samuel Jackson protagonizando, está estabelecida uma lógica segunda a qual, se existe alguém extremamente “fraco”, em contrapartida, tem de haver alguém extremamente “forte”. Além dessa obra cinematográfica, há a estrelada por John Travolta denominada *Os embalos de sábado à noite*. Nessa longa-metragem, ocorre uma cena em que Tony Manero, personagem de Travolta, diz ao irmão: *se você não é muito bom, eu não sou muito ruim*.

“Parece que é por oposições e contrários que entendemos as coisas, afinal, é pela compreensão do branco que também entendemos o preto, da beleza, a feiura e assim por diante (FILHO; POMPEU, 2014, p. 191).” É, mais ou menos, dentro dessa perspectiva que iremos abordar sobre a existência do que entendemos ser produto de uma heterogeneidade pelo avesso.

Tal qual a incógnita sobre quem surgiu primeiro, o ovo ou a galinha, também não sabemos se primeiro surgiu o feio ou o bonito, o sim ou o não, e, em virtude disso, resolvemos melhor pensá-los como indissociáveis e interdependentes. O que sabemos, por relatos bíblicos, é que primeiro havia a noite (treva), e Deus fez o dia (luz). Bem como, por

narrativas mitológicas, também é possível saber que, no início, tudo era muito tranquilo, pacato, até que Prometeu deu o fogo divino à humanidade, com a qual veio a intranquilidade.

Queremos dizer, a partir disso, que, em todo enunciado, há, de certa forma, um *outro* do outro lado. Esse assunto nos lembra o princípio da alteridade, sobre o qual já falamos brevemente. Acerca desse princípio, temos, em Charaudeau e Maingueneau (2018, p. 34, grifo dos autores), que “essa noção é derivada da filosofia, no interior da qual serve para definir o ser em uma relação que é fundada sobre a diferença: o *eu* não pode tomar consciência do seu *ser-eu* a não ser porque existe um *não-eu* que é outro, que é diferente.”

Em havendo sempre um avesso de um discurso ou, simplesmente, um diferente dele, há a possibilidade que ele seja problematizado. A problematização se dá no questionamento que cabe aos enunciados, bem como aos discursos que eles produzem. Num universo discursivo, em que vivemos, apinhado de inúmeros enunciados à sombra de também variados discursos, não há uma frase dita que não rejeite uma outra que também poderia ser dita, ou apenas a negue.

Quando se diz X não se está dizendo Y, a partir do qual aquele cria sua identidade discursiva. Quando a Imperatriz Leopoldinense cantou o samba *Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós* no ano do centenário da Proclamação da República Brasileira, em 1989, teve o verso “*pra Isabel, a heroína, que assinou a lei divina*” criticado. Essa crítica proveio do movimento negro (MELLO, 2015, p. 257), que não reconhece a filha de Dom Pedro II como, de fato, idealizadora e fiel partidária da abolição da escravatura. Vê-a apenas como uma regente política que concedeu o que já era compelida a fazer por forças políticas internas e externas ao Brasil. Para eles, Zumbi dos Palmares é o verdadeiro merecedor dos créditos pela abolição do regime escravagista brasileiro de então. Entende-se, pois, que, se citou a Princesa Isabel, disse-se *sim* a ela e *não* a Zumbi dos Palmares, a quem se negou por conseguinte.

Todo discurso tem, em geral, um avesso, implícita ou explicitamente, verificável ou não. De acordo com Fiorin e Platão (1999, p. 29), “um texto remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói.” É premissa um discurso sempre trazer o seu *outro* oposto a reboque. Algumas vezes, essa natureza se mostra de maneira clara, como se verifica no título da samba-enredo da Mocidade (2004) a seguir, cujo enunciado manifesta um discurso de disciplinarização, defendido por um sujeito do discurso que se coloca em um lugar de fala com autoridade para proferir orientações. “O sujeito do discurso não é uma pessoa, alguém que diz alguma coisa; trata-se antes de uma posição que alguém assume, diante de um certo discurso (FISCHER, 2013, p. 134).” Em: *Não corra, Não Mate, Não Morra, Pegue Carona com a Mocidade*, há a pressuposição de discurso *outro* contra o qual o do enredo da Mocidade vem se erguer. Esse *avesso* discursivo estaria

inscrito no pressuposto de que há *quem corra, mate, morra e não pegue carona com a Mocidade*.

Segundo Fiorin (2004, p. 12, grifo nosso),

o fato de o ponto de vista defendido num discurso constituir-se em oposição a outra perspectiva, de a maneira de ver um assunto gerar-se numa relação polêmica com outra é que faz de um texto um objeto **heterogêneo**. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista. Sob as palavras de um discurso, há outras palavras, outro discurso, outro ponto de vista social.

A *heterogeneidade pelo avesso* que concebemos se funda no atravessamento de um discurso pelo seu *outro*, de modo que quando um nasce o *outro* também toma vida. De certa maneira, é o que defende Ducrot (2020). Esse teórico pontua que “se é afirmado, a propósito de uma pessoa, que ela gosta de romances policiais, o ouvinte inclina-se a concluir, para justificar a precisão da palavra ‘policiais’, que ela gosta pouco, ou menos, de outros romances (DUCROT, 2020, p. 24).” Segundo Ducrot (2020), está enquadrado numa espécie de lei da economia o *EU-comunicante* falar apenas aquilo de que carece o discurso, de sorte que, se o comunicante delimita o que diz, ao mesmo tempo, ele denuncia haver algo “avesso” ao dito.

Não queremos radicalizar, para a nossa proposta, o sentido linguístico da palavra *avesso*, apoiando-a restritamente ao sentido dicionarizado de *lado contrário* por exemplo. Acreditamos que o discurso é quem produz esse “avessamento”. Como já foi dito oportunamente, há coisas que estão na língua; outras, no discurso.

Quando o Império Serrano declara: “*bum bum paticumbum prugurundum / o nosso samba minha gente é isso aí*”, enuncia que seu samba não é *outro* senão esse determinado por essa onomatopeia e definido pelos elementos dêiticos “*isso aí*”. Esse *isso aí* se opõe discursivamente a um *aquele lá* que o discurso faz existir. Se existe, na letra, uma especificação de como se dá a batida rítmica da percussão, isso acontece porque outros tipos de batidas lhe são concorrentes.

Os enunciados se definem mais pelo que não dizem (não dito) em relação a outros do que dizem tanto quanto outros. Ninguém precisa especificar o que não encontra concorrente. Não se precisa dizer, dentro de uma perspectiva denotativa, que somos seres humanos de carne e osso, bem como mortais, se isso não está em dúvida, ou não há possibilidade de ser diferente. Não precisaríamos dizer que moramos no Brasil se somente houvesse esse país. Feito o que concerne às orações adjetivas explicativa e restritiva, ocorre que é supérfluo colocar explicativamente que *o ser humano, que é mortal, irá morrer um dia*. se não existe cientificamente a possibilidade de ser diferente. Mas, poderia ser diferente se a intenção

discursiva fosse criar a imortalidade humana, de forma que poderia produzir o enunciado: *há homens mortais*, ao que se pressuporia *haver os imortais*.

O que não é avesso porque não existe o seu contrário é redundante especificá-lo. Não existe o caso de se dizer “*subir para cima*” haja vista não existir como “*subir para baixo*”. No entanto, esses enunciados geram discursivamente essa possibilidade. *Não importa o que é impossível no mundo humano, mas, sim, é-nos interessante o que se tornou possível no mundo discursivo*. Se a Império Serrano disse, em seu verso, que “*é carnaval / é folia / neste dia ninguém chora*”, assim o fez admitindo que há dias em que se chora. Ao mesmo tempo, cobra que todos deverão sorrir, na medida em que, se “*não chora*”, diametralmente oposto, espera-se que sorria, embora haja a possibilidade de nem chorar tampouco sorrir.

Por definição, os enunciados são de caráter *avesso* quando trazem consigo um termo que tem seu oposto ou que contém seu concorrente. E, quando existe a chance de algo ser bonito ou feio, bom ou ruim, há a possibilidade de o enunciado ser polemizado no sentido de abrir brecha para que uns considerem algo bonito; outros, feio. Em virtude disso, faz-se necessária a argumentação, a fim de, com ela, defender-se um ponto de vista. Acontece, todavia, que há enunciados que não são compostos por termos que pressuponham antônimos, mas, de qualquer forma, não escapam da “problematização” que os pode negar. Para Charaudeau (2018, p. 177), uma das formas de se problematizar um enunciado é questioná-lo. Acrescido a isso, ele (2018, p. 177) comunica que

todo propósito a respeito do mundo deve ser questionado. Deve ser objeto de uma indagação quanto a sua razão de ser, com fundamento, pelo menos, em duas proposições – senão o propósito é pura asserção sobre a qual não há nada a dizer (uma asserção é aceita ou rejeitada).

Muito o que se declara enunciativamente é para se afirmar discursivamente. O ser humano tem necessidade de se afirmar no mundo e faz isso, na maioria das vezes, discursivamente. Nada muito diferente disso foi a intenção do Império Serrano nos versos do samba-enredo em comento. O contexto em que se deu a letra do samba dessa escola de Madureira era o de preocupação quanto à identidade do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Sucede que o luxo das fantasias e a grandiosidade dos carros alegóricos, segundo algumas escolas de samba, entre elas a Império Serrano, estavam secundarizando o que tradicionalmente é a base dos desfiles. Os foliões estavam sendo escondidos na sombra do opulento carnaval moderno, o que vinha desagradando os baluartes do samba, os bambas do samba.

A reafirmação da tradição dos desfiles das escolas de samba procurou-se defender, na letra do samba-enredo do Império Serrano, afirmando o que se tem como a raiz das escolas de samba. Para isso, a letra dessa canção, pelo dito, vem descrevendo, em muitos momentos, como era o carnaval tradicional. Ao mesmo tempo, não deixou, pelo não dito, de revelar um outro com que se conflitou e que será apresentado no final do samba. Acontece que o não dito tem vida garantida no dito, isso também porque “toda produção ou interpretação de um ato de discurso envolve o implícito (CHARAUDEAU, 2018. p. 186).”

Em “*nosso samba, minha gente, é isso aí*”, temos a utilização de dêiticos com a finalidade de serem afirmativos no sentido de *fazer-ver* e *ouvir* como se dá o “nosso samba”, o samba do povo. Tem esse verso, por isso, um caráter enunciativo alocutivo (CHARAUDEAU, 2016), na medida em que implica o interlocutor, instigando-o a ver e constatar como se dá esse samba. Também, ao se asseverar, no enunciado, que “*óh, praça onze, tu és imortal*”, pressuposto a ele está o outro lado, lugares que não receberam esse apanágio conotativo de imortalidade. Se todos fossem imortais, frágeis seriam os motivos subsidiários a se afirmar isso. A mesma coisa acontece com o verso “*a sua apoteose é triunfal*” se não existissem aqueles que não triunfam. Por fim, em “*superescolas de samba S/A / superalegorias / escondendo gente bamba / que covardia*”, o que se tem é a característica do *outro* e seus efeitos contra os quais o samba da Império Serrano se firma enunciativamente, revelando um sujeito do enunciado insatisfeito com o rumo de modernização e espetacularização que os desfiles das escolas de samba vêm tomando.

6 MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO NA PRÁTICA

Para agora, daremos início à conjugação entre teoria e prática, ainda que isso já tenha ocorrido, de alguma maneira, ao longo precedente deste trabalho. Contudo, sobre os modos de organização do discurso, é a hora de desenvolvê-los praticamente. Neste primeiro momento, batizado de *Aquarela Brasileira e os modos descritivo e narrativo*, o leitor encontrará abordagens descrevendo-os e os ilustrando em trecho do samba-enredo de Silas de Oliveira. Está contemplado também, nessa missão, o modo de organização enunciativo com suas sucursais maneiras de dizer o mundo, a saber: elocutiva, alocutiva e delocutivamente.

Em subsequência, está feito um subcapítulo interessado em trazer o modo narrativo praticado no samba-enredo *Peguei um Ita no Norte*. Apesar de esse modo de organização haver já sido trabalhado no subcapítulo que lhe é anterior, ele será ampliado no sentido de trazer-lhe a propriedade de *abertura e fechamento*. Por derradeiro, noutro subcapítulo, vem à cena um desenvolvimento sobre o efeito patêmico encontrado na letra do samba-enredo intitulado *E o samba sambou*. Objeto de persuasão, a estratégia de patemizar presta serviço à de argumentar, unidas para a consecução da visada de um *fazer-convencer*. Parece que letras de sambas-enredo com uma pegada mais argumentativa são o terreno onde é mais possível encontrar a utilização de efeitos patêmicos.

6.1 *Aquarela brasileira* e os modos descritivo e narrativo

No samba-enredo *Aquarela brasileira* (IMPÉRIO SERRANO, 1964), centro de nossa atenção a partir de agora, poderemos ver como o comunicante produziu sua comunicação nos limites de uma composição musical e das características do gênero letra de samba-enredo. O texto que se desenrola nessa canção tem um *EUC* na figura da escola de samba Império Serrano, ainda que a letra tenha sido composta por Silas de Oliveira, sujeito único da ação de escrever. Dizemos na figura da escola de samba apenas de maneira simbólica/ metonímica, como se faz ao dizer que *a torcida do time X está insatisfeita.*; não é a torcida, termo de aparente unidade de um coletivo de torcedores, que está insatisfeita, mas sim um grupo significativo de torcedores que assim está manifestadamente.

A letra de um samba-enredo é a expressão de uma escola de samba agindo segundo seu organismo compósito, que se figura nas pessoas de seus componentes com poder de

decisão na escolha do enredo e do samba. Visam a atingir um propósito discursivo atentos à oportunidade que se tem dentro do contexto histórico, social e até econômico em que estão inseridos. Algumas circunstâncias envolvendo o momento de produção da letra de um samba-enredo rendem dizer que o compositor tende a ser atravessado, ou “sobredeterminado pelas características culturais do grupo social (ou civilizacional) a que pertence (CHARAUDEAU, 2016, p. 113).”, ou do qual queira participar.

Para Charaudeau, o sujeito produtor de um discurso não é aquele assujeitado, de tal modo que não opere segundo algumas tomadas de decisão própria. De acordo com o teórico (*apud* PAULIUKONIS, 2020, p. 491),

tudo se relaciona à existência de um sujeito falante que, sobredeterminado em parte por um condicionamento social, tenta se individualizar. Trata-se de um sujeito falante responsável, contrariamente a certas outras teorias que apagam este sujeito favorecendo um sujeito social sobredeterminante.

No caso do samba-enredo, muitas vezes, tem-se que comunicar o que a escola quer que se comunique, por isso atribuiremos a ela a posição do *EUC* neste momento. É escusado, porém, tratar que o comunicar aqui referido não se traduz em apenas transmitir informação – pois comunicar é dizer algo, mas vai além, na medida em que, por meio de um ato de linguagem, sempre com um certo grau de intenção em persuadir e/ou seduzir, procura-se agir no outro e no mundo.

O contexto social em que está inserida a produção desse samba-enredo, objeto de análise por ora, é herança da necessidade de o carnaval, na figura das escolas de samba, conquistar o seu quinhão no território das manifestações socioculturais, desde a corrente nacionalista da Era Vargas. Por isso, teve de seguir as exigências do momento histórico-ideológico reinante então. Portanto, para que se afirmassem como fonte de cultura popular legitimadas pelo serviço que poderiam vir a prestar à nação, servindo de promotoras dos anseios de ratificação patriota, às escolas de samba coube apresentar sambas-enredo com temáticas nacionalistas, condição essa que foi estrategicamente acatada pelo universo do samba segundo Mussa e Simas (2010). Para tal, foram produzidos sambas, em primeiro momento, que viessem a exaltar o Brasil, reconhecendo as suas belezas e riquezas naturais e seus feitos históricos, o que veio perdurar por algumas décadas e refletir nos seus modos predominantemente descritivos e narrativos de se manifestarem.

A letra do samba-enredo se situa num comportamento “monological (CHARAUDEAU, 2016)”, que se define no fato de o comunicante não ter o seu interlocutor em condição capaz de influenciar diretamente na produção do texto, o que aconteceria, por exemplo, se houvesse

as trocas de turno entre os participantes do ato de linguagem e as interrupções comuns numa troca dialógica. O letrista apenas pode imaginar. Quando da composição da letra, cria uma imagem do interlocutor, questionando-se sobre qual poderá ser a reação do leitor real diante do idealizado. Esse afastamento físico do seu interlocutor oferece condições favoráveis à elaboração da letra de maneira lógica e progressiva, sem as interrupções típicas de uma situação dialógica, como já dito. Nesse sentido, o contrato de uma situação de comunicação a distância prevê uma não troca dialógica, estando, por isso, dentro da característica contratual monolocutiva.

Quanto ao modo *enunciativo* de organização do discurso, que indiscriminadamente é implicado em todos os momentos de prática linguística, cooperando na organização do texto segundo as finalidades discursivas, Charaudeau (2016) afirma que ele é o responsável por “comandar” todos os outros modos, engajando-se numa função específica. O teórico da Semiologia (2016, p.74), acerca do modo *enunciativo*, escreve que “sua vocação essencial é dar conta da posição do locutor em relação ao interlocutor, a si mesmo e aos outros – o que resulta na construção de um aparelho enunciativo.”

O modo *enunciativo* trabalha com os *protagonistas da enunciação*, que são, é bom lembrar, os “seres da fala, internos à linguagem (CHARAUDEAU, 2016, p. 81).” Isso em linhas distintas ao que se tem pelos *parceiros do ato de linguagem*, aqueles sujeitos sociais e psicológicos. Tipologias enunciativas, segundo Adam (2019, p. 40), “destacam uma posição do enunciador próximo ou distante de seus enunciados”. O modo *enunciativo*, na teoria de Charaudeau (2016), desmembra-se em **elocutivo**, **delocutivo** e **alocutivo**. O primeiro é marcado pelo ponto de vista, pela relação subjetiva, pela posição através da qual o sujeito falante faz o enunciado destacá-lo. Segundo Charaudeau (2016, p. 83), o comportamento elocutivo dá conta de “modalizar subjetivamente a verdade do Propósito enunciado.”

No que se refere ao *delocutivo*, cuja característica se funda na relação do locutor com o referente e no apagamento tanto do locutor na enunciação quanto do interlocutor, ocorre uma enunciação “aparentemente objetiva (CHARAUDEAU, 2016, p. 81).” Por sua vez, no comportamento *alocutivo*, há a convocação do interlocutor para engajar-se no ato de linguagem. Marcado pela solicitação da segunda pessoa do discurso, o sujeito falante insta, nessa ocasião, o interlocutor a agir segundo as pretensões estabelecidas no discurso. Podemos visualizar isso no primeiro verso do samba-enredo eleito para nossa análise: “*vejam esta maravilha de cenário*”, onde, em “posição de autoridade” (CHARAUDEAU, 2016), o enunciado injuntivo convoca o interlocutor a reagir obedientemente à injunção. De acordo com Charaudeau (2016, p. 82), “essa imposição do locutor sobre o interlocutor estabelece entre ambos uma relação de força.”

No decurso dos versos do samba-enredo, vamos nos deparar não mais, explicitamente, com o comportamento *alocutivo*; vão dividir espaço, de fato, o *delocutivo* e o *elocutivo*. O primeiro, em termos de categorias linguísticas, se revela em versos na terceira pessoa, com o escondimento dos interlocutores. Essa “aparente objetividade” (CHARAUDEAU, 2016) do operador *delocutivo*, trazida, sobretudo, pelo uso da terceira pessoa, perde, no entanto, força quando ocorre, em larga medida, uma avaliação qualificadora em cima do referente, ou seja, daquele de quem ou do que se fala. Dos versos classificados no comportamento *delocutivo*, citemos estes como exemplo da atitude adjetivante do enunciador atrelada a um posicionamento de ponto de vista (interno)¹⁸, não só pelos qualificadores gramaticais, mas também pela seleção bem particular dos elementos que se pretendem característicos e simbólicos de cada Estado representante das cinco regiões brasileiras. Cabe observar, especialmente, a comparação, em sentido figurado, do asfalto da avenida do desfile com uma passarela: *e o asfalto como passarela / será a tela do Brasil em forma de aquarela*. Toda comparação, por propriedade, tem a pessoalidade de quem a estabelece. Com os versos a seguir, com pele de *delocutivos*, fica claro o aspecto subjetivo do *EU-comunicante* recair sobre o *EU-enunciador*. Podemos dizer que tudo que é resultado de escolha, o que pressupõe possibilidades, tem um quê de pessoalidade, cujos exemplos aparecem, mormente, no que está, em negrito, neste trecho do samba-enredo.

É um episódio **relicário** / Que o artista num sonho **genial** / Escolheu para este carnaval / E *o asfalto como passarela* / Será a tela do Brasil em forma de aquarela / Bahia **de Castro Alves, do Acarajé** / **Das noites de magia, do Candomblé** / Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza, arquitetura / O Rio **de sambas e batucadas** / **Dos malandros e mulatas** / **De requebros febris**. (Os versos estão aleatórios).

É patente o interesse do enunciador em conquistar o deslumbramento do interlocutor a partir do próprio encantamento diante das maravilhas escolhidas descritas. Há um procedimento de manobra utilizado a fim de seduzir o interlocutor, rendendo à letra do samba uma feição de persuasão, da qual não se escapa. O enunciador busca contagiar o interlocutor por meio da sua ação, digamos, contemplativa, haja vista parecer se deleitar diante da apreciação dos símbolos eleitos como identitários de cada unidade federativa.

Nesse movimento de transformação do mundo a significar em mundo significado no ato da produção textual, o comunicante vai utilizando a operação de qualificação, que vai

¹⁸ - Todo texto é, de certo modo, subjetivo, uma vez que sua composição é marcada por escolhas do *EU-comunicante*, que variam conforme seu interesse consciente ou não. Em virtude disso, o que há é apenas uma subjetividade mais explícita, mais franca ou uma mais velada, implícita. Acrescenta-se, com Charaudeau (2016, p. 84), que “sabemos que todo ato de linguagem depende, de um modo ou de outro, do sujeito falante e de seus diferentes pontos de vista.”

reconhecendo os seres do mundo como portadores de “propriedades, características que, a um só tempo, os discriminam, os especificam e motivam a sua maneira de ser. Os seres do mundo são transformados em ‘identidades descritivas’ (CHARAUDEAU, 2005, p. 2).” Além dessa, outra operação prestigiada na letra, que com a anterior se relaciona, é a identificação, que reside na necessidade de “apreender no mundo fenomênico os seres materiais ou ideais, reais ou imaginários, conceituá-los e nomeá-los para que possa falar deles. Os seres do mundo são transformados em ‘identidades nominais’ (CHARAUDEAU, 2005, p. 2).”

Já por seu turno, os versos em que se evidencia o comportamento *elocutivo* são aqueles onde o locutor está no centro do enunciado, podendo sua presença ser identificada pelo uso da primeira pessoa. No samba, esse comportamento vai cooperando com o modo narrativo, pois é pelo *elocutivo* que percebemos a investida do enunciatador no percurso pelos estados brasileiros e o identificamos como personagem dessa odisseia turística. Vemos, por exemplo, em: “*conheci os vastos seringais*”, quando se encontrava nas cercanias do Amazonas, e “*deparei com os lindos coqueirais*”, no Ceará, o enunciatador se posicionar como alguém que constata algo, numa categoria *elocutiva* da Constatação, onde o locutor

reconhece um fato do qual ele diz limitar-se a observar a existência de maneira mais exterior e mais objetiva possível. É claro que o simples fato de expressar uma “Constatação” é uma maneira de tomar conhecimento dessa existência (“agora eu sei por experiência própria”) mas é também uma maneira de significar que ele se recusa a avaliar. (“Eu não julgo, eu constato.”). (CHARAUDEAU, 2016, p. 91).

O **modo descritivo**, presente na letra, vai garantindo a feição de samba-exaltação, tal como é classificado. À medida que vai descrevendo, instaura-se uma visão subjetiva do mundo descrito, enquanto que, nos momentos do **narrativo**, produz-se uma visão objetiva. São esses dois modos de organização do discurso que vão dividir o palco da encenação do ato de comunicação montado no samba em referência. No samba em análise, temos momentos em que se destacou o que foi visto e por que ângulo isso ocorreu, dando vezes ao *modo descritivo*; por outro lado temos o vivido e o que foi feito pelo enunciatador remetendo a um domínio *narrativo*. É possível percebemos esse fenômeno nos versos:

passeando pelas cercanias do Amazonas / Conheci os vastos seringais / No Pará {conheci} a Ilha de Marajó / E {conheci} a velha cabana do Timbó / Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com os lindos coqueirais / Estava no Ceará, Terra de Irapuã / De Iracema e Tupã / Fiquei radiante de alegria / Quando cheguei na Bahia / Bahia de Castro Alves, do Acarajé / Das noites de magia, do Candomblé / Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / À festa do trevo e do maracatu.

Na letra do samba, o sujeito enunciatador é visto como um narrador-personagem num percurso que desfecha no Rio de Janeiro, passando anteriormente por diversos marcos

culturais, culinários, religiosos, arquitetônicos, ambientais. Nisso ocorrem cadências temporais e espaciais, ou seja, há a ocorrência de sequência temporal e sucessão de acontecimentos que garantem à letra muitos momentos em que governa o *modo de organização narrativo*, mas sempre conjugado com o *descritivo*.

Na terminologia de sequências textuais segundo a visão de Adam (2019, p. 46), “os segmentos textuais descritivos não apresentam uma organização interna pré-formatada tão hierarquizada e restritiva quanto as sequências argumentativa, explicativa, narrativa e mesmo dialogal.” Adam (2019, p. 46) acrescenta ainda que “não se trata tanto de uma organização estrutural, mas sim de um repertório de operações linguísticas: qualificação de um todo, seleção de partes desse todo, qualificação dessas partes” entre outras.

No que respeita ao modo narrativo, se fôssemos tentar uma distinção entre relatar e narrar, ouvindo o que se diz sobre ambos, diríamos que o primeiro tem como pressuposto uma certa objetividade no trato com algo já acontecido, seguindo o “real”, ao passo que o segundo não tem compromisso com a realidade. Fato é que não se tem uma fronteira bem demarcada entre essas maneiras do fazer narrativo. Charaudeau (2016), por exemplo, não parece propor essa distinção quando escreve que o sujeito de uma descrição se torna um descritor; de um *relato* um *narrador*. Segundo Oliveira (2003, p. 73-4, grifo da autora), “há quem use o termo *relato* para o modo narrativo no discurso não literário e *narração* para esse modo em textos literários.” Tal como a autora, também “preferimos, contudo, tomar os dois termos como sinônimos, para dar conta de abarcar que se está no modo narrativo em ambos os casos.”

Vale frisar que vemos uma relação conjugal marcante entre a *narração* e a *descrição*, implicando dificuldade de contornar o território de cada uma. Com efeito, *descrição* absoluta é raro em gêneros textuais, restando-nos citar um *inventário*, um *retrato-falado*, um *índice*, dentre poucos outros exemplos de matéria textual essencialmente descritiva. Segundo Charaudeau (2016, p.107, grifo nosso), “evidentemente, num relato, *descrição* e *narração* se acham intimamente ligadas”. Isso é o que vemos ocorrer na letra do samba.

De acordo com Charaudeau (2016), ainda, descrever é *nomear, localizar-situar, qualificar* os seres do mundo, enquadrando-os em classes determinadas pela semelhança e dessemelhança do elemento a ser descrito em relação comparativa com outros elementos, cuja habilidade vimos que faltava aos nossos ancestrais conforme abordado em Rousseau (2017). À *descrição* pressupõe-se uma seleção do que será descrito e a ordem em que isso se dará, porque o autor de um texto elege e ordena certas características de um lugar, preterindo outras. É observável isso nas escolhas tidas pelo *EU-comunicante* no que tange aos elementos que ele considerou expressivos como representantes de um certo estado. Em relação ao Rio de Janeiro, por exemplo, optou-se por falar dos “*sambas e batucadas, dos malandros e mulatas*”

e de “*requebros febris*”, sendo conveniente ao samba-enredo, carioca que é, destacar os constituintes da cultura popular local da sua terra natal. Dessa maneira, foram-se distinguindo os estados, atribuindo-se-lhes particularidades sob o farol da pretensão do comunicante.

É por meio, sobretudo, do componente qualificador da *descrição* que a letra do samba vai inserindo o *modo descritivo* na composição estrutural do samba. Essa descrição é produto de uma *fazer-saber* conduzido pelo interesse em qualificar positivamente o objeto da descrição, instando o leitor à convivência ao que lhe é apresentado. Conforme Charaudeau (2016, p. 115),

a descrição pela qualificação pode ser considerada a ferramenta que permite ao sujeito falante satisfazer seu desejo de posse do mundo: é ele que singulariza, que o especifica, dando-lhe uma substância e uma forma particulares, em função de sua própria visão das coisas, visão essa que depende não só de sua racionalidade, mas também de seus sentidos e sentimentos.

No que se refere ao modo de organização **narrativo**, condiciona-se sua existência a um contexto, nos termos de que, para contar (narrar), é indispensável um contexto, sem o qual não há narração. Além disso, segundo Charaudeau (2016), alguns outros componentes condicionam uma *narrativa*, dentre os quais um sujeito que conte algo experimentado/vivido ou a viver, a fim de certo propósito comunicativo, e um destinatário, que pode ser um leitor, ouvinte, espectador etc. No concernente ao sujeito que narra, Fiorin e Savioli (1999, p. 1974-75) alertam que “mesmo que o narrador não apareça explicitamente presente no texto como um eu que fala, está implicitamente presente no texto como parte integrante da narrativa.” Eles ainda expandem a advertência manifestando que “o autor é uma pessoa de carne e osso, o narrador é um ser de papel, isto é, faz parte do texto, é criado nele e por ele, e relata os fatos a partir de um determinado ponto de vista.” Essa distinção específica, porém, não é realizada por Charaudeau (2016).

O *modo de organização narrativo* se verifica na letra do samba a partir do reconhecimento de estruturas da narração, em termos dos seus componentes/aspectos de tempo, espaço, narrador, contexto, princípio/fim, finalidade e encadeamento sucessivo de acontecimentos/fatos testemunhados. O espaço por onde se vai cursando a narrativa é itinerante. A figurativização do espaço ocorre conforme o narrador vai selecionando lugares identitários de cada estado. Alguns aspectos de narrativa podemos ver nos versos: “*passeando pelas cercanias do Amazonas, /caminhando ainda um pouco mais, / quando cheguei na Bahia / depois de atravessar as matas do Ipu*”. De acordo com Adam (2019, p. 72), quanto ao protótipo da sequência narrativa, expõe que “a presença central e permanente de pelo menos um personagem-ator é um dos componentes de base da narração.”

Podemos dizer que, dado o exposto, em sendo reclamada uma posição acerca do modo de organização predominante no samba, ficamos com a consideração de que, no samba *Aquarela brasileira*, tanto o modo de organização *descritivo* quanto o *narrativo* se relacionam e complementam, dificultando-nos na tarefa de definir se se trata de um texto narrativo ou descritivo – se fosse o caso de nos dedicarmos a isso.

Podemos pensar uma *descrição* como resultado de um fenômeno fotográfico, quer dizer, como produto do campo de visão de um descritor; ao passo que a *narração* se assemelha ao curso fílmico, ou seja, onde há a marcha dos eventos. A essa forma de buscar uma delimitação entre ambas soma-se que, em comparação com a *descrição*, em uma *narração* há também até a possibilidade do deslocamento dos trechos do texto. Todavia, o que compõe o fim não passa ser o princípio sem que ao leitor seja possível perceber a ocorrência do que seria, por exemplo, uma narrativa invertida ou, nos termos de Charaudeau (2016), uma “cronologia contínua em inversão”. Nesse sentido, servimo-nos, por fim, das palavras de Charaudeau (2016, p. 157, grifos do autor):

eis porque pode-se dizer que o **Descritivo** organiza o mundo de maneira *taxionômica* (classificação dos seres do universo), *descontínua* (nenhuma ligação necessária entre os seres entre si nem das propriedades entre elas), e *aberta* (nem começo nem fim necessários), enquanto o **Narrativo** organiza o mundo de maneira *sucessiva* e *contínua*, numa lógica cuja coerência é marcada por seu próprio *fechamento* (princípio/fim).

6.2 O modo narrativo em *Peguei um Ita no norte*

Para a continuidade do desenvolvimento de nossa proposta para o momento, que é alinhar teoria com análise, vamos ao encontro do samba-enredo cantado pela escola de samba Unidos do Salgueiro (1993). A letra desse samba busca narrar a vinda de emigrantes do Norte do Brasil para se estabelecerem no Rio de Janeiro. Especificamente, com o corpo textual dessa canção, desejamos discorrer sobre as sequências e o princípio de abertura e fechamento de organização do modo narrativo.

Antes de partimos para a apreciação semiolinguística, cabe nos situar sobre o enredo desse samba da campeã Salgueiro. Isso porque essa própria teoria reconhece que o sentido se produz na interdependência dos aspectos intra- e extralinguísticos. O enredo do carnaval dessa

escola vermelha e branca foi assinado por Mário Borrielo. Na justificativa do enredo, ele¹⁹ escreve:

o enredo escolhido pelo G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro para o carnaval 1993, "Peguei um Ita no Norte", tem por objetivo prestar uma homenagem ao valente migrante nortista/nordestino, que veio contribuir, com sua vontade e perseverança, para o desenvolvimento e progresso das outras regiões brasileiras. Mostra, através de sua viagem, um mosaico de folclores, tradições e costumes de partes de nosso país, procurando manter sempre vivas as diversas manifestações culturais que fazem a história de um povo.

A letra do samba-enredo do Salgueiro intertextualiza-se com a canção de Dorival Caymmi, homônima ao título do samba. No corpo textual do samba-enredo, ocorre uma intertextualização de conteúdo, porque não evoca explicitamente, por menção direta, a letra da canção do cantor baiano supracitado. Para Carneiro (2001, p. 44), a intertextualidade

prende-se ao conhecimento prévio de outros textos, tanto no que diz respeito à forma, quanto ao conteúdo. Na forma, pode aparecer como citações, paráfrases e paródias; no caso do conteúdo, a intertextualidade é uma constante já que todos os textos dialogam uns com os outros.

De olho nas sequências e princípios de organização do modo narrativo, Charaudeau (2016, p. 166, grifo do autor) estabelece que a lógica narrativa corre observados alguns postulados. Estes se verificam no fato de haver, nesse modo de organização, “uma sucessão de acontecimentos ligados por uma relação de solidariedade tal que cada um pressupõe os outros.” Além disso, ainda há que “a narrativa só tem sentido por estar relacionada a um encadeamento de motivos dirigidos a um fim”. Ademais, “essa sucessão de acontecimentos coerente e motivada deve poder ocorrer num *enquadramento espaço-temporal*”.

Charaudeau (2016) aponta que a narrativa tem como premissa um momento de *abertura* e de *fechamento*. Na sucessão de ações da narrativa, “uma ação tem uma função de abertura quando não tem antecedente que possa exercê-la (p. 167)”. Quanto à função de fechamento, explica que “uma ação tem uma função de fechamento quando não tem consequência e quando configura a realização do processo e a conduta iniciada pela abertura num resultado que pode ser positivo ou negativo (p. 167)”.

De acordo com Fiorin (2018), um processo narrativo pressupõe uma transformação. Ele adverte que “é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos (p.

¹⁹ – Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/passarela/salgueiro/ficha-1993.htm#:~:text=O%20enredo%20escolhido%20pelo%20G.R.E.S.,progresso%20das%20outras%20regi%C3%B5es%20brasileiras>. Visitado em: 29 mai. 2021.

27).” Em consonância com Charaudeau (2016), Fiorin (2018) assevera haver, na narratividade, um estado inicial, uma transformação e um estado final. Ainda de acordo com Fiorin (2018), um texto seria descritivo quando não ocorre uma transformação de um estado a outro. Para o linguista (2018, p. 46), “uma das características do texto descritivo poderia ser a manifestação de apenas um dos estados do nível narrativo (o inicial ou o final) e não da transformação completa (passagem de um estado a outro)”.

Quanto à letra de samba-enredo eleita para a tarefa deste espaço da dissertação, podemos já dizer que, tal qual a organização do desfile do Salgueiro, ela discorre sobre três momentos. Na própria sinopse, cujo acesso é possível pelo endereço constante da nota de rodapé anterior, encontra-se que “na primeira parte conta-se a emoção da despedida do migrante, de sua terra natal.” Na segunda parte, descrevem-se “diversas formas de hábitos e culturas de parte de nosso país” Por último, a terceira parte “mostra o nosso migrante já totalmente adaptado à nova vida.”

O início da letra do samba introduzindo a viagem e manifestando o estado psicológico (ansiedade) e de espírito (esperança) do emigrante nordestino é composta dos versos:

Lá vou eu...
Me levo pelo mar da sedução (sedução)
Sou mais um aventureiro
Rumo ao Rio de Janeiro
Adeus Belém do Pará
Um dia eu volto, meu pai
Não chore, pois vou sorrir
Felicidade, o velho Ita vai partir!

Oi, no balanço das ondas, eu vou
No mar eu jogo a saudade, amor
O tempo traz esperança e ansiedade,
Vou navegando em busca da felicidade

O momento de abertura da narrativa se verifica no segundo verso. “Para estabelecermos uma sucessão cronológica de ações, em primeiro lugar devemos determinar qual é o fato narrativo inicial (CARNEIRO, 2001, p. 69).” Nesse verso, imagina-se o emigrante nordestino já embarcado no Ita com destino ao Rio de Janeiro. O tempo linguístico da enunciação se dá no presente, no presente em que o enunciador olha para o futuro, momento em que se anseia pela esperada felicidade em terras cariocas. “Benveniste mostra que o tempo linguístico é completamente distinto do tempo físico ou do tempo cronológico, porque ele é organicamente ligado ao exercício da fala (FIORIN, 2010, p. 50).” Em outro momento, ainda acrescenta Fiorin (2018, p. 61) que

não se pode confundir valores temporais com as formas usadas para expressá-los. Os valores temporais é que constituem, de fato, o tempo, que é a categoria pela qual se

indica se um acontecimento é concomitante, anterior ou posterior em relação a um momento de referência presente, pretérito e futuro, ordenado em relação ao momento da enunciação.

Para Fiorin (2018, p. 63), “o ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que o presente, o agora, é o momento da fala (no caso, fala do narrador).”

A terceira estrofe contempla momento de passagem e momento de fechamento da narrativa.

Em cada porto que passo
Revejo e retrato em fantasia
Cultura, folclore e hábitos
Com isso refaço minha alegria
Chego ao Rio de Janeiro
Terra do samba, da mulata e futebol
Vou vivendo o dia-a-dia
Embalado na magia
Do seu carnaval

No intervalo entre partida e chegada, o *EU-enunciador*, que coincide com o narrador na letra do samba, observa culturas e hábitos, cujo efeito refaz sua alegria, que pudera haver perdido ao partir de sua terra natal. A transformação de que fala Fiorin (2018) pode estar presente no momento em que o migrante aventureiro chega ao Rio de Janeiro, instante em que sai da condição de emigrante e se insere na de imigrante.

Charaudeau (2016, p. 168) diz que “a função de abertura tem somente o papel de iniciar uma sequência de ações, representando um momento do mecanismo de ordenamento da coerência acional, mas não confere finalidade à sequência.” Cabe à *função de motivação* dar uma finalidade às ações sequenciais da narrativa (CHARAUDEAU, 2016). O verso *vou navegando em busca da felicidade* pode ser compreendido como o responsável por essa motivação/finalidade.

Compete-nos ainda apresentar que o operador do modo de organização enunciativo que governa a narração, no samba do Salgueiro, é o *elocutivo*. Nele, “o sujeito falante enuncia seu ponto de vista sobre o mundo (o propósito referencial), sem que o interlocutor esteja implicado nessa tomada de posição (CHARAUDEAU, 2016, p. 83).” O uso da primeira pessoa do discurso, que marca a encenação elocutiva, é, segundo Fiorin (2018, p. 64), “uma opção feita pelo enunciador, visando a transmitir efeitos de subjetividade ou de objetividade.” Podemos estar lidando, na letra desse samba-enredo, com um exemplo do princípio da elocutividade, segundo o qual “o narrador está no interior da narrativa, na medida em que o personagem principal, o herói, é ele mesmo (CHARAUDEAU, 2016, p. 195).”

6.3 Modo de organização argumentativo e o efeito *patêmico* em *e O samba sambou*.

Nos ocuparemos agora sobre o modo argumentativo de organização do discurso atrelando-lhe um *efeito patêmico*. Para tal, a fim da análise, elegemos o samba-enredo da São Clemente intitulado *E o samba sambou*. Cabe tomar nota que Charaudeau (2016) já apontou que tratar do modo argumentativo não é tarefa fácil, talvez, em letra de sambas-enredo, cremos nós, seja ainda mais desafiador.

Como já pudemos saber, Charaudeau coloca em lugares distintos a argumentação e a persuasão. Podemos persuadir alguém a fazer alguma coisa, a mudar seu ponto de vista, pelo argumento, mas também pela descrição, pela narração, pela injunção etc. Uma das delicadezas da argumentação se faz observável no que Charaudeau (2016) compara com a narração. “Não se pode anular uma narrativa. Pode dizer que ela é inexata ou inventada, mas sua contestação não a destrói. Em contraste, uma argumentação pode ser anulada em seu próprio fundamento ou, em todo caso, anulada em sua validade (CHARAUDEAU, 2016, p. 201).” A rigor, “a argumentação – como a narração – é uma totalidade que o modo de organização argumentativo contribui para construir (p. 206).”

De acordo com Charaudeau (2016, p. 202), “a argumentação não está no âmbito das categorias da língua (as conjunções de subordinação), mas sim da organização do discurso.” Inscreve-se numa complexidade que nos demanda estratégias bem refinadas e adequadas à situação de comunicação. O que se pode construir com o ato de argumentar é tão frágil que tanto argumentar pouco como argumentar demais podem ser ineficientes. Argumentar sugere alcançar a medida certa, cujo eixo, todavia, está à mercê do que é a medida certa para o interlocutor. Tal como o arqueiro de Michel de Montaigne, segundo o qual erra o arqueiro cuja flecha não alcançou o alvo, bem como aquele cuja flecha o ultrapassou, também erra o argumentador que extrapolou nas suas argumentações ou “insuficientizou-as”. Nesse sentido, “o mais valioso de todos os talentos é aquele de nunca usar duas palavras quando uma basta”, nos disse Thomas Jefferson.

A argumentação está no eixo dos discursos, que pressupomos sempre virem com a intenção de serem válidos e validados pelo locutor e interlocutor respectivamente. Entendemos discurso essencialmente como polissenso, isto é, como orbitado por outros pontos de vista que, eventualmente, possa acompanhar ou rejeitar. Talvez seja a argumentação a que mais requeira os efeitos do *ethos*, *pathos* e *logos* de um enunciado. Charaudeau (2016, p. 202, grifos do autor) escreve que “os gregos já eram conscientes de que ‘ter influência

sobre outrem' não era o apanágio da *razão*, pois o ser humano é igualmente feito de *paixões*.” Como já apresentado algures neste trabalho, o ser humano é antes emoção do que razão, segundo o parecer de Maturana (2002). Tanto é assim que, no impulso, tomamos certas medidas que, em instantes após, racionalmente as condenamos.

De fato, argumentar visa a sensibilizar o interlocutor. Essa sensibilização pode vir pelo raciocínio lógico que uma argumentação sugira ou pelo efeito *patêmico* que ela possa provocar. Segundo Pattresi e Monnerat (2017, p. 15), dentro da perspectiva teórica da Semiologia, “o *pathos* diz respeito a uma visada de efeito, a uma possível consequência do projeto de comunicação engendrado pelo sujeito-enunciador, que pode funcionar como um apelo emocional ao sujeito com quem interage.” De acordo com Gouvêa e Jr. (2017, p. 158, grifos dos autores),

o logos se refere à própria argumentação, constituída por argumentos verdadeiros ou prováveis; o *pathos* reúne os meios de persuasão derivados das emoções (paixões) despertadas nos ouvintes (auditório) pelo orador; e o *ethos* estaria ligado a aspectos morais e éticos que locutor confere a si por meio do modo de se expressar.

“A ideia, segundo uma reflexão retórica, é que é impossível construir um objeto de discurso sem construir simultaneamente uma atitude emocional em relação a esse objeto (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 372)”. Entende-se que o *EU-comunicante* visa a produzir, no enunciado, um *EU-enunciador*, ou seja, um sujeito do discurso dentro de um quadro de emoções e sentimentos com cujos efeitos de sentido busca fazer o *TU-interpretante* empatizar. “Charaudeau, por exemplo, trata esta noção em termos de ‘efeitos patêmicos’ (CHARAUDEAU, 2000, p. 140 *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 372).” De qualquer forma, o efeito *patêmico* não caminha isoladamente, sobretudo, dos efeitos do *ethos*; de fato, eles se inter-relacionam “simbioticamente”. Isso quer dizer que a imagem (*ethos*) do *EU-enunciador* criada pelo discurso, em que se espera ver refletida a face do *EU-comunicante* (o que não necessariamente acontece), é atravessada pelo efeito *patêmico*, que é parte da constituição do efeito do *ethos*.

A título de exemplo sobre o que discorreremos no parágrafo acima, podemos trazer o considerado maior samba de Niltinho Tristeza em comunhão com Haroldo Lobo. Esses compositores escreveram a popular canção *Tristeza*, cujos versos foram cantados por grandes nomes do mundo do samba brasileiro. Reparemos em que a letra dessa canção erige um *EU-enunciador* insatisfeito de viver a tristeza como estado emocional residente em seu coração. Por isso, enuncia: *tristeza, por favor, vá embora*. A apóstrofe, em cujo lugar está posicionada a *tristeza* do enunciado da letra desse samba, confere a esse sentimento um destaque de

vitalidade, que lhe tributa a função de vocativo. Além disso, *tristeza* põe-se em relação analógica com uma pessoa inconveniente de que se solicita a retirada. *O EU-enunciador* da letra desse famoso samba está inscrito num *ethos* onde consta desenhado um sujeito insatisfeito com sua condição atual psicológica, desejoso, pois, de *voltar àquela vida de alegria*, para retornar a cantar jubilosamente. Dois versos se destacam marcando efeito *patêmico*, são eles: *minha alma que chora / está vendo o meu fim*, e, mais especialmente, este terceiro: *já é demais o meu penar*. Fundam o impacto sentimental ao qual se deseja que o *TU-interpretante* se alinhe. Isso porque *fim* e *penar* sugerem comiserção.

No que tange ao samba-enredo da São Clemente, de 2019, que anunciamos, no primeiro parágrafo desta seção, compor nosso interesse de análise final, enxergamos que o que a sua letra argumenta o faz também embebido do efeito *patêmico* em que se inscreve. Ainda que possam argumentar fazendo uso de categorias de língua que lhes proporcionam efeitos de argumentação, é mais comum os sambas-enredo, com a tônica de *fazer-crítica*, estarem num esquema argumentativo muitas vezes inserido num pano de fundo *patêmico*.

Eis abaixo a letra do samba-enredo da São Clemente (2019), que vem como forma de crítica à comercialização/transformação do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro:

Vejam só
 O jeito que o samba ficou (e sambou)
 Nosso povão ficou fora da jogada
 Nem lugar na arquibancada
 Ele tem mais pra ficar
 Abram espaço nesta pista
 E por favor não insistam
 Em saber quem vem aí
 O mestre-sala foi parar em outra escola
 Carregado por cartolas
 Do poder de quem dá mais
 E o puxador vendeu seu passe novamente
 Quem diria, minha gente
 Vejam o que o dinheiro faz

É fantástico
Virou Hollywood isso aqui (isso aqui)
Luzes, câmeras e som (bis)
Mil artistas na Sapucaí

Mas o show tem que continuar
 E muita gente ainda pode faturar
 “Rambo-Sitores”, mente artificial
 Hoje o samba é dirigido com sabor comercial
 Carnavalescos e destaques vaidosos
 Dirigentes poderosos criam tanta confusão

E o samba vai perdendo a tradição

Que saudade
Da Praça Onze e dos grandes carnavais
Antigo reduto de bambas
Onde todos curtiram o verdadeiro samba

“O sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que tenta transmitir ao interlocutor para persuadi-lo a modificar seu comportamento CHARAUDEAU, 2016, p. 205).” Não está explicitamente expresso o que a letra do samba-enredo quer direcionar implicitamente. Isso porque seu direcionamento discursivo reside no não dito, mora no avesso do que o samba vem retratar na superfície do texto. O que ele defende está no que foi apagado pelo que ele descreve como mercantilização do carnaval. Se ele diz diretamente que “virou Hollywood isso aqui”, indiretamente ele defende que não era para ter virado.

O samba da São Clemente sugere um *TU-destinatário* ouvinte do que o *EU-enunciador* vem detalhando sobre a mercantilização do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. O destinatário idealizado pela enunciação da letra desse samba é instado a observar “o jeito que o samba ficou”. Essa atitude discursiva do *EU-comunicante* tenta engajar a atenção do interlocutor no que será dito. Essa conduta provoca uma noção de conhecedor por parte do argumentador e de suposto desconhecimento pelo lado do interlocutor. Em relação ao saber, a cena argumentativa montada pelo samba-enredo da São Clemente coloca os “parceiros do ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2016) em posições assimétricas, de conhecedor e desconhecedor sobre o exposto assunto, ou talvez de atento e desatento à transformação por que está passando o carnaval.

Em seguida ao verso *o jeito que o samba ficou (e sambou)*, colocam-se os porquês que causaram esse *modus operandi* do carnaval mais afastado de sua tradição original. São promovidas, então, explicações e consequências que viriam a fundamentar e a exemplificar a transformação da essência desse fenômeno cultural das escolas de samba. Segundo Charaudeau (2016, p. 207, grifos do autor), o modo argumentativo de organização do discurso “tem por função permitir a construção de explicações sobre asserções feitas acerca do mundo (quer essas asserções tratem de experiência ou de conhecimento), numa dupla perspectiva de *razão demonstrativa* e *razão persuasiva*”. Essas duas perspectivas se unem na encenação argumentativa. O que a primeira está para descrever, a segunda está para provar. Enquanto aquela “se baseia num mecanismo que busca estabelecer relações de causalidade diversas”, esta “se baseia num mecanismo que busca estabelecer a prova com a ajuda de argumentos que justifiquem as propostas a respeito do mundo (CHARAUDEAU, 2016, p. 207)”.

Ao longo dos versos do samba-enredo, em que vem sendo manifestado donde decorre a mudança do cenário do carnaval concernente ao deslocamento de suas peças fundamentais, há a presença de tempos verbais do presente e do pretérito perfeito do indicativo. Nisso, pode-se perceber um efeito discursivo que parece dar relevo ao que é posto enunciativamente no presente. Sobre os verbos, Koch (2011, p. 35) os enquadra em dois grupos denominados *mundo comentado* e *mundo narrado*. Sobre eles, ela discorre no sentido de registrar que certos tempos verbais são marcas elementares de situações comunicativas, as quais necessariamente estão enquadradas em um desses mundos.

No postulado *mundo narrado*, estão os verbos cujos tempos verbais imprimem à situação comunicativa sentidos de um modelo de relato diante do qual o leitor/interlocutor reage de forma mais relapsa, em uma atitude mais “relaxada” (Koch, 2011). Isso se dá na medida em que se trata de tempos verbais, como pretérito perfeito, que remetem a fatos mais distantes cronológica e/ou psicologicamente do autor, locutor. No samba-enredo da São Clemente (2019), os fatos retratados no conteúdo enunciado nesse tempo verbal do passado parecem afetar menos o *EU-comunicante* que os expressos no presente do indicativo.

Sobre os verbos do grupo *mundo comentado*, onde está hospedado o presente do indicativo, recaem os aspectos que orientam no sentido de haver mais determinação da atitude e relação do autor a respeito do que ele produz elocutivamente. Nesse mundo onde a fala é mais comprometida, “o falante está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente (KOCH, 2011, p.36)”. Em versos como estes adiante, verifica-se essa afetação: *nem lugar na arquibancada / ele [povo] tem mais pra ficar / mas o show tem que continuar / hoje o samba é dirigido com sabor comercial / carnavalescos e destaques vaidosos / dirigentes poderosos criam tanta confusão / e o samba vai perdendo a tradição*.

Coincidentemente ou não, esses mesmos versos citados acima parecem ser os incumbidos do efeito *patêmico* da letra desse samba-enredo. Além de estabelecer uma relação de causa e efeito marcando a argumentação, há uma busca de afetar o interlocutor pelo sentimento saudosista, nostálgico, de lamento e indignação provocados pela atmosfera enunciativa do samba. O próprio verso *o show tem que continuar* que intertextualiza com o samba de Arlindo Cruz, Sombrinha e Luiz Carlos da Vila, remete ao drama por que passou e vem passando o samba e com o qual o samba-enredo da São Clemente vem fazendo par. Esse sentimento de teor *patêmico* se percebe em *hoje somos folha morta / metais em surdina / fechada a cortina / vazio o salão*, versos escritos pelos três compositores acima mencionados.

O desfile da São Clemente, em 2019, com o samba-enredo *E o samba sambou*, foi um metacarnaval que teve em vista chamar “a atenção dos dirigentes sobre a forma como o samba

estava sofrendo com as distorções na época (LIESA, 2019 [segunda-feira], p. 10).” Foi dentro de uma “*causalidade explicativa*” (CHARAUDEAU, 2016, p. 211), a que se dedicou o conteúdo dos versos para explicar “o samba haver sambado”, bem como por meio de efeitos *patêmicos*, que o samba-enredo agitou os sentimentos dos destinatários idealizados, que seriam aqueles que querem reviver os antigos carnavais. Tal como está grafado na sinopse da São Clemente, (2019 [segunda-feira], p. 34),

a letra ressalta a saudade da Praça XI, “antigo reduto de bambas, onde todos curtiam o verdadeiro samba”. Fica registrado o sentimento que guarda na lembrança os tempos gloriosos de um carnaval menos monetarizado, mais espontâneo e natural. Do povo para o povo. Em 2019 destacaremos no final da nossa narrativa a nossa saudade de antigos desfiles emblemáticos da São Clemente, nossos “grandes carnavais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Charaudeau (2016) anunciou que toda comunicação está inscrita em um tipo de expedição acompanhada de aventura. Disso, este trabalho acadêmico não pôde escapar. Ele também é um expedicionário que percorreu vários caminhos a fim de cumprir o propósito a que fora confiado. Mas, além disso, é um aventureiro, porque, como tal, nunca sabe os desafios com os quais se deparará na vereda do seu destino.

A felicidade do expedicionário-aventureiro é ver realizada a expectativa de que encontraria mais do que aquilo que se dispôs analisar. Trabalhos acadêmicos parecem, muitas vezes, nos trair o planejamento, mas nos felicitar com o resultado do inesperado. Planeja-se seguir por uma rota, porém, ao perceber, está em outra que nos chama mais atenção. A expedição desta dissertação tinha como alvo assentar acampamento no território dos sambas-enredo, província da região do carnaval dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, e assim o fez. Porém, a aventura é algo imprevisto e, em razão de tal, vimos descobrindo, em cada momento de redação desta dissertação, assuntos que não vimos à primeira vista. Tal como um arqueólogo que, na sua área de exploração, se depara com algo que percebe ser maior ainda de valor ao lhe tirar a poeira e os resíduos de terra e ampliar seu perímetro de escavação, fomos brindados por uma descoberta nesse sentido. Não queremos dizer que desvendamos algo inaudito, apenas singular é o produto do interesse e da expectativa de cada pesquisador ao se debruçar sobre um assunto. Isso porque, como dito pela escritora Tatiana Belink (JUNIOR, 2010, p. 10), “um assunto comporta vários aspectos.”

Sabemos que há músicas sem letra, apenas contemplando a sonoridade instrumental. Diante disso, elas não podem ser consideradas, portanto, textos linguísticos carregando discursos que povoam nossa órbita social. O samba-enredo é música, porque musicaliza seus versos, em que estão presentes implícita ou explicitamente discursos viabilizando a manifestação de assuntos de interesse do povo do carnaval. Para nossa análise ser orientada por uma linha teórica, trouxemos a Semiologia de Patrick Charaudeau, à qual, no entanto, não limitamos nosso aporte teórico a fim de subsidiar nossa investigação sobre os aspectos linguístico-discursivos compondo as letras dos sambas-enredo eleitos.

Acreditamos haver demonstrado suficientemente, nos capítulos e subcapítulos deste trabalho, o valor da Teoria Semiológica, bem como o do *corpus* samba-enredo, para apreço do mundo acadêmico e de outros interessados nesses dois constituintes. Além de outros assuntos, vimos a relação da eleição do samba a símbolo cultural nacional como efeito dos interesses políticos da época da sua emergência. Demonstramos a íntima conexão do

samba-enredo com o carnaval dos desfiles das escolas de samba, o que nos sugeriu haver uma relação metonímica entre ambos. Mesmo efeito esse que Silas de Oliveira produziu discursivamente, em *Aquarela Brasileira*, ao eleger elementos de cada estado citado como força associativa para identificá-lo; mencionou Castro Alves, acarajé e o candomblé para fazer menção à Bahia.

Ademais, abordamos que o efeito de sentido pretendido pelo intérprete Quinho do Salgueiro ao soltar frases com fim de animação, como *Tá surdo!*, e o efeito de sentido produzido no interpretante são necessariamente dependentes do contrato de comunicação (carnavalesco) onde se inscreve esse enunciado. Que os versos do samba-enredo da União da Ilha em homenagem a Didi, falecido ilustre compositor dessa escola, criavam a imagem de um *EU-enunciador* que, não necessariamente, é sombra do *EU-comunicante*. Isso coloca o entendimento sobre os *parceiros* e os *protagonistas* do ato de linguagem em importância.

Discorremos sobre os pressupostos teóricos da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, adicionado aos quais trouxemos o conceito de heterogeneidade, fazendo perceber que há discursos *outros* em todo discurso. Esses outros discursos que se atravessam podem ser percebidos explicitamente, ou implicitamente, mas, às vezes, nem isso é possível. De qualquer forma, inevitavelmente, há, num ato de discurso, outros com os quais esse manifesta concordância ou dos quais vem discordar.

Apresentamos, em suma, teorias e análises a partir da égide teórica da Semiolinguística. Entretanto, em não nos havendo limitado aos seus conceitos, aproveitamos de noções outras pertencentes à análise do discurso, como campo largo onde estão brotadas outras teorias. Quanto aos modos de organização descritivo, narrativo e argumentativo, poderíamos ousar em metaforizar o que eles parecem produzir como um dos seus efeitos. Diríamos, então, que a descrição seria uma lagoa dada sua estaticidade; a narração um rio, dada sua fluidez processional que nos lembra a sucessão de ações que a caracteriza. Por sua vez, atribuiríamos à argumentação a imagem metafórica de um mar, dado o vai e vem de discursos que sempre nos tentam envolver com seus bailados e nos direcionam para uma corrente discursiva.

A rigor, o resultado deste trabalho não é tudo quanto gostaríamos de ter feito, mas é tudo que gostamos de ter feito. Desejamos que os sambas-enredo continuem participando do interesse dos pesquisadores sobre a manifestação da Língua Portuguesa em uso e em verso. Quanto à Teoria Semiolinguística, dizem que se reconhece a importância de uma teoria pelo número de pesquisas que ela orienta. Desse valor, portanto, ela é digna.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. **Textos: tipos e protótipos**. São Paulo: Contexto, 2019.

ALVES, Rubem. **Estórias de quem gosta de ensinar**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

ANGELO, Cristiane Malinoski Pianaro; MENEGASSI, Renilson José. Manifestações de compreensão responsiva em avaliação de leitura. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.14, n.1, p. 201-221, jan./jun. 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Introdução à Filosofia**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

ARAÚJO, Antônio Martins de. **A língua portuguesa no tempo e no espaço**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

ATKINSON, Willian Walker. **O Caibalion: edição definitiva e comentada / um estudo da filosofia hermética por Willian Walker Atkinson escrevendo como Os Três Iniciados**; introdução e edição de Philip Deslippe; tradução Rosabis Camaysar, Jeferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Pensamento, 2018.

BARBOSA, Flávio de Aguiar. Léxico e música popular: um estudo que dá samba. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.18, n.28, p. 1-176, jan./jun. 2011.

CALLIGARIS, Contardo. **Todos os reis estão nus**. São Paulo: Três estrelas, 2013.

CAMARA, Tania Maria Nunes de Lima. Texto e intertextualidade. *In*: COELHO, Fábio André, SILVA, Jefferson Evaristo do Nascimento (org.). **Ensino de Língua Portuguesa: Teorias e Práticas**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

CARNEIRO, Agostinho Dias. **Redação em construção: a escritura do texto**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick.. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. *In*: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11-27.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução de Renato de Melo. *In*: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (org.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. **Natureza humana: justiça vs poder**. Trad. SANTOS, Fernando. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

COELHO, Fábio André Cardoso. **“Sambas que dão aulas” - A expressividade linguística nas canções de Nei Lopes e Arlindo Cruz**. 197 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CONFORTE, André Nemi. **As metalinguagens do samba**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CUNHA, Celso. **Língua portuguesa e a realidade brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1968.

CUNHA, Lúcia Débora A. de S. A música popular como portal para uma abordagem multimodal em sala de aula. *In*: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília. **Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino**. Rio de Janeiro: Europa, 2005.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DOMINGUEZ, Michelle Gomes Alonso. Ensino de Língua Portuguesa em perspectiva discursiva. *In*: COELHO, Fábio André; SILVA, Jefferson Evaristo do Nascimento (org.). **Ensino de Língua Portuguesa: Teorias e Práticas**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2020.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FARIAS, Julio Cesar. **Aprendendo português com samba-enredo: interpretação, gramática, literatura, redação**. Rio de Janeiro: Litteris, 2004.

FAVERO, Leonor Lopes. Brasil-colônia: o discurso do poder. *In*: VALENTE, André (org.). **Língua Portuguesa e identidade: marcas culturais**. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

FERES, Beatriz; MONNERAT, Rosane. **Análise de um mundo significado: a visão semiolinguística do discurso**. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

FERES, Beatriz. A encenação descritiva em livros ilustrados para crianças: marcas de um discurso formativo. *In*: FERES, Beatriz; MONNERAT, Rosane (org.). **Análise de um mundo significado: a visão semiolinguística do discurso**. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

FILHO, Clóvis de Barros; POMPEU, Júlio. **A Filosofia explica grandes questões da humanidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

FIORIN, José Luiz. As marcas do tempo. **Revista Língua**, São Paulo, n. 57, 2010.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. *In: ABDALA JR., Benjamin. Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.* São Paulo: Bomtempo, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso.** 15. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto: leitura e redação.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault. *In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). Estudos do discurso: perspectivas teóricas.* 1. ed. São Paulo: Parábola Editora, 2013.

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna.** 27. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

GOUVÊA, Lúcia helena; JR, Mário Acrísio Alves. A construção de um ethos em crônicas de Lya Luft: uma abordagem seliolinguística. *In: FERES, Beatriz; MONNERAT, Rosane (org.). Análise de um mundo significado: a visão semiolinguística do discurso.* Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

HARARI, Yuval Noah. **Uma breve história da humanidade.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Léxico e semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação.** Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.

IPHAN. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2021.

JUNIOR, Luiz Costa Pereira. Cultura indígena preservada: Tacuru é a primeira cidade do país a adotar o guarani como língua oficial. **Revista Língua,** São Paulo, n. 57, 2010.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de leitura: teoria e prática.** Campinas: Pontes. 2016.

KOCH, Ingedore Villaça. **Argumentação e linguagem.** 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Escrever e argumentar.** 1. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

LIESA. **Livro Abre-Alas 2018, segunda-feira.** Disponível em: <https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2021.

LIESA. **Livro Abre-Alas 2019, domingo.** Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acesso em: 6 jul. 2021.

LIESA. **Livro Abre-Alas 2019, segunda-feira.** Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acesso em: 6 jul. 2021.

LYRA, Marcelo. Com a palavra, o bem amado. **Revista Língua**, São Paulo, n. 57, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análises de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MELLO, Marcelo de. **O enredo do meu samba: a história de quinze sambas-enredo imortais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. O samba e o carnaval paulistano. **Histórica** – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 40, fev. 2010.

MONNERAT, Rosane. O olhar discursivo para uma metodologia integrada. *In*: XAVIER, Glayci; REBELLO, Ilana; MONNERAT, Rosane (org.). **Semiolinguística aplicada ao ensino**. São Paulo: Contexto, 2021.

MOREIRA, Ione Moura. O universo linguístico de chula no terreiro de Eleomar Figueira de Mello. **Caderno Seminal digital**, ano 11, n. 2, v. 1. [jul./dez. 2004].

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

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos do português**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

NOVA enciclopédia ilustrada Ana Maria. São Paulo: Abril, [20--]. v. 8.

OLIVEIRA, Ieda de. **O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. *In*: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editora, 2013.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de; ROSA, Paulo César Costa da; BARBOSA, Renata Cavalheiros Alves. Redação e Pesquisa. *In*: HENRIQUES, Cláudio Cezar, SIMÕES, Darcília (org.). **Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2005.

PATRESI, Nadja; MONNERAT, Rosane. Fotografias e legendas na linha do tempo: efeitos patêmicos e estratégias de captação no discurso midiático. *In*: Feres, Beatriz, MONNERAT, Rosane (org.). **Análise de um mundo significado: a visão semiolinguística do discurso**. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. *In*: DOMINGUEZ, Michelle G. Alonso; SEARA, Isabel Roboredo (org.). Maria Aparecida Lino Pauliukonis entrevista Patrick Charaudeau. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 50, 2020.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. 2. ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 2004.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. O elemento branco na cultura (linguística) do Brasil: crença, contradição e legitimidade. *In*: VALENTE, André (org.). **Língua Portuguesa e identidade**: marcas culturais. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

PINKER, Steven. **Como a mente funciona**. Companhia das Letras, SP, 1998.

PITHAN, Iran Nascimento. Mediação de leitura, identidade dos sujeitos e performace na canção Suraraya Johnny. *In*: FERES, Beatriz; MONNERAT, Rosane (org.). **Análise de um mundo significado**: a visão semiolinguística do discurso. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

PORTELLA, Oswaldo. Vocabulário etimológico básico do acadêmico de letras. **Letras**, Curitiba, v. 33, p. 103-119, 1984. Disponível em: [file:///C:/Users/Julio%20Teixeira/Downloads/19320-68564-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Julio%20Teixeira/Downloads/19320-68564-1-PB%20(3).pdf). Acesso em: 6 jul. 2021.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**: ensaios sobre discurso e sujeito. São Paulo: Parábola, 2009.

QUEIROZ, Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REBELLO, Ilana. Do mundo a significar ao mundo significado: estratégias linguísticas e discursivas na construção do(s) sentido(s) em capa de revista. *In*: FERES, Beatriz, MONNERAT, Rosane (org.). **Análise de um mundo significado**: a visão semiolinguística do discurso. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Trad. TORRES, João Carlos Brum. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

SANCHES, EDGAR. **Língua brasileira**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1940.

SANTOS, Denise Salim; ALMEIDA, Samara da Conceição dos Santos. A intertextualidade bíblica em A casa dos budas ditosos. **Caderno Seminal Digital**, ano 22, n. 26, v. 1, jul./ dez. 2016. e-ISSN 1806-9142.

SILVA, Fabiano Correa da. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul./dez. 2004.

SILVA, José Otacílio da. Charaudeau. Althusser. *In*: OLIVEIRA, Luciano Amaral **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editora, 2013.

SIMÕES, Darcília. Língua Portuguesa e cidadania: uma perspectiva multidialetal para o ensino. *In*: HENRIQUES, Cláudio Cesar; SIMÕES, Darcília. **Língua e Cidadania**: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

SIMÕES, Darcília. *In*: SIMÕES, Darcília; KAROL, Luiz; SALOMÃO, Any Cristina (org.). **Português se aprende cantando**. Estratégias para o ensino da língua nacional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SOARES, Alessandro Cury; LOGUERCIO, Rochele de Quadros. Do enredo à Passarela do Samba: a visibilidade da ciência no carnaval. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 14, n.2, maio 2017.

SOBREIRA, Francisco de Assis Moura. **Estrutura e discurso do texto poético**. 2007. Dissertação de Mestrado. 426 f. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VAINFAS, Ronaldo; FARIA, Sheila de Castro; FERREIRA, Jorge; SANTOS, Georgina dos. **História: o mundo por um fio: do século XX ao XXI**. São Paulo: Saraiva, 2010.

VALENTE, André. Letras de música nas aulas de português: estilo, cultura e cidadania. *In*: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcilia (org.). **Língua e Cidadania**: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VYIGOSTSKY, Lev Semenovitch. **Pensamento e Linguagem**. Trad. Luiz Carmargo Jefferson. Ver. Téc. José Cipolla Neto. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.