



Samba-enredo e sua inscrição social: uma análise linguístico-discursiva da situação de enunciação¹

Débora Facin* e Ernani Cesar de Freitas

Universidade de Passo Fundo, Rodovia BR-285, Km 292, Bairro São José, 99052-900, Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brazil. *Auhor for correspondence. E-mail: facindebora@gmail.com

RESUMO. O objetivo deste estudo consiste em analisar a letra do samba-enredo intitulado *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. 'Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação'*, referente ao carnaval de 2012 da escola de samba Vale Samba, agremiação pertencente ao município de Joaçaba, localizado no Meio-Oeste de Santa Catarina, sob o enfoque enunciativo, especificamente mediante os conceitos de cenografia e ethos discursivo pensados por Dominique Maingueneau (1997, 2006, 2008a, 2008b, 2008c, 2010, 2011a, 2011b). Metodologicamente, esta pesquisa caracteriza-se como exploratório-descritiva. A leitura e a análise do *corpus*, pelo viés enunciativo, revelam que o samba-enredo, além de apresentar uma estrutura composicional específica, caracteriza-se pela ambivalência em razão de comportar, em sua sintagmatização, semas específicos da cena carnavalesca.

Palavras-chave: cenografia, ethos discursivo, samba-enredo, carnaval.

The narrative of a Samba song and its social inscription: a linguistic-discursive analysis of the enunciation

ABSTRACT. The samba song *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. 'Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação'* of the 2012 Carnival is analyzed. The song, prepared by the Vale Samba carnival band of Joaçaba, a mid-western town of the State of Santa Catarina, Brazil, is investigated specifically by the scenography concept and discursive ethos foregrounded on the theory by Dominique Maingueneau (1997, 2006, 2008a, 2008b, 2008c, 2010, 2011a, 2011b). Research is methodologically characterized as exploratory and descriptive. The reading and analysis of its corpus, through the enunciation point of view, reveal that the Samba song does not only present a specific compositional structure, but it is also characterized by ambivalence due to specific semes of the carnival scene in its syntagmatization.

Keywords: scenography, discursive ethos, samba song, carnival.

Introdução

Este artigo insere-se na linha de estudos que se dedica à pesquisa no âmbito linguístico-discursivo. Trata-se de um estudo voltado à análise enunciativa da composição, ou seja, a letra de um samba-enredo. A questão que norteou o estudo foi assim delimitada: como proceder a uma análise da letra de um samba-enredo a partir dos conceitos de cenografia e ethos? Como objetivo, pretendemos analisar um samba-enredo sob o enfoque enunciativo, em especial, mediante os conceitos de cenografia e ethos discursivo pensados por Dominique Maingueneau (1997, 2006, 2008a, 2008b, 2008c, 2010, 2011a, 2011b).

Primar por uma análise dessa natureza requer do analista um olhar voltado às propriedades e situações enunciativas que se inscrevem no samba-enredo: a história, o espaço e o tempo em que se definem os posicionamentos dos enunciadores e, consequentemente, o ethos construído pela mobilização das cenografias que se circunscrevem no discurso. Em nosso entendimento, o modelo teórico-metodológico proposto por Maingueneau (2008a) é esclarecedor e produtivo ao analista quando as investigações de determinado discurso se pautam não pela decomposição mecânica, mas por um “[...] sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (Maingueneau, 2008a, p. 19).

O carnaval é um ritual interessante para estudo, pois deixa transparecer fortemente as diferentes organizações sociais, o cotidiano do brasileiro pautado pelos problemas sociais, a luta pelo poder, a

¹ Este trabalho é parte da pesquisa de Mestrado intitulada “O enlaçamento enunciativo de um ritual carnavalesco: cenografia e ethos discursivo em sambas-enredo de escolas carnavalescas do Meio-Oeste catarinense”, realizada na Universidade de Passo Fundo (Facin, 2012).

hierarquia de classes e, sobremaneira, a dicotomia ‘individual’ versus ‘coletivo’. O carnaval é, como ressalta Da Matta (1998), o momento do excesso – de luxo, de alegria, de riso. Embora saibamos que um ritual de escola carnavalesca seja composto por múltiplos signos, como a música, a dança, as alegorias – e o samba-enredo que representa toda uma narratividade exibida pela escola –, vamos nos ater especificamente à cenografia e ao ethos construídos discursivamente no samba-enredo enquanto um dos gêneros que compõem esse ritual. A leitura enunciativa do samba-enredo, conforme nosso entendimento, possibilita diferentes significações as quais fazem parte do mundo utópico do carnaval.

Metodologicamente, este artigo, de caráter exploratório-descritivo, apresenta como *corpus* o samba-enredo intitulado *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. ‘Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação’*, referente ao carnaval de 2012 da escola de samba Vale Samba, agremiação pertencente ao município de Joaçaba, localizado no Meio-Oeste de Santa Catarina. A fim de concretizar o objetivo de pesquisa, elegemos algumas categorias para fundamentar a análise, quais sejam: a cenografia e o ethos discursivo.

Em termos de organização, o texto está assim distribuído: algumas breves considerações sobre o carnaval e o lugar do samba-enredo nesse ritual; na sequência, nossa postura ante o estudo do gênero – a enunciação sob o prisma da cenografia e do ethos. Em último momento, os procedimentos metodológicos e a análise do *corpus*, bem como algumas conclusões.

Samba-enredo: gênero demarcado na história e na cultura carnavalescas

Este espaço está organizado em dois momentos: no primeiro, apresentamos algumas breves considerações sobre o carnaval, espaço este em que o samba-enredo se evidencia. Na sequência, traçamos algumas definições sobre gênero à luz de Bakhtin (2010a) e de Maingueneau (1997, 2006, 2011a). Fundamentamos a análise de *corpus* com esses teóricos, visto que a nossa concepção de estudo está voltada aos princípios enunciativos da linguagem.

Adiantamos que nossa atenção ao gênero – ainda que sumária – pode contribuir à análise, sobretudo em relação à construção da cena enunciativa. Isso porque o samba-enredo, em razão de sua estrutura composicional, de seu estilo e de seu conteúdo temático, inscreve-se num universo social (o carnaval) e, também, serve como sistema interpretante dos demais signos que compõem um

desfile carnavalesco. Maingueneau (1997), em seu modo de analisar discursos, dedica-se fortemente ao gênero; para o autor, o analista não pode negligenciar as coerções que caracterizam qualquer enunciado. Nesse sentido, como o samba-enredo constitui um gênero oral pertencente à ‘instituição’ carnavalesca, algumas de suas propriedades e coerções revelam, por meio da enunciação, marcas que sobrevivem tão somente no discurso carnavalesco.

O carnaval e a legitimação do samba-enredo

Ainda que as formas de festejar o carnaval sejam variadas no Brasil, em termos de propagação desse evento, os desfiles das escolas carnavalescas do Rio de Janeiro² e São Paulo ganharam, ao longo dos anos, cada vez mais notoriedade – tanto no país quanto no exterior. Não objetivamos dedicar um espaço à caracterização do carnaval brasileiro de forma exaustiva; apenas resgatamos alguns fatos situacionais, a fim de ilustrarmos o momento e o espaço em que o samba-enredo ganha voz.

Do samba-de-roda nos morros do Rio de Janeiro ao surgimento das primeiras escolas de samba cariocas, consolida-se uma nova forma de representação da cultura carnavalesca atual e que contribui significativamente à estrutura de um desfile carnavalesco: o samba-enredo.

Da Matta (1997) faz uma reflexão antropológica interessante no que diz respeito às escolas de samba – em particular, as do Rio de Janeiro. Para o teórico, o carnaval deve ser entendido a partir de dois espaços distintos – casa e rua – os quais são reveladores de estruturas sociais distintas e, ao mesmo tempo, contribuem para o entendimento e o sentido do carnaval. A casa representa um sistema fechado, não apenas como um espaço geográfico, mas “[...] remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (Da Matta, 1997, p. 90). Diferentemente ocorre com o conceito de rua, a qual “[...] implica movimento, novidade, ação”. O espaço do carnaval é a rua. O espaço onde acontecem os desfiles de escolas de samba também é a rua, o lugar do encontro, do permitido, do confronto de ideologias, o lugar do malandro.

Considerando a terminologia ‘escola de samba’, ‘escola’, segundo Da Matta (1997, p. 173, grifos do autor), “[...] não ensina ninguém uma profissão ou a ‘ganhar a vida’: ensina ‘a própria vida’, conforme atestam inúmeros sambas e a

² O apelo ao carnaval do Rio de Janeiro justifica-se pelo fato de que o carnaval catarinense organiza-se de acordo com o carnaval carioca. Ainda que sejam realidades diferentes, o desfile das escolas catarinenses, em Joaçaba, segue rigorosamente as normas delimitadas pelo carnaval carioca. Além disso, a comissão julgadora do carnaval catarinense é formada por integrantes das escolas cariocas.

ideologia popular [...]” – inclusive, o samba-enredo por nós analisado. As escolas de samba situam-se nos morros, lugar em que vivem pessoas pobres, marginais; no entanto, no período no carnaval, há um deslocamento tanto desses indivíduos quanto do espaço. Esse deslocamento se dá pelo fato de que os ‘marginais anônimos’ da ‘escola de samba’ se transformam em mestres do samba e ‘ensinam’ as pessoas que fazem parte da classe média e alta o funcionamento do mundo do samba.

O samba-enredo, assim como as escolas de samba, sofreu, ao longo das décadas, mudanças em sua composição: de início, os improvisos dos versos na hora do desfile e, atualmente, a construção “[...] de nova modalidade de expressão popular” (Augras, 1998, p. 35). Foi em 1917 que a escola dos Democráticos se apresenta pela primeira vez na avenida Rio Branco³, com o samba ‘Pelo telefone’⁴ (Galvão, 2009). Os primeiros sambas, nessa época, tinham influência do maxixe, forma própria de dança em lugares fechados.

A disseminação do samba e dos desfiles carnavalescos leva

[...] a produção cultural dos negros e mestiços para outra parte dos cariocas, os brancos, que com eles não tinham contato, a não ser quando em posições subalternas como empregadas domésticas ou motoristas, engraxates, vendedores, ambulantes e jornalheiros (Galvão, 2009, p. 41).

Entre o carnaval de Joaçaba e do Rio de Janeiro há semelhanças e diferenças tanto em termos de estrutura quanto em termos de sua constituição histórica. Enquanto no Rio de Janeiro a gênese desse evento reside nos espaços marginalizados da sociedade, no caso do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste⁵, Santa Catarina, não são os negros que iniciam o movimento carnavalesco, e sim os brancos pertencentes à classe média da população.

Em Joaçaba e Herval d’Oeste, Estado de Santa Catarina, as primeiras manifestações do carnaval se mostram na década de 1970, quando um grupo de jovens⁶ começa a se reunir no bar principal da Avenida XV de Novembro e, a partir de então,

surgem os primeiros blocos de carnaval. Depois dessa manifestação primeira, várias novas pessoas começaram a se envolver, constituindo hoje as escolas de samba.

Em termos de consolidação das escolas de samba, a realidade de Joaçaba e Herval d’Oeste não é diferente da do Rio de Janeiro. As rodas de samba, a boemia, os rituais carnavalescos em pequenos grupos isolados começam, com o passar do tempo, a ceder lugar à praça pública, à avenida. No entanto, o que assinala diferenças marcantes entre o carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste e do Rio de Janeiro é a exuberância da festa em termos de número de escolas e participantes, de recursos financeiros. O desfile carnavalesco, nessas duas cidades, engloba apenas três escolas: Aliança⁷, Vale Samba⁸ e Unidos do Herval⁹. Ainda com o número reduzido de agremiações, em termos de espetáculo, os desfiles já demarcaram notoriedade e respeito de pessoas consagradas no universo do samba¹⁰.

O espaço seguinte discorre sobre o samba-enredo por meio de um viés enunciativo construído por meio da cenografia e do ethos discursivo, conceitos estes que embasam a análise do *corpus*.

Samba-enredo, um olhar enunciativo

Além de os discursos implicarem cenografias variadas ou estabilizadas dependendo do gênero ao qual estão submetidas, Maingueneau (2006, p. 234) reconhece o gênero como uma construção sócio-histórica definida “[...] a partir de critérios situacionais”. Isso significa que

[...] por sua natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade. Uma modificação significativa de seu modo de existência material basta para transformá-los profundamente (Maingueneau, 2006, p. 234).

Exemplo dessa transformação é o samba-enredo, o qual teve sua própria história e evolução. Em primeira instância, o termo ‘samba’ designava qualquer música popular brasileira; com a propagação das escolas carnavalescas, o samba-enredo passa a integrar a semiose dos desfiles carnavalescos.

³ Antiga Avenida Central, situada no Rio de Janeiro, onde aconteceram os primeiros desfiles de carnaval.

⁴ “O chefe de polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se brincar...” (Galvão, 2009, p. 56)

⁵ Falamos do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste porque são duas cidades catarinenses geograficamente próximas (apenas separadas pelo denominado Rio do Peixe). Juntas, elas organizam e festejam o carnaval por meio do desfile carnavalesco.

⁶ “Depois de muitas ‘reuniões’ no ‘bar do Lélío’, na Avenida XV de Novembro, que na época era o ‘point’ da rapaziada, os carnavalescos Nildo Ouriques, Ricardo Freitas, João Silva, Ducho Mendonça, Tonho Batista, Leandro Dallanora, Renê de Oliveira, Márcio Fuga e Ike Batista iniciaram o movimento dos blocos, e, a partir dali, uma comissão foi até o gabinete do Prefeito pedir apoio, que veio mais tarde, após uma roda de samba em sua casa” (Dantas, 2009).

⁷ Escola fundada em outubro de 1994. É originária de blocos carnavalescos dos bairros Flor da Serra e Cruzeiro do Sul, Joaçaba, Estado de Santa Catarina. Sua estreia na Avenida XV de Novembro aconteceu em 1995.

⁸ Fundada na década de 1970, é uma das escolas mais tradicionais de Joaçaba. Originou-se da fusão entre os blocos Fino Tato e Reis do Petróleo.

⁹ É no final dos anos 1950 que os primeiros sinais dessa escola de samba começam a aparecer, quando um grupo de aproximadamente 70 casais começa a pular o carnaval nas ruas e nos clubes da cidade. Em 1979, esse grupo vem com o nome de Escola de Samba Unidos do Herval; em 1980, a escola se apresenta, pela primeira vez, na Avenida XV de Novembro.

¹⁰ “Eu imaginei, a princípio, quando vim para Joaçaba, que julgaria um carnaval, como tantos outros que já julguei em outras cidades do interior do Brasil. Mas, para a minha grande surpresa, o que vi aqui nesta cidade, realmente, me deixou impressionado” (Zé Di, Compositor – Escola Salgueiro) (Dantas, 2009).

Nessa semiose de produção de sentidos em um gênero discursivo, é necessário recorrer a Bakhtin e a Benveniste. Por um lado, de acordo com Bakhtin (2010a), o uso da língua se consolida por meio de enunciados, os quais podem ser orais e escritos; tais enunciados condizem a situações específicas da atividade humana; se falamos em enunciados, referimo-nos a acontecimentos únicos os quais se atualizam pela linguagem. Temos, dessa forma, por outro lado, na recepção dos gêneros, um conceito implícito de enunciação benvenestiana, especificamente aquela noção delimitada pelo teórico francês em *O aparelho formal de enunciação*, de que a enunciação “[...] supõe a conversão individual da língua em discurso” (Benveniste, 2006, p. 83). Isso porque, quando Bakhtin (2010a) aborda o enunciado como unidade da comunicação discursiva, ou seja, o uso concreto da língua, o enunciado “[...] é ressignificado, reelaborado, reacentuado em um novo contexto de enunciação” (Flores, Barbisan, Finatto, & Teixeira, 2009, p. 100). A peculiaridade do enunciado, do gênero discursivo, está na sua forma de originalidade, de atualização discursiva. Enquanto Benveniste (2006, p. 83) justifica a irrepetibilidade do enunciado em decorrência da “[...] diversidade de situações nas quais a enunciação é produzida [...]”, Bakhtin (2010a) investe no valor dialógico dos enunciados – ditos e não ditos. “Bakhtin e Benveniste propõem análises da linguagem que consideram aspectos intersubjetivos que se realizam enunciativamente” (Flores & Teixeira, 2009, p. 163).

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

Segundo Bakhtin (2010a, p. 268), “[...] onde há estilo há gênero”. E, se o estilo diz respeito às coerções específicas de determinado gênero,

[...] a vinculação entre as noções de estilo e ethos permite que se examine determinado sistema de coerções semânticas que fundam o corpo do sujeito da enunciação, pressuposto a uma totalidade de enunciados (Discini, 2011, p. 34).

Os gêneros do discurso estão diretamente relacionados às necessidades de comunicação e, portanto, não se consolidam de uma só vez; à proporção do tempo, eles se transformam e sofrem remodelagens para atender à atividade sociocomunicativa. O samba-enredo é exemplo dessa maleabilidade. Atualmente, as composições do samba-enredo ganharam outras dimensões em termos de estrutura e linguagem. Mais do que apresentar uma configuração rítmica padrão, eles passaram a dispor de um enredo propriamente dito, bem como explorar conteúdos temáticos, especialmente os de ordem nacional.

A cenografia e sua relação com o ethos

A cenografia é a categoria principal por dialogar com os planos constitutivos da semântica global; a encenação de um discurso nada mais é do que as pistas deixadas por um enunciador que toma a palavra – referimo-nos aqui não apenas ao discurso oral, mas ao escrito – e por meio dela o legitima e valida seu dizer.

Cenografia e ethos são categorias empregadas por Maingueneau, enfaticamente, a partir de 1997, na obra *Novas tendências em análise do discurso*. Quando da publicação de *Gênese dos discursos* (Maingueneau, 2008a), o linguista francês opera com os sete planos – intertextualidade, tema, vocabulário, estatuto de enunciador e de destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão – constitutivos de uma semântica global – uma das sete hipóteses possíveis de o analista trabalhar com o discurso. Conforme nosso entendimento, a cenografia e o ethos discursivo são elementos que se depreendem de uma semântica global, pois se relacionam, imbricadamente, com esses planos constitutivos.

Comumente, quando se fala em cena, os analistas recorrem à metáfora teatral para ilustrar o espaço interno do discursivo; contudo, não se pode concebê-la como se fosse uma forma emoldurada e estanque e como se o discurso existisse independentemente; neste viés teórico, a cena de enunciação é inerente ao discurso. A cena de enunciação compreende três cenas, quais sejam: a *englobante*, a *genérica* e a *cenografia*. A cena englobante refere-se ao tipo de discurso, que pode ser político, religioso, administrativo etc.; os locutores, por sua vez, “[...] só interagem nas cenas englobantes através de *gêneros de discurso* específicos, de sistema de

normas: pode-se então falar de ‘cena genérica’” (Maingueneau, 2010, p. 206, grifo do autor).

De acordo com Maingueneau (2011a), definimos, neste artigo, o discurso carnavalesco como cena englobante; o samba-enredo como cena genérica e, por intermédio dessas duas noções, a cenografia adquire sentido mediante o tipo de discurso e as particularidades do gênero discursivo. Assim, “[...] os gêneros do discurso não podem ser considerados como formas que se encontram à disposição do locutor a fim de que este molde seu enunciado nessas formas” (Maingueneau, 2011a, p. 65). Os gêneros são resultados de atividades sociais; por isso, definem-se a partir de um propósito reconhecido, de parceiros legítimos, de lugar e momento legítimos.

A cenografia é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente ‘emoldurado’, mas sim a um espaço que é validado por meio da própria enunciação. Nesse particular, a noção de cenografia pressupõe a ideia do irrepetível herdada de Benveniste. Isso porque Maingueneau (2008a), em termos de discurso, pensa as condições de ‘enunciabilidade’. A cenografia está, ao mesmo tempo, ligada ao gênero e também às marcas enunciativo-discursivas nele inscritas. As coordenadas de pessoa, espaço e tempo – próprias da enunciação –, por exemplo, funcionam como um primeiro acesso à cenografia. Essa noção tem sua fase embrionária em *Gênese dos discursos* (Maingueneau, 2008a), especificamente no que diz respeito ao estatuto do enunciador e coenunciador, um dos planos que regem a semântica global.

A cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, ou seja, a fala supõe uma situação de enunciação que é validada à medida que a própria enunciação se consolida (Maingueneau, 2011a). O gênero discursivo tem forte ligação com a cenografia, visto que a enunciação se constrói de acordo com um gênero. No entanto, a escolha do gênero discursivo pode nos antecipar qual cenografia será mobilizada.

Além da cena englobante, genérica e cenografia, a cena enunciativa pode remeter a representações já instauradas na memória coletiva: são as cenas validadas. Maingueneau (2011a, p. 92, grifos do autor) faz a seguinte consideração quanto à cena validada:

[...] se falamos de ‘cena validada’ e não de ‘cenografia validada’ é porque a ‘cena validada’ não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo automatizado, descontextualizado, disponível para reinvestimentos em outros textos.

São exemplos de cenas validadas a seita religiosa, a conversa em família durante a refeição, as praias com coqueiros em propagandas de agências de viagens, mulatas seminuas em desfiles carnavalescos, entre outros.

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

“O texto escrito possui, mesmo quando o denega, um ‘tom’ que dá autoridade ao que é dito [...]” (Maingueneau, 2011a, p. 98, grifo do autor), isto é, uma instância subjetiva que compreende o papel de fiador do discurso (Maingueneau, 2011b).

Essa instância subjetiva que atesta o que é dito não está relacionada a um autor efetivo; trata-se de uma representação que o leitor faz do enunciador a partir de índices textuais de diversas ordens – léxico, estrutura sintática etc (Mussalim, 2011, p. 71).

Tais índices permitem retomar o que Maingueneau (2008a) ressalta em *Gênese dos discursos*: o sistema de restrições semânticas:

A semântica global de um discurso também define um ethos característico (doce, duro, irônico...) e, em decorrência, em boa medida, seu léxico, que, por sua vez, é um dos elementos que dão concretude ao ethos (Possenti, 2011, p. 150).

A imagem abstrata construída ‘no’ e ‘pelo’ discurso – fiador – constitui-se de duas propriedades: caráter e corporalidade.

O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o ethos implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento (Maingueneau, 2008c, p. 65, grifos do autor).

Maingueneau (2008c) associa a ideia de incorporação ao coenunciador. Isso significa que a enunciação confere um corpo ao fiador, o coenunciador corresponde e assimila esse corpo e, com isso, essas incorporações resultam no que o autor chama de eficácia do discurso. O ethos é característico e singular a cada gênero e tipo de discurso; logo, sua constituição compreende uma espécie de ‘jogo’ construído ‘na’ e ‘pela’ própria enunciação.

Maingueneau (2011b) faz um desdobramento do conceito de *ethos*; este resulta da interação de *ethos* pré-discursivo ou *ethos* prévio; *ethos* discursivo (*ethos* mostrado e *ethos* dito); *ethos* efetivo. O *ethos* pré-discursivo ou prévio corresponde à imagem que o coenunciador faz do enunciador antes mesmo que este fale; isso é possível, visto que o *ethos* está intimamente relacionado à cenografia e, consequentemente, ao gênero discursivo.

A diferença entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado – *ethos* discursivo – está na forma como o enunciador constrói a própria enunciação. No caso do *ethos* dito, “[...] trata-se das diferentes formas que o fiador utiliza para evocar, indiretamente, o *ethos* do discurso que ele materializa” (Silva, 2006, p. 183). O *ethos* mostrado diz respeito a todas as marcas – semântica global – que particularizam o modo de ser do enunciador.

A distinção entre *ethos* dito e mostrado se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação (Maingueneau, 2011b, p. 18, grifo do autor).

Quanto ao *ethos* efetivo, este é resultado da interação das diversas instâncias (entre *ethos* pré-discursivo e discursivo, entre *ethos* dito e mostrado).

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

Quando mencionamos o processo de enlaçamento, retomando a noção de cenografia com a metáfora do cenário, fica claro que o *ethos* discursivo é revelado à medida que todos os planos são avaliados em determinado discurso. Estatuto de enunciador, coenunciador, dêixis discursiva e a própria escolha lexical são propriedades intrínsecas à construção da ‘imagem de si’. O coenunciador, por exemplo, não é apenas um mero receptor de ideias, mas é “[...] alguém que tem acesso ao ‘dito’ através de uma ‘maneira de dizer’ que está enraizada em uma ‘maneira de ser’, o imaginário de um vivido” (Maingueneau, 1997, p. 49, grifos nossos ou do autor). As escolhas linguísticas presentes nos sambas-enredo combinam com o espírito festivo e denunciam a concepção carnavalesca do mundo; o *ethos*, então, manifesta-se por meio desses termos, subvertendo qualquer discurso de poder, oficial e hierárquico.

A contribuição de Maingueneau para a análise de discurso: nossa linha metodológica e análise

Este artigo, de cunho exploratório-descritivo, apresenta como *corpus* um samba-enredo intitulado *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. ‘Evolução,*

revolução... O fantástico mundo da comunicação’ (Vale Samba, 2012), referente ao carnaval de 2012 da escola de samba Vale Samba, agremiação pertencente ao município de Joaçaba, localizado no Meio-Oeste de Santa Catarina.

Para concretizar nosso objetivo de pesquisa, que foi analisar a letra do samba-enredo, foco deste estudo, sob o viés enunciativo-discursivo, delineamos um percurso metodológico, o qual privilegiou algumas categorias teóricas. Primeiramente, elegemos a noção da dêixis enunciativa, pois o samba-enredo é um discurso à medida que um sujeito se apresenta como ‘eu’ e se coloca

[...] como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que atitude está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu coenunciador (fenômeno de ‘modalização’) (Maingueneau, 2011a, p. 55, grifo do autor).

Para tanto, resgatamos a noção de plano embreado e não embreado. O plano embreado diz respeito aos enunciados que comportam os embreados (presença do ‘eu’ e do ‘tu’; tempo presente e espaço referente à instância enunciativa) e que estão, por isso, ‘em relação com a situação de enunciação’. No entanto, “[...] pode-se igualmente produzir um enunciado desprovido de embreados, ‘isolado da situação de enunciação’: fala-se então de enunciado ‘não embreado’” (Maingueneau, 2011a, p. 114, grifo do autor). A modalização justifica-se pela estreita relação que a cenografia mantém com as pessoas do discurso, como estas se apresentam (ou não) em um texto e os efeitos de sentido resultantes dessa movimentação.

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

É a partir da constituição da cena enunciativa que se depreende o *ethos* discursivo, o qual será identificado, considerando-se os estereótipos que circunscrevem o ‘mundo ético’ do carnaval, o *ethos* pré-discursivo, o *ethos* dito e o *ethos* mostrado. Para tanto, os apontamentos pretéritos acerca da semântica global são imprescindíveis para que se possa descrever e, posteriormente, analisar ‘a

imagem de si' no samba-enredo. Desse modo, a conferência de um corpo pelo fiador e a incorporação desse corpo pelo coenunciador permitem “[...] a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso” (Maingueneau, 2011b, p. 18).

Transcrevemos na íntegra a letra da composição:

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

Alô!... Alô! Meu amor cadê?
Hoje na avenida
Vou 'Clicar' você.

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

Viver, amar... Sorrir, sambar...
A Vale Samba é emoção,
Me faz comunicar...
Ouvir a Voz do Coração!!! (Vale Samba, 2012)

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

Samba foi a de levar à avenida o ‘fantástico mundo da comunicação’.

Os dados históricos explorados na construção do samba-enredo *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. 'Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação'* dizem respeito, por exemplo, ao conhecimento sobre o mito de Babel, a escrita cuneiforme criada pelos Sumérios na Mesopotâmia, a imprensa de Gutenberg, o telégrafo, a fotografia, o telefone, a televisão, o teatro, a internet, o advento da *Web 2.0*, a epidemia das redes sociais. Na sinopse¹¹ apresentada antes de a escola de samba se apresentar na Avenida, consta o seguinte:

Se você prestar atenção, tudo comunica: um gesto, o tato, um piscar de olhos e muito mais. Lançamos sem nenhuma pretensão que o samba é uma das maiores fontes de comunicação. Para isso, utilizaremos a própria Vale Samba, afinal, através de seus enredos a escola se consagrou pela sua forma ousada e comunicativa de se portar em seus desfiles (Vale Samba, 2012).

Independentemente da temática abordada, as marcas que direcionam para a celebração do carnaval, para a devoção ao samba, consolidam uma cenografia ímpar desse gênero. É o que pretendemos mostrar nas linhas seguintes.

Em termos de estrutura, a letra dispõe de quatro estrofes; destas, duas são refrãos. Inicialmente, o título do samba-enredo já nos adianta algumas marcas semânticas que induzem para a temática da composição: a comunicação.

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

A cena englobante do mito faz do discurso bíblico monologizante no samba-enredo o ‘fantástico mundo da comunicação’. Um discurso define “[...] certa relação com outros campos, segundo sejam citáveis ou não” (Maingueneau, 2008a, p. 78). É a intertextualidade externa. Se no discurso bíblico, a confusão condenou a figura do homem, no samba-enredo é justamente essa ‘confusão’ que legitima novas formas de comunicação e contribui para a construção do excepcional mundo da interação.

¹¹ Toda escola de samba precisa apresentar a sinopse do desfile. No documento, deve constar a ficha técnica da escola, histórico do enredo, roteiro do desfile, alegorias, fantasias, samba-enredo, bateria, harmonia, evolução, conjunto, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira. Antes de a escola iniciar o desfile, a sinopse é lida pelo jornalista responsável pela cobertura do desfile.

O recurso intertextual, portanto, tem como principal função reforçar a desmitificação de um discurso no qual prevalecem as forças centrípetas da enunciação. O caos representado no mito da Torre de Babel, desse modo, passa a denotar o princípio de revolução da comunicação humana. É o que se percebe na exploração semântica do enredo, ou seja, a ‘grande confusão’ permite, através dos tempos, outras formas de comunicação humana: o papiro, Gutenberg, o telégrafo, rádio, jornais, serviços postais, o teatro, a grande tela, a novela, as redes sociais e a Vale Samba.

Em relação à dêixis, ela está fortemente relacionada à memória, uma vez que é pela memória que se identificam as coordenadas espaço-temporais que convergem com determinado posicionamento. O enunciador do samba-enredo manifesta-se, desse modo, no interior do espaço semântico no qual o discurso se estabelece.

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

Considerando que a dêixis tem estreita relação com a cenografia, o quadro que se depreende da primeira estrofe é a narrativa de algumas formas primeiras de comunicação humana. O coenunciador é levado a assimilar esse ‘esquema representativo’ e identificar as situações anteriores das quais o enunciador não faz parte, mas que fortalecem a legitimidade de seu dizer: a cenografia em que ‘tudo era feito à mão’. Segundo Maingueneau (1997, p. 42),

[...] a dêixis não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar.

Os sinais que revelam o plano não embreado criam um sentido de distância, como se o enunciador não fizesse parte dela; há o apagamento das pessoas ‘eu’ e ‘tu’ e os verbos, em sua maioria, aparecem no pretérito. A maneira de dizer do enunciado denuncia um ethos de um indivíduo distante da ‘singela linguagem nas pedras’, ‘do

papiro’, ‘de Gutenberg’ e que remete a uma maneira de ser: o fiador constrói uma imagem de si no discurso de reconhecedor da importância dos primeiros meios de comunicação, da ‘herança de um tempo tão bonito’.

Como visto no plano da intertextualidade, o gênero em questão, inscrito no universo carnavalesco, supõe uma dêixis discursiva que se legitima pela dêixis fundadora: época em que a Terra dispunha de uma só língua e na qual se situa a Torre de Babel – Livro do Gênesis, Antigo Testamento. Um posicionamento “[...] só pode enunciar de forma válida se puder inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra dêixis, cuja história ela institui ou ‘capta’ a seu favor” (Maingueneau, 1997, p. 42, grifo do autor). O enunciador, ao mesmo tempo em que situa o coenunciador à época do contexto bíblico, atualiza esse tempo só que em outra realidade: a instância do carnaval. É por meio desse recurso que se enumeram, no decorrer da composição do samba-enredo, outros indícios que levam o coenunciador a remeter a diferentes tempos, de acordo com as formas de comunicação humana: à época do papiro, quando tudo era feito à mão, à revolução da imprensa, ao telégrafo, às notícias do rádio, à manchetes dos jornais, aos serviços postais, à era digital. No entanto, o enunciador legitima todos esses meios de comunicação humana e que se inserem em tempos diferentes a partir da dêixis fundadora: o tempo e o lugar bíblico, a Torre de Babel.

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

Na primeira estrofe, a marca de não pessoa – ‘o homem’ – configura o coenunciador em uma espécie de personificação. É como se a não pessoa representasse uma cena que está além da situação de enunciação. É um personagem falando na figura do homem primitivo, do homem que se comunicava por imagens desenhadas em pedras, pelo homem que construiu a Torre de Babel. “A dêixis discursiva consiste apenas em um primeiro acesso à cenografia [...]” de um posicionamento (Maingueneau, 1997, p. 42). Se há dêixis discursiva, é porque um posicionamento

[...] não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo produz e pressupõe para se legitimar (Maingueneau, 1997, p. 42).

Quando da introdução do primeiro refrão do samba-enredo, a dêixis não mais compreende as coordenadas espaço-temporais que refletem o texto bíblico, o papiro ou Gutenberg. A narrativa dessa conjuntura histórica demarcada num tempo além da instância enunciativa e em terceira pessoa – plano não embreado – cede lugar à voz de um enunciador explícito – plano embreado: *Alô!... Alô! Meu amor cadê? / Hoje na avenida / Vou 'Clicar' você.*

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

Passando para o plano embreado, o grupo de semas – *Alô!...Alô! Meu amor, Hoje na avenida, Vou 'Clicar' você* – tem como ponto de referência o momento presente da enunciação. O 'hoje' refere-se ao momento da enunciação; 'na avenida' designa o lugar onde se encontra o enunciador e, também, o coenunciador os quais se veem numa situação íntima. As interjeições – *Alô!...Alô* – também apontam fortemente o plano embreado, porque denunciam claramente a presença do enunciador no discurso. Na passagem *Alô!...Alô! Meu amor, Hoje na avenida, Vou 'Clicar' você*, percebemos essa íntima relação entre as pessoas – e que também não deixa de ser uma cena validada do carnaval –, a necessidade do contato humano. Tanto é que é sabido que, no carnaval, o que governa é a reunião exacerbada de pessoas; não obstante o caos nos dias de carnaval, na avenida, o enunciador não tem dúvidas de que ele escolheu 'você'. O termo 'Clicar', nesse caso, tanto faz referência à incorporação das formas contemporâneas de comunicação quanto a 'ficar junto de', 'beijar'.

Percebamos que da passagem do plano não embreado – primeira estrofe – para o embreado – primeiro refrão – deparamos com duas cenas enunciativas: a primeira, à qual a dêixis se apoia para legitimar sua própria enunciação, situa o enunciador e o coenunciador no espaço e no tempo da realidade bíblica e do homem primitivo. A segunda, de certa forma, retoma tal cena fundadora para autorizar um

novo espaço e um novo tempo, ou seja, o momento presente da enunciação: o hoje na avenida. Isso porque a comunicação desse tempo e espaço presentes – hoje, na avenida – direciona os protagonistas do discurso para o modo contemporâneo de comunicação humana. A expressão 'Clicar você' traduz essa realidade.

A alternância do plano não embreado para o embreado fica ainda mais evidente na segunda estrofe:

Que momento lindo! O Telégrafo surgindo, / Notícias nas ondas do rádio, / Nas manchetes dos jornais. / Os serviços postais, valorosa instituição, / Leva pro mundo minha saudade, / Não há fronteiras pra felicidade. / O Teatro, a Grande Tela... na TV a novela... / Agora é tudo digital, / Navegando eu vou / Nas redes sociais, pra interagir / Mas a paixão, o sentimento / Só a voz humana é capaz de transmitir (Vale Samba, 2012).

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

Segundo Bakhtin (2010b, p. 88),

[...] a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Portanto, o gênero não é apenas uma forma na qual o homem modela sua fala. O gênero assume, além de forma e conteúdo, funções específicas em atividades sociais.

Prosseguindo com a análise do *corpus*, no último verso da estrofe – *Só a voz humana é capaz de transmitir* –, o enunciador distancia-se da instância enunciativa. A expressão 'a voz humana' caracteriza no texto o efeito de plano não embreado. Nesse caso, o fragmento aponta que, ainda que haja a tecnologia (redes sociais) e formas outras que facilitam o

contato entre as pessoas, apenas uma se destaca: 'a voz humana'. A voz humana, nesse caso, não representa uma voz humana qualquer. É a voz da própria escola de samba: a Vale Samba: *Viver, amar... Sorrir, sambar... / A Vale Samba é emoção, / Me faz comunicar... / Ouvir a Voz do Coração!!!*

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

No caso do discurso carnavalesco, a figura da corporalidade traz em si o caráter cósmico e universal que contrasta com a hierarquização do mundo oficial. No samba-enredo, a corporalidade reveste-se desses valores não oficiais porque investe no plano 'avesso' de conceber as coisas e que subvertem o que é ditado pela verdade dominante.

Quando da teorização sobre gênero, Bakhtin (2010a) não se atém demasiadamente às propriedades formais, mas sim às propriedades constitutivas do gênero e sua relação social. Todo gênero, portanto, sobrevive de acordo com as necessidades de comunicação humana. No caso do samba-enredo analisado, a sua inscrição com fatos sócio-históricos é bastante evidente e, sobretudo, dialógica. Ao concebermos o gênero como enunciado, e considerando que todo enunciado é constitutivamente dialógico, o samba-enredo é marca de heterogeneidade, pois revela duas posições discursivas socialmente demarcadas: a linha de poder secularmente construída e a da festividade.

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

A cenografia é modelada pela recorrência a um discurso que se inscreve em outro campo. O marco inicial da tentativa de a escola Vale Samba validar sua própria fala se dá com a exploração de uma voz que emana do campo contrário ao universo do carnaval. A cenografia enunciativa revela a imagem do 'fantástico mundo da comunicação' e justifica o porquê: 'várias formas de expressão, herança de um tempo tão bonito, que momento lindo, valorosa instituição, pra interagir'. Consoante Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 96),

[...] um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala.

O esforço, nesse caso, advém de inscrever e validar a voz de um discurso outro em um gênero que, em tese, não comportaria tal posicionamento. No gênero samba-enredo, o conceito de 'confusão' é renovado.

A cosmovisão carnavalesca, no samba-enredo, torna a vingança – de Deus – em algo alegre. A concepção de confusão originada na Torre de Babel, quando inserida num gênero da cultura popular, assume o caráter do riso festivo. E é essa cenografia que o gênero mobiliza para validar a própria enunciação. Vejamos os semas que denotam o esforço do enunciador para criar essa imagem: *fez fumaça, tambor tocou, várias formas de expressão, herança de um povo tão bonito, que momento lindo, valorosa instituição, pra interagir*.

No samba-enredo ora analisado, o *ethos* dito constitui o seguinte enunciado: *Extra! Extra! A Vale Samba apresenta. 'Evolução, revolução... O fantástico mundo da comunicação, ou seja, já no título da composição a voz da escola carnavalesca convoca diretamente o coenunciador a participar do 'fantástico mundo da comunicação'. O *ethos* mostrado faz alusões indiretamente a outras cenas de fala: a cena de Babel, a cena da comunicação primitiva na qual tudo 'era feito à mão', cena da era digital, a cena do desfile da escola na avenida. É dessas cenas variadas que se constitui o *ethos* discursivo, a imagem de si no discurso.*

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

A maneira de ser específica do fiador faz com que o coenunciador incorpore esse conjunto de traços e assimile a ideia de distanciamento. No entanto, é por essa herança – desde a confusão de Babel – que o enunciador passa a fazer parte explicitamente no discurso, como se provocasse uma espécie de zoom: *Alô!... Alô! Meu amor cadê? / Hoje na avenida / Vou 'Clicar' você.*

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

Conclusão

O objetivo deste estudo foi analisar o samba-enredo por meio da enunciação, especificamente sob os conceitos de cenografia e ethos discursivo, de Dominique Maingueneau. Desse modo, enfatizamos algumas considerações sobre o samba-enredo como gênero historicamente consolidado. Afinal, como definir e reconhecer o samba-enredo? Estruturalmente, trata-se de uma composição semelhante à poesia, seja pela distribuição em versos, seja pela distribuição rítmica, seja pela linguagem expressa tanto por sinais da oralidade quanto por certo rebuscamento formal. Que o samba-enredo é um gênero discursivo não temos dúvida. É um enunciado que se define pelas características intrínsecas de um gênero – tema, estilo, estrutura composicional. Como bem lembrou Bakhtin (2010a, p. 269, grifo do autor),

[...] o estudo da natureza dos enunciados e dos gêneros discursivos é, segundo nos parece, de importância fundamental para superar as concepções simplificadas da vida do discurso, do chamado 'fluxo discursivo', da comunicação, etc., daquelas concepções que ainda dominam a nossa linguística.

Esse enunciado comunica e está fortemente relacionado a um contexto sociocultural específico: o carnaval. É um evento enunciativo. O samba-enredo é o porta-voz das escolas carnavalescas desde a consagração dessa festa no Brasil. A questão é: como diferenciá-lo, por exemplo, de outros gêneros que carregam em si características próximas do samba-enredo, sobretudo quanto à estrutura composicional?

Para nós, os vestígios deixados pelo enunciador na materialidade linguística são bastante esclarecedores, uma vez que a linguagem do samba-enredo é, necessariamente, ambivalente, por comportar duas instâncias discursivas: de um lado, a dêixis fundadora, o discurso oficial religioso; de outro, o discurso carnavalesco. As análises a partir da cenografia e do ethos nos revelaram essa dualidade. O samba-enredo, como gênero inscrito nesse tempo e espaço, mostra 'na' e 'pela' linguagem a cena englobante: carnavalesca; ele comunica apenas no carnaval, especificamente os desfiles de escola de samba. Em festas de outra natureza, por exemplo, a Oktoberfest¹², o gênero que prevalece é a chamada marcha alemã. O samba-enredo, logo, não teria sentido porque, como bem destaca Bakhtin (2010a, p. 266),

[...] a relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.

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

Mediante a análise do samba-enredo, com aporte teórico em Bakhtin (2010a) e em Maingueneau (1997, 2006, 2008a, b, c, 2010, 2011a, b), ressaltamos que esta pesquisa pode contribuir para estudos futuros acerca do gênero, não necessariamente em investigações pedagógicas, como ressaltara Faraco (2009), mas em pesquisas voltadas à recepção do

¹² Maior festa tradicional alemã da cerveja, celebrada originalmente em Munique, Alemanha, e que passou a ser realizada também em cidades da região Sul do Brasil. Entre as principais, destacam-se a Oktoberfest de Blumenau (Estado de Santa Catarina) e a de Santa Cruz do Sul (Estado do Rio Grande do Sul).

gênero, de acordo com a análise discursiva. Uma vez que o samba-enredo é um gênero dotado de uma cenografia 'toda' ou 'quase toda' brasileira e prevalece em um evento enunciativo, que é o carnaval, pensamos que a sua exploração é, no mínimo, produtiva.

Referências

- Augras, M. (1998). *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas.
- Bakhtin, M. (2010a). *Estética da criação verbal*. (5a ed., Paulo Bezerra, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2010b). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (6a ed.). São Paulo: Hucitec.
- Benveniste, É. (2006). O aparelho formal da enunciação. In É. Benveniste (Org.), *Problemas de linguística geral II*. (2a ed., p. 81-90, Eduardo Guimarães et al., trad.). São Paulo: Pontes.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2008). *Dicionário de análise do discurso*. (2a ed., Fabiana Komesu, coord. da trad.). São Paulo: Contexto.
- Da Matta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. (6a ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Da Matta, R. (1998). *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dantas, J. P. (2009). *A safra da nova geração que criou os novos blocos que fizeram escola*. Joaçaba: LIESJHO. Recuperado de http://www.liesjho.com.br/site/artigos_select.php?id_noticia=197
- Discini, N. (2011). Ethos e estilo. In A. R. Motta, & L. Salgado (Orgs.), *Ethos discursivo*. (p. 33-54). São Paulo: Contexto.
- Facin, D. (2012). *O enlaçamento enunciativo de um ritual carnalizado: cenografia e ethos discursivo em sambas-enredo de escolas carnavalescas do Meio-Oeste catarinense*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS.
- Faraco, C. A. (2009). *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Flores, V. N., Barbisan, L. B., Finatto, M. J. B., & Teixeira, M. (2009). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto.
- Flores, V. N., & Teixeira, M. (2009). Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. *Bakhtiniana*, 1(2), 143-164.
- Galvão, W. N. (2009). *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Maingueneau, D. (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. (3a ed., Freda Indursky, trad.). Campinas, SP: Pontes; Unicamp.
- Maingueneau, D. (2006). *Discurso literário*. (Adail Sobral, trad.). São Paulo: Contexto.
- Maingueneau, D. (2008a). *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Maingueneau, D. (2008b). Ethos, cenografia, incorporação. In R. Amossy (Org.), *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. (p. 69-92, Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti, trad.). São Paulo: Contexto.
- Maingueneau, D. (2008c). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Maingueneau, D. (2010). *Doze conceitos em análise do discurso*. (Adail Sobral et al., trad.). São Paulo: Parábola Editorial.
- Maingueneau, D. (2011a). *Análise de textos de comunicação*. (6a ed., Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha, trad.). São Paulo: Cortez.
- Maingueneau, D. (2011b). A propósito do ethos. In A. R. Motta, & L. Salgado (Orgs.), *Ethos discursivo*. (2a ed., p. 11-30). São Paulo: Contexto.
- Mussalim, F. (2011). Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In A. R. Motta, & L. Salgado, L (Orgs.), *Ethos discursivo*. (2a ed., p. 70-81). São Paulo: Contexto.
- Possenti, S. (2011). Ethos e corporalidade em textos de humor. In A. R. Motta, & L. Salgado (Orgs.), *Ethos discursivo*. (p. 149-156). São Paulo: Contexto.
- Silva, E. G. (2006). *Os (Des)encontros da fé: análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica*. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brazil.
- Vale Samba. (2012). *Ficha técnica. Carnaval 2012*. (Documento). Joaçaba, SC, Brasil: LIESJHO. Recuperado de <http://naavenida.com.br/category/carnaval-joacaba/>

Received on January 21, 2015.

Accepted on July 27, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.