

**TEREZINHA CÔGO VENTURIM**

**CANTOS DE ENCENAR BRASILIDADE:  
ANÁLISE DAS MARCAS DE SUBJETIVIDADE NO ENUNCIADO  
DOS ENREDOS DE ESCOLAS DE SAMBA, NUMA ABORDAGEM  
MODULAR**

**BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
2008**

**TEREZINHA CÔGO VENTURIM**

**CANTOS DE ENCENAR BRASILIDADE: ANÁLISE DAS MARCAS  
DE SUBJETIVIDADE NO ENUNCIADO DOS ENREDOS DE  
ESCOLAS DE SAMBA, NUMA ABORDAGEM MODULAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Lingüística  
Linha de Pesquisa: Análise do Discurso  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Janice Helena  
Silva de Resende Chaves Marinho.

**BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
2008**

*“O homem sentiu sempre - e os poetas freqüentemente cantaram - o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não é, traz de volta o que desapareceu.”*

*(Émile Benveniste)*

*A todos os compositores de samba, que nos introduzem no mundo onírico e inquietante da magia. A todos os poetas que nos fascinam e deitam no leito do samba, nossa reverência.*

### *Vai passar*

*Vai passar  
Nessa avenida um samba popular  
Cada paralelepípedo  
Da velha cidade  
Essa noite vai  
Se arrepiar  
Ao lembrar  
Que aqui passaram sambas imortais  
Que aqui sangraram pelos nossos pés  
Que aqui sambaram nossos ancestrais.*

*Num tempo  
Página infeliz da nossa história  
Passagem desbotada na memória  
Das nossas novas gerações  
Dormia  
A nossa pátria mãe tão distraída  
Sem perceber que era subtraída  
Em tenebrosas transações.*

*Seus filhos  
Erravam cegos pelo continente  
Levavam pedras feito penitentes  
Erguendo estranhas catedrais  
E um dia, afinal  
Tinham direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia  
Que se chamava carnaval  
O carnaval, o carnaval  
(Vai passar).  
Palmas pra ala dos barões famintos  
O bloco dos napoleões retintos  
E os pigmeus do bulevar  
Meu Deus, vem olhar  
Vem ver de perto uma cidade a cantar  
A evolução da liberdade  
Até o dia clarear.*

*Ai, que vida boa, olerê  
Ai, que vida boa, olará  
O estandarte do sanatório geral vai passar  
Ai, que vida boa, olerê  
Ai, que vida boa, olará  
O estandarte do sanatório geral  
Vai passar.*

***Francis Hime - Chico Buarque- 1984***

## AGRADECIMENTOS

*Deixa de ser rei só na folia  
Faça de tua Maria  
Uma rainha todos os dias  
E canta um samba na universidade  
E verás que teu filho  
Será príncipe de verdade  
Aí, então, jamais tu voltarás  
Ao barracão.  
Candeia*

Gratidão é o sentimento que me envolve nesse desfile tão profano e onírico. Não fosse eu acalentada pelos sons dos tamborins nos quais ecoam as artimanhas dos arlequins, essa mágica aventura de *querer*, teria sucumbido nos braços de um Pierrô, ao longe, e me desfeito em lembranças. Porém, “travestida” de Colombina e enredada em disfarces, “sambo fantasiada” para quem esteve ao meu lado durante o carnaval..

A Deus, por se fazer dia nas noites escuras e solitárias das minhas viagens semanais a Belo Horizonte, protegendo-me e acalentando-me. Eram 1200 quilômetros percorridos todas as semanas para aprender como se dança o samba na voz dos mestres.

À prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Janice Helena Silva de Rezende Chaves Marinho que, na *Comissão de frente*, fez evoluir o samba com sabedoria e elegância, encantando-me com sua graça.

Aos ilustres *sambistas da ala UFMG*, professores do Pós-Lin, por desfilarem como mestres-salas e porta-bandeiras de *Charaudeau, Maingueneau, Bakhtin, Ducrot, Foucault e até Benveniste*, mestres maiores da linguagem.

Ao Jair da COPEC que, com sua forma gentil e carinhosa, aplaudia de *camarote* o samba até vê-lo atravessar toda a *Avenida* e sumir.

*Tem certos dias que eu penso em minha gente e sinto assim todo o meu peito se apertar, porque...* À Neusa de São Domingos do Norte e sua família por manterem a *harmonia do samba* com seu grande e infundável companheirismo sempre que era chegado o tempo de idas e vindas das viagens.

À minha amada e sempre amiga Virgínia, *minha harmonia é você*, simples e pequeno samba-enredo que, com sua incansável dedicação, carinho e serenidade, todos os dias me conquista. Sua indispensável sabedoria inata, sua tranquilidade, sua grande capacidade de “*ser*” sempre me surpreendem e me animam.

*E ONDE HOVER TREVAS... QUE SE FAÇA A LUZ!* Aos meus queridos alunos, com quem divido todos os dias minhas alegrias fugazes. Eles dançam samba e evoluem em *conjunto e fantasia* para brilharem na avenida do conhecimento.

Ao meu Arlequim preferido, meu amor, meu esposo, meu incentivador, meu ajudante nas horas em que o desânimo descia e o vento do mestrado soprava forte. Em tempo de medo das estradas perigosas, ele rezava e esperava sempre paciente que eu chegasse de

novo. Nos momentos de cansaço, ele me acolhia em seus braços, dando-me coragem para recomeçar. *“Porque a história do amor só pode se escrever assim: um sonho de Pierrot e um beijo de Arlequim!”*

*Penso que morreria o desejo da gente se Arlequim e Pierrot fossem um ser somente. Aos meus outros arlequins, Djan e Tatiana, meus filhos queridos, que escolheram comigo o momento sublime e único de (re)nascido e me ensinaram a árdua tarefa de aprender a amar incondicionalmente.*

*Mas, é preciso sambar, é preciso sambar... só no sapatinho... e agradecer ao grupo diretor da FUNCAB (Fundação Educacional Presidente Castelo Branco) pela ajuda financeira no primeiro ano do mestrado.*

*Lúcia, Eu preciso te falar/ te encontrar de qualquer jeito/ Pra sentar e conversar / depois de andar de encontro ao vento... e dizer a você, minha querida amiga, Lúcia Cani Zaché do meu grande carinho, da minha gratidão e da minha admiração pela pessoa linda e maravilhosa que sempre acolheu o meu cansaço em sua casa, em Santo Antônio, BH. Meu coração é seu, minha amada.*

*Ao Afonso e à D. Maria, que conduziram os meus primeiros sonhos de mestra em direção a um país tropical, abençoado por Deus / E bonito por natureza, mas que beleza, em fevereiro, em fevereiro... tem carnaval. A eles, minha sincera gratidão e carinho pela acolhida.*

*À minha querida irmã e comadre: Rê, “Vê, meu bem, quanta beleza/ A mãe natureza tem pra dar/ Tudo que o bom Deus criou/ O homem tem que preservar/ O orvalho molha as flores/ Pro Vale do Rio Doce eu vou”. Como é lindo e poderoso o nosso Rio Doce! E que sensação de chegada, de paz e de prazer nos dava banhar nossa sombra ao chegarmos das longas viagens a BH. Valeu e muito seu incentivo!*

*Micheline, minha querida e linda menina, hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria/ Quero que você assista na mais fina companhia / Se você sentir saudades, por favor, não dê na vista / Bate palma com vontade, faz de conta que é turista. / Hoje o samba saiu, lá, lá, lá iá, procurando você, / Quem te viu, quem te vê/ Quem não a conhece não pode mais ver prá crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer.*

*Vanete, obrigada, minha querida amiguinha e companheira, que veio ver o sol nascer comigo... obrigada pelas palavras, pelos telefonemas, pela saudade que me invade... de você.*

*À Cláudia Guio Bragato Goldner, Luz, magia/ Que faz a mente do poeta delirar / Estrela guia / Faz meu Império brilhar / É bom amar (amar) e ser amado / Se dar e receber / Eu quero um mundo de inspiração / Pra clarear de vez a escuridão... minha admiração e meu carinho por seu desprendimento e por sua forma carinhosa de comparecer ao samba para o qual foi convidada.*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	10
<b>RESUMÉ</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 – CARNAVAL: UM MUNDO DE SIGNIFICADOS</b> .....	20
1.1 O CARNAVAL ABRE AS ASAS SOBRE NÓS .....	20
1.2 O SAMBA RUMO À MODERNIDADE.....	25
1.3 O SAMBA-ENREDO INTRINCANDO MARCAS CULTURAIS .....	28
<b>CAPÍTULO 2 – O MODELO E O INSTRUMENTO MODULAR DE ANÁLISE DA ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO: UMA VISÃO GLOBAL DA COMPLEXIDADE DISCURSIVA</b> .....	39
2.1 NARRANDO A NAÇÃO: UMA COMUNIDADE DO IMAGINÁRIO. ....	39
2.2 QUESTÕES METODOLÓGICAS. ....	48
<b>2.2.1 Descrição do <i>corpus</i></b> . ....	48
<b>2.2.2 Percorso da análise: O percurso modular da análise dos discursos dos Sambas-enredos</b> .....	49
<b>CAPÍTULO 3 – SAMBA-ENREDO: OBJETO DE ESTUDO</b> .....	52
3.1 UNIVERSO DOS SAMBAS-ENREDOS DE ESCOLAS DE SAMBA: MULTICULTURALIDADE E CIDADANIA. ....	52
<b>3.1.1 Os Sambas-enredos e seus contratos praxeológicos nacionalistas</b> .....	55
<b>3.1.2 O quadro acional das composições comprometidas com o refazer histórico- social</b> .....	57
<b>3.1.3 A estrutura praxeológica dos sambas-enredos</b> .....	62
<b>3.1.4 A representação conceitual dos sambas-enredos nacionalistas</b> .....	68
3.2 O DISCURSO DOS SAMBAS-ENREDOS E A COMPLEXIDADE DE SUAS INTERAÇÕES. ....	70

<b>3.2.1 Os enquadres interacionais dos sambas-enredos .....</b>	<b>75</b>
<b>3.3 A ESTRUTURA DOS SAMBAS-ENREDOS: MÓDULO HIERÁRQUICO..</b>	<b>83</b>
<b>3.3.1 Análise das estruturas hierárquicas dos sambas-enredos.....</b>	<b>93</b>
<b>3.3.2 A estrutura hierárquica dos sambas-enredos .....</b>	<b>95</b>

**CAPÍTULO 4 – OS SAMBAS-ENREDOS DE ESCOLAS DE SAMBA E A POLIFONIA: UM ENCANTAMENTO A SER DESVENDADO AO LONGO DA HISTÓRIA.....**

<b>4.1 OS SAMBAS-ENREDOS E AS VOZES: ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA .....</b>	<b>102</b>
<b>4.2 ENREDANDO A ENUNCIÇÃO E A POLIFONIA DOS SAMBAS-ENREDOS .....</b>	<b>107</b>
<b>4.2.1 As vozes que revelam e anunciam por que somos o povo que somos.....</b>	<b>111</b>
<b>4.2.2 As vozes que fazem alusão a outras vozes e à alegria .....</b>	<b>127</b>

**CAPÍTULO 5 - CONCLUSÕES .....**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....**

<b>ANEXOS I .....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXOS II.....</b>	<b>148</b>
<b>ANEXOS III .....</b>	<b>156</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Categorias da dimensão referencial .....	54
<b>Figura 2:</b> Representação praxeológica dos sambas-enredos de escolas de samba ...	56
<b>Figura 3:</b> Representação praxeológica de uma narrativa. Fontes: Soares (2003: 122); Rufino(2006: 55) .....	63
<b>Figura 4:</b> Estrutura praxeológica do samba-enredo “ <i>Aquarela Brasileira</i> ” .....	64
<b>Figura 5:</b> Estrutura praxeológica do samba-enredo “ <i>Mangueira Redescobre a Estrada Real... E Deste Eldorado faz seu Carnaval</i> ” .....	65
<b>Figura 6:</b> Estrutura praxeológica do samba-enredo “ <i>Uma Delirante Confusão Fabulística.</i> ” .....	66
<b>Figura 7:</b> Estrutura praxeológica do samba-enredo “ <i>Brezail</i> ” .....	67
<b>Figura 8:</b> Representação conceitual genérica do samba-enredo .....	68
<b>Figura 9:</b> Representação conceitual do samba-enredo nacionalista .....	69
<b>Figura 10:</b> Representação do processo de negociação subjacente à atividade lingueira (Roulet, Filliettaz e Grobet, 2001) .....	85
<b>Figura 11:</b> Representação do processo de negociação no discurso dos sambas-enredos .....	86
<b>Figura 12:</b> Macroestrutura genérica dos sambas-enredos .....	89
<b>Figura 13:</b> Macroestrutura do samba-enredo <i>Aquarela Brasileira</i> .....	90
<b>Figura 14:</b> Macroestrutura do samba-enredo <i>Minha Pátria é minha Língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor</i> .....	91
<b>Figura 15:</b> Macroestrutura do samba-enredo <i>Uma Delirante confusão Fabulística</i> .....	92
<b>Figura 16:</b> Trecho da estrutura hierárquica das evocações de <i>Aquarela Brasileira</i> ..	97
<b>Figura 17:</b> Trecho da estrutura hierárquica da trajetória da língua portuguesa em <i>Minha Pátria e minha língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor</i> .....	98

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Representação gráfica atual do modelo de análise modular (Roulet, Fillietaz e Grobet, 2001) .....	48
<b>Quadro 2:</b> Representação gráfica atual do Modelo de Análise Modular (Roulet, Fillietaz e Grobet, 2001) com destaque para o percurso de análise .....	50
<b>Quadro 3:</b> Proposta para o quadro acional da negociação entre compositor e comissão julgadora .....	59
<b>Quadro 4:</b> Proposta para o quadro acional da negociação entre compositor e público .....	61
<b>Quadro 5:</b> Enquadre interacional da apresentação/ aprovação das composições carnavalescas .....	72
<b>Quadro 6:</b> Enquadre interacional da publicação/divulgação das composições sambas-enredos .....	73
<b>Quadro 7:</b> Enquadre interacional geral dos sambas-enredos .....	73
<b>Quadro 8:</b> Enquadre interacional do samba-enredo Breazail.....	76
<b>Quadro 9:</b> Enquadre interacional do samba-enredo Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa .....	78
<b>Quadro 10:</b> Enquadre interacional do samba-enredo Uma Delirante confusão Fabulística.....	80

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo principal identificar e analisar as marcas e estratégias discursivas utilizadas por compositores de sambas-enredos de escolas de samba, produzidos no período de 2004 a 2007, para legitimar a memória nacional e continuar seduzindo seu público. O ponto de partida é a hipótese de que os sambas-enredos de escolas de samba veiculam, por meio de vozes, um discurso polifônico, com retomadas da formação sócio-histórica brasileira. O suporte teórico-metodológico adotado é o Modelo de Análise Modular, desenvolvido na Universidade de Genebra. Nossa proposta, diante do objeto, da hipótese e do referencial teórico-metodológico escolhido, é analisar os sambas-enredos nos atendo às dimensões interacional, hierárquica e referencial, à organização elementar enunciativa e à organização polifônica. A escolha desse percurso de análise nos permitirá detectar o caráter nacionalista dos sambas-enredos e, além disso, determinar estratégias neles utilizadas que visem a rastrear os sentidos deslocados fundadores da brasilidade.

**Palavras-chave:** polifonia, Modelo de Análise Modular, heterogeneidade, discurso de fundação.

## RÉSUMÉ

Cette étude a comme objectif principal identifier et analyser les marques et les stratégies discursives utilisées par les compositeurs de chansons de samba des écoles de samba produits dans la période de 2004 à 2007 pour légitimer la mémoire nationale et continuer à séduire son public. Le point de départ est l'hypothèse que les chansons de samba des écoles de samba diffusent un discours poliphonique, de reprises de la formation sociale et historique brésilienne. Le support théorique et méthodologique adopté est le Modèle d'Analyse Modulaire, développé dans l'université de Genève. Notre proposition, devant l'objet, l'hypothèse et le référentiel théorique et méthodologique choisis, c'est analyser les chansons de samba dans les dimensions interactionnelle, hiérarchique et référentielle, dans l'organisation élémentaire de l'énonciation et dans l'organisation poliphonique. Le choix de ce parcours d'analyse nous permettra détecter le caractère nationaliste des chansons de samba et, en plus, déterminer des stratégies y utilisés pour regarder les traces et les sens décalés des fondateurs de la « brésilité ».

**Les mots clés** : polyphonie, modèle d'analyse modulaire, hétérogénéité, discours de fondation.

## INTRODUÇÃO

“Quem me dera a paz e a harmonia  
Ver meu país cantar feliz  
Na sombra de um pau-brasil  
Um samba da Imperatriz.”  
Imperatriz Leopoldinense

Em retrospectiva, o samba não prometia muito. Nascido de um erro musical atrelado a uma caricatura social e embalado por compositores que se consideravam boêmios com bons ouvidos, ninguém esperava que o samba se firmasse como expressão mais genuína da música brasileira e que chegaria ao século XXI à condição de fator de desenvolvimento cultural e de gênero musical mais consumido no país. Pois foi o que fez e o que é.

Aos 87 anos de sua primeira gravação em disco, o samba é hoje soberano na representação da miscigenação social brasileira, reunindo recortes de personalidades diversas na mesma composição: África, Brasil e Portugal e folclórica, desde Chiquinha Gonzaga, Carmem Miranda, Francisco Alves, João de Barros, Noel Rosa, Ari Barroso até chegar a Cartola, a Chico Buarque de Holanda, a Nequinho da Beija-Flor e a muitos outros.

Esses cantos narrativos, assim como a prosa romanesca, são sempre carregados do discurso de outrem. Apresentam uma pluralidade de vozes alheias, caracterizando o que Bakhtin chamou de polifonia.

Todo o cancionário do samba, com vasta repercussão nacional, criou um tipo de música para refletir, por meio de seus temas e características ritmo-melódicas, os acontecimentos da vida social e política do Brasil e do mundo, com todas as nuances sociais, políticas, históricas e religiosas existentes. Por isso, as letras dos sambas de

enredo, por meio da poesia, oficializam os desejos, as crenças e os saberes do povo pelo próprio povo, numa festa de paixão à cultura. José Ramos Tinhorão, em entrevista à Revista Nossa História,<sup>1</sup> afirma que a melhor definição de carnaval foi feita por Goethe, quando foi a Roma, no século XVIII, e viu uma festa muito diferente do que havia na Alemanha. Ele disse: “*O carnaval não é uma festa que alguém ofereça, é uma festa que o povo oferece a si mesmo*”. Portanto, nesse jogo de ilusões, de cortejos de exaltação à brasilidade, o samba se coloca no altar como oferenda encantada de amor aos deuses da sedução e do prazer imaginário, como afirma Martinho da Vila, em seu samba-enredo, numa verdadeira declaração de amor à escola de samba: *O amor é uma graça divina/ Ele tirou do azul o mais azul/ Ele pegou do branco a paz maior. /E o canto mais negro que passarinho no céu/ E daí criou a Vila Isabel/ E vieram poetas para perpetuar a criação/ E essa beleza toda é uma das razões do meu viver/ eu agradeço a Ele do fundo do meu coração/ Pela graça divina da Vila eu pertencer/ E repetirei sempre com toda a minha emoção/ Serei Vila Isabel até morrer. (Revista, O GLOBO, ano2, nº83 - 23 de fev. de 2006).*

A festa do carnaval é traduzida como a festa do “povo”, ou melhor, o tempo em que o povo se reveste de máscaras e liberta suas tensões, transvestido em representações afetadas pelo mundo do “ser” (ser brasileiro, defender e valorizar aquilo que é dele mesmo, a sua nacionalidade).

O interesse do Estado pela multiculturalidade brasileira é coisa recente, mas já faz parte do documento (PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais, 1988), cuja proposta está clara em seus objetivos: “conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como os aspectos socioculturais de outros povos e nações,

---

<sup>1</sup> Ano dois, número 16, p.41.

posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, crenças, sexo, etnia ou outras características individuais”. A partir dessas observações podemos perceber que os sambas-enredos das melodias carnavalescas têm apresentado, em sua proposta artística, a preocupação em destacar as múltiplas culturas do mundo e, em especial, aquelas que fazem parte da construção da nacionalidade brasileira.

É nesse contexto que o **samba** profere o seu discurso. Utilizando-se de relatos referentes ao passado e ao presente históricos e de como os temas sociais são abordados no âmbito dessa festa popular (bastante polifônicos, diga-se de passagem), percebemos fortes indicadores de que, em tempo de carnaval, há um pendor à valorização da cultura popular brasileira. O discurso nacional adquire uma conotação única de assentamento do discurso fundador que regula as necessidades de privatização do espaço público onde o povo discute a homogeneidade: os feitos históricos nacionais, suas glórias e/ou fracassos.

Sob o ponto de vista da análise do discurso, isso significa buscar na enunciação, por meio da interação com o outro e das muitas vozes que se enunciam nas “*histórias contadas*”, por intermédio das letras dos sambas-enredos (o nome já diz: enredados), o que chamamos legitimidade.

Todo o contexto histórico-social de formação da Unidade Nacional pode ser legitimado nos sambas de enredo, construindo verdadeiras paráfrases narrativas metafóricas que evidenciam a relação dialógica entre valores sociopolítico-culturais refletidos na linguagem através de estratégias lingüísticas presentes nos textos.

Nossa hipótese é a de que essas canções, inseridas no jogo enunciativo, apresentam-se repletas de retomadas polifônicas e autofônicas, pois as narrativas dos

sambas-enredos (re) significam a história já existente como um eco que se repete várias vezes, apresentando um discurso em que o locutor (o povo) expõe seus próprios desejos, fracassos, decepções e esperanças, constituindo o discurso predominantemente do mito-fundador do Brasil.

Portanto, na tentativa de mostrar como a busca dessa legitimidade se dá do ponto de vista de uma teoria do discurso e identificar que outras leituras e implicações estão subjacentes à necessidade dessa legitimidade, propomo-nos a analisar, utilizando subsídios que permitam produzir informações sobre a estrutura dos discursos, os sambas de enredo.

Nesse movimento de análise, pretendemos averiguar qual é a origem, as categorias e as regras que permitem engendrar a estrutura desses discursos, como se estabelecem, se originam e se marcam as vozes presentes entre os diferentes níveis ou os diferentes planos de enunciação desse gênero discursivo.

Além disso, pretendemos tentar deslindar a função das vozes que povoam esse discurso e quais as representações conceituais e praxeológicas das atividades, seres e objetos que constituem o universo no qual o discurso dessas canções se inscreve e do qual fala. Interessa-nos também reconhecer quais os tipos de seqüências discursivas que entram na composição do discurso das canções dos sambas de enredo e a função da seqüência típica narrativa no processo de persuasão dos interlocutores.

Desse modo, dada a complexidade discursiva na elaboração das canções e a multiplicidade de abordagens que tal complexidade requer, nossa moção é tomar um instrumento de análise que possa oferecer um quadro teórico e metodológico que permita a compreensão não só da complexidade das atividades do discurso como também a compreensão da heterogeneidade de tais atividades.

O Modelo de Análise Modular (MAM), desenvolvido por Roulet e sua equipe na Universidade de Genebra (1999–2001), representa esse instrumental por permitir a composição de um quadro descritivo e explicativo acerca dos diferentes aspectos discursivos. O modelo toma como objeto de estudo o discurso situado em suas dimensões lingüística, textual e situacional, o que permite a investigação de todos os aspectos relacionados a uma interação verbal. Segundo Pires (1997: 27), trata-se de um “modelo capaz de conciliar as dimensões lingüística, discursiva e situacional de uma forma dinâmica, sem, entretanto, modificar a lógica da organização de cada uma delas”.

Projetado dessa maneira, o tratamento modular da organização do discurso implica uma dupla exigência: i) a decomposição da organização complexa do discurso em um número de sistemas (ou módulos) de informações simples e independentes; ii) a descrição mais precisa possível da maneira como essas informações simples podem se combinar, ou seja, procura-se mostrar como as informações resultantes dos módulos se combinam e se inter-relacionam na produção e na interpretação do discurso.

Essa dupla prática possibilita distinguir as dimensões do discurso correspondentes aos diferentes módulos do sistema discursivo (sintático, lexical, hierárquico, interacional e referencial) e às diferentes formas de organização do discurso (polifônica, enunciativa, seqüencial, composicional...) cuja descrição depende da acoplagem entre as informações modulares ou outras informações derivadas das mesmas.

A pretensão inicial deste estudo, portanto, é identificar e mostrar, por meio de uma análise modular, como e por que os sambas-enredos de escolas de samba legitimam em seus discursos narrativos, a nosso ver, “transvestidos” por muitas vozes alheias (ou sua própria voz, num tempo passado ou futuro) a subjetividade do discurso

fundador como marca de brasilidade.

Para concretizar os objetivos propostos neste trabalho, pretendemos definir as categorias e regras que permitam gerar a estrutura hierárquica das informações das composições de dez sambas-enredos produzidos entre 2004 e 2007, sendo nove de escolas de samba do Rio de Janeiro e uma de escola de samba do Espírito Santo. Ao escolher os sambas-enredos a serem analisados, optamos por um recorte mais atual no tempo e por sambas-enredos cujos temas preenchessem as regularidades temáticas polifônicas dos “discursos fundadores”. Discursos fundadores são aqueles que constroem um imaginário social. Eles se refazem de tempos em tempos, dando-nos a impressão de estarmos sempre dentro de uma história conhecida anteriormente, retomam nossos laços sociais em nossos enunciados do dia-a-dia e reforçam nossa identidade histórica.

Pretendemos também, neste trabalho: (1) propor e discutir a relação entre os diferentes níveis de interação e os diferentes planos de enunciação, a saber: discursos representados e discursos designados; (2) determinar as representações conceituais e praxeológicas das atividades, seres e objetos que constituem o universo no qual o discurso fundador se inscreve e do qual fala; (3) indicar a origem das vozes polifônicas que se enunciam nas narrativas inseridas no discurso e como são marcadas; (4) identificar a função que essas vozes desempenham no discurso; (5) propor uma acoplagem entre os módulos e as formas de organização citadas anteriormente, para compreender as estratégias de legitimação do discurso fundador<sup>2</sup> em observação nesta dissertação.

Por tratarmos neste trabalho de discurso poético - especificamente dos sambas-

---

<sup>2</sup> Chauí (2004) utiliza o termo “mito fundador” para designar o que chamamos neste trabalho discurso fundador.

enredos de escolas de samba, verdadeiras obras artísticas peculiares – vislumbramos a possibilidade de uma contribuição teórica às pesquisas ligadas à abordagem modular de complexidade discursiva, visto que não foram ainda realizados trabalhos de pesquisa que apresentassem, dentro da área de lingüística do texto e do discurso, análises de melodias carnavalescas sob a perspectiva do MAM.

Este trabalho é organizado em cinco capítulos. O capítulo **um** é constituído de abordagem histórica sobre o carnaval e de algumas considerações sobre a evolução e o papel sócio-cultural discursivo dessa festa popular, cindida por múltiplas vozes mascaradas de exaltação nacionalista, que retomam a organização fundacional do povo brasileiro. O capítulo **dois** abrange considerações sobre o discurso fundador como elemento sustentador do discurso ideológico-cultural dos sambas-enredos, faz uma exposição sobre o referencial teórico-metodológico adotado para esta pesquisa e apresenta a proposta de análise a ser realizada pelo trabalho. Nele apresentamos também conceitos e teorias relativas ao MAM e discutimos sua capacidade e abrangência descritivo-analítica. Os capítulos **três** e **quatro** são destinados à análise do *corpus*. O capítulo **três** trata das questões de ordem situacional relativas aos componentes referencial, interacional e hierárquico das informações do discurso dos sambas-enredos, apresenta a descrição e o resultado das informações obtidas pelas análises aplicadas ao *corpus* com o objetivo de compreender como e por que os contratos discursivos dos sambas-enredos são nacionalistas; o capítulo **quatro** trata da forma de organização enunciativa e da forma de organização polifônica do discurso dos sambas-enredos com o intuito de conhecer a origem e a função discursiva das múltiplas vozes circulantes e presentes nos sambas-enredos e assim interpretá-las. O capítulo **cinco** consta da conclusão, onde tecemos considerações sobre os resultados obtidos, concernentes às

análises das marcas discursivas que sustentam e fazem eco, nos sambas-enredos de escolas de samba, a outros discursos de formação e de constituição sócio-ideológica da subjetividade brasileira.

## CAPÍTULO 1 - CARNAVAL: UM MUNDO DE SIGNIFICADOS

“Um Pierrot apaixonado  
Que vivia só cantando  
Por causa de uma Colombina  
Acabou chorando, acabou chorando...”

### 1.1. O CARNAVAL ABRE AS ASAS SOBRE NÓS

Exatamente quando e como surgiu o carnaval, não se sabe. No entanto, há indícios de que a origem dessa festa popular esteja ligada aos cultos realizados pelo homem em agradecimento aos deuses pelas inundações à beira dos rios, já que estas fertilizavam as terras para o plantio, favorecendo o início do desenvolvimento da prática agrícola.

Araújo (2003) afirma, em sua pesquisa histórica sobre o carnaval, que não só os egípcios realizavam essa prática; entre os gregos era chamada *carrum navalis* e entre os romanos *bacanais*. Além das *bacanais*, em Roma também se realizavam as *saturnálias* que homenageavam Saturno, deus da agricultura.

Após a festa – realizada a princípio, em dezembro, acontecia, em fevereiro, as *lupercais*. Nessas celebrações, homens banhados de sangue de cabra e lavados com o leite desses animais saíam nus dos templos, cobertos apenas com as peles dos bodes, perseguindo as pessoas pelas ruas. Em vão, durante a Idade Média, a igreja católica, detentora do poder na Europa, procurou proibir os festejos pagãos. Na Renascença, o carnaval adquiriu suas características básicas: o uso de fantasias, máscaras e carros alegóricos, afirma Araújo.

Porém, há que se analisar que, no Brasil, o carnaval nasce quando nasce o povo brasileiro, transvestido de etnias diversas, transformado em suas nuances tradicionais,

convertido em forma, em som, em lamentação de uma raça que se insurgia, incorporado no cenário de uma nova invenção musical.

Segundo Tatit (2004), *“a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia produzidos deram calibre à música popular brasileira e serviram de âncora aos vãos estéticos da música erudita”*.

Engendrado pela percussão e pela oralidade, a sonoridade do país vem se organizando alternadamente, como manifestação crua, ou como matéria-prima da criação musical, ou como fator étnico ou regional, ou como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical.

O que não se pode negar é a fusão entre as práticas de produção sonora desde o primeiro século de colonização e o ritual religioso. Identifica-se nesse período certa fusão das práticas nativas com a atividade doutrinária dos jesuítas: os indígenas com a música de encantação e mistério – “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos”, de acordo com Mário de Andrade (1976, p.20), predominantemente rítmica, balizada por instrumentos rudimentares de percussão e sopro (apitos, gaitas, flautas de madeira, chocalhos de grãos...), os portugueses com os hinos católicos melodiosos de celebração e catequese, que lembravam os cantos gregorianos do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano e exerciam poderes de atração muito fortes entre os nativos. Os jesuítas, depreendendo o ponto de encontro entre as duas tradições, não deixavam de evocá-las durante os ritos e cerimônias celebrados. De acordo com Tatit (2004), pelas descrições que nos chegam, dessas festividades religiosas, podemos reconhecer traços precursores dos blocos carnavalescos de hoje.

Tinhorão (1990, p.56) assevera que, na sua pesquisa a Serafim Leite, observou o

seguinte: O Padre Manuel da Nóbrega teria caracterizado a realização de uma procissão de Corpus Christi diante dos índios como um desfile dançante que se desenrolava pelas ruas enfeitadas com ramos de árvores e “*organizadas como se fossem alas (com mouriscas, danças, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias...)*” das atuais Escolas de Samba. Com a chegada da “dicção negra” que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições sofridas por esse povo, houve uma novidade ainda mais miscigenada nas letras e ritmos musicais.

Tatit (2004, p.21) discorre sobre a importância étnica do negro, a partir da entrada do século XVII. Segundo o citado autor, eram cerca de vinte mil pessoas que, de uma forma ou de outra, buscavam, de algum modo, reconstruir sua identidade na nova condição. E alquebrados pela perda de alguns elos na sua cultura, os negros revitalizaram suas forças, por meio dos batuques, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. Os calundus africanos (ritmos e danças de natureza religiosa, mesclados os vaticínios e curas) são retomados nessa época e se firmaram com mesclagens, evidentemente, dos ritmos já existentes. Esses rituais eram recheados de idolatria, ruidosos e hipnóticos, com manifestações pagãs. Quando setores da sociedade branca integraram-se às rodas de batuque, passaram a participar diretamente das cerimônias e, por isso, foram coibidos pela igreja.

Para Tatit, desses “batuques”, de caráter lascivo e voluptuoso, reforçados por melodias e sons de viola, além de estarem voltados para o lazer, nascem as principais diretrizes da sonoridade e do ritmo brasileiro, que se chamaria “umbigada”. Os negros do sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, palavra da qual mais tarde teria derivado o nosso *samba*.

Dessa forma, diz o pesquisador, constitui-se o cenário musical brasileiro. Numa

mistura celerada de controles e descontroles que se distribuem sem fronteiras por entre os cativos miscigenados. Desde o alvorecer do século XX até os anos 50, mais ou menos, a questão nacionalista da sonoridade brasileira já era matéria de intensa reflexão entre os artistas e pensadores do país. A Abolição era fato recente e nada mais atenuante para incentivar a comunidade de negros e mulatos na busca, outra vez, da sua identidade. Agora, livres dos grilhões dos seus senhores, mas presos a um novo quadro social, buscavam novas perspectivas de vida. Para isso, agrupavam-se em seus espaços próprios a fim de reestruturarem seus cultos religiosos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que a essa altura já estavam impregnadas de séculos de colonização ibérica. Os mais autênticos “nacionalistas” da sonoridade brasileira reuniam-se em terreiros de Tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, onde ressoavam os velhos batuques que inauguraram a sonoridade do país.

Consultando ainda Tatit (2004, p.31), percebemos que a casa da Tia Ciata foi sendo reconstituída não só a partir de depoimentos de seus freqüentadores mais assíduos como Dunga e Pixinguinha, mas também.

*“... a partir de reconstruções metafóricas que, independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período.”*

A cena constitui-se fiel através do olhar de Tatit (2004 p.31), quando descreve:

*... percebe-se nitidamente o percurso de depuração estética – que vai do contato com o chão, nas práticas de candomblé exercidas no terreiro, até o som instrumental abstrato que requer uma apreciação contemplativa típica das salas de concerto(ou de visita) - contrapondo-se ao percurso de ritmação étnica pelo qual as refinadas elaborações melódicas do choro, de um Pixinguinha, por exemplo, que apropriava-se(sic) do lundu, do partido alto, do maxixe, da polca ou da rabanera para exercer sua musicalidade.*

Para o autor, o erudito e o popular se integram no mesmo espaço, usando estratégias e valores ideológicos diferenciados. O grupo do “fundo”, luta em relativa harmonia étnica e social com o grupo da sala principal, confirmando a aceitação da convivência e, ao mesmo tempo, reforçando os próprios valores ideológicos.

Acrescenta, na sua exposição sobre a história da canção, que, na década de 20, o devassamento desses “biombos culturais” seria consumado com a consolidação do “moderno” carnaval brasileiro, resultado das rodas de batucada e, depois com o projeto de “sinfonização” (unificação das diversidades musicais do Brasil), desenvolvido com a ajuda do Estado, por Villa-Lobos.

O autor argumenta que os criadores do samba buscavam as entoações na linguagem oral e nas expressões usadas em conversas, recursos já conhecidos e usados nas brincadeiras indígenas e nos rituais religiosos dos primeiros grupos de negros que chegavam ao Brasil. Ele acredita ainda que com a influência ibérica e com o som de operetas e do texto musicado, a prática oral foi se fortalecendo e fazendo parte das brincadeiras e dos assuntos do dia-a-dia, influenciando o velho batuque que já havia sido mesclado por vários outros gêneros sob a designação genérica de “samba”.

Em sua exposição Tatit (2004, p.35) afirma que os sambas (melodias e letras) produzidos na casa da Tia Ciata, nessa época, eram concebidos oralmente sem qualquer intenção de perenidade.

Para o autor, os versos improvisados<sup>3</sup> são modificados quanto às palavras empregadas, às entoações vocais e até mesmo à sonoridade dos fonemas. Só permanece a idéia abstrata que foi objeto da comunicação. Tatit reconhece que, na trajetória

---

<sup>3</sup> O primeiro samba oficialmente gravado, “Pelo telefone”, apesar do registro, ainda legou pelo menos três versões diferentes. (Cf. Almirante, No Tempo de Noel Rosa, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1977, p.21 – 28. (Tatit, 2004, p. 36-37)).

histórica deste país, a elite cultural brasileira da época, no momento em que se revelou esse movimento, não foi perspicaz o suficiente para entender o fenômeno, embora já começasse a refletir sobre múltiplos projetos de consciência nacional.

Dado o caráter da nossa pesquisa, que é o de buscar marcas de subjetividade nos enunciados dos sambas-enredos de escolas de samba, consideramos importante conhecer a origem do samba, sua trajetória tão cheia de transfigurações, suas influências e influenciadores, a fim de melhor entendermos a inscrição dos temas desenvolvidos pelas escolas de samba no cenário carnavalesco.

## 1.2. O SAMBA RUMO À MODERNIDADE

Esse movimento foi percebido nitidamente na trajetória militante e crítica de Mário de Andrade e de Villa-Lobos. Mário de Andrade reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente em qualquer projeto nacionalista. Ia além, referia-se à evolução do lundu e da modinha com entusiasmo e registrava a música raiz (o samba), porém atribuía valor especial mesmo ao folclore (danças dramáticas, reisadas, congadas, bumba-meu-boi), como fontes rurais mais autênticas e menos sujeitas à urbanização.

Nessa mesma obra, Tatit (2004) destaca Villa-Lobos como o compositor erudito brasileiro mais bem sucedido de todos os tempos; embora tenha convivido amplamente com os chorões do Rio de Janeiro e sua escolha social fosse o convívio com a elite, também considerava o folclore rural como fonte original para a inspiração nacionalista.

Valendo-se da transfiguração de temas musicais do nosso folclore e de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), do ritmo do batuque e da oralidade inscrita nas

cores, criou suas melhores peças – Noneto, Choros, Rudepoema, e Bachianas brasileiras – mas apresentava sua obra com acabamento visivelmente internacional (sua referência de grande folclorista foi Johann Sebastian Bach). Mesmo quando empreendeu um grande projeto cívico-educacional, no governo Getúlio Vargas, com o objetivo de preparar grandes massas corais, e também de calibrar o ethos brasileiro por meio de um amplo pacto musical, o folclore serviu de base às suas estratégias pedagógicas. Segundo Tatit, só a cultura popular rural representaria a “fisionomia oculta da nação”.

Ao escolher o popular rural como o cenário musical mais disciplinado e autêntico e receber seu elaborado tratamento musical, a forte escola nacionalista brasileira deixou claro que percorria trajetória artística independente, dissociado do som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos.

Portanto, o canto sempre foi veículo de extensão da fala e dos estados emocionais entre homem e universo. No Brasil, basta que nos reportemos à invocação aos deuses pelo canto dos índios e negros, às declarações lírico-amorosas, ao teatro musicado, às operetas e mesmo às grandes óperas, para entendermos a harmonia existente na interação entre as leis culturais e as leis musicais.

Na década de 1990, os artistas cultivavam a “música de vanguarda” não sem desenvolver paralelamente uma intensa reflexão sobre o papel da música na sociedade contemporânea. Nesse ínterim, o samba firmou-se, incontestavelmente, como a que representa a *nacionalidade brasileira*. Hoje, os temas evoluíram para a discussão, a reflexão, a valorização da identidade do povo, buscando por intermédio dos sambas-enredos, uma memória histórica que, a nosso ver, pelo menos nesse quesito, desbanca as teorias atuais de que brasileiro é omissos, desmemoriado. No nosso entendimento, o samba confirma-se como um ensejo “*do povo*”, cujas esperanças persistem em

permanecer vivas, num momento “*para o povo*”, no qual cada carnavalesco reivindica sua liberdade de ser quem é, um lugar de encontro designado “*pelo povo*” em que a miscigenação étnica que mescla este país se realize em sua plenitude.

O samba, em suas multifacetadas nuances rítmicas, conforme já dissemos, sempre foi e permanece sendo o ritmo brasileiro. Mas foi na década de 1930, marcada pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder e pela afirmação do Modernismo, que o samba se transformou em *símbolo nacional*.

Na concepção de Tatit, um estudioso da música brasileira (2004, p.99), o sambacção que ouvimos, atualmente, é um gênero musical resultante de um rico processo de miscigenação com outros gêneros de sucesso hispano-americanos, principalmente o tango, a guarânia e o bolero. Esse estilo musical atraiu, para si, Tom Jobim, músico de formação erudita, Vinícius de Moraes, poeta que trocou a poesia pela letra, Augusto de Campos, Gilberto Mendes e Julio Medaglia como ensaístas descritivos. A esses, juntaram-se outros tantos importantes artistas da música como João Gilberto, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Cartola, Zé Kéti e outros para defender e relativizar a “tradição do samba”, revelando tudo o que ele tinha de construção cultural, afirma Vianna (2002: p.132). Dessa forma, surgiu a bossa nova.

Mais tarde, do intrincamento entre a bossa nova, o tropicalismo e até o próprio rock, o samba passa ao debate nacionalista, acontecimento que revolucionou as mentes brasileiras nas décadas de 70 e 80, época dos festivais, tratando de questões graves que afetavam o país: a repressão militar<sup>4</sup>.

O samba ocupou grande espaço nessa contenda, pois havia os que o entendiam

---

<sup>4</sup> O golpe civil-militar de 1964 estimularia a produção de músicas politicamente “engajadas”, como as de Chico Buarque e Edu Lobo, compositores formados no contexto bossa-novista, que também tentam resgatar, a partir de uma perspectiva “moderna,” as tradições populares da música brasileira. (Revista de História da Biblioteca Nacional Trotta, Felipe. *Pobre samba meu*, p.32).

como a verdadeira “música brasileira”, enquanto que outros ritmos eram considerados “produto artificial.” (Vianna, 2002, p. 135).

Para Tatit (2004, p.55), “os festivais eram agentes de transformação rápida das posições que representavam forças internas político-culturais que, nos anos de 1967 e 1968, foram atingindo um grau de tensão insustentável<sup>5</sup>”.

Na década de 1990, mais uma vez, o samba, com seu caráter comunitário e coletivo, vê-se diminuído em face do elevado prestígio individualizado da liberdade estilística dos artistas da MPB. Porém, no fim dessa década, o samba equilibra-se e disputa seu lugar de destaque junto aos critérios da modernidade, ocupando esferas significativas no cenário brasileiro, destacando-se como elemento viabilizador de harmonia entre o poder e o saber nacional, no sentido de preservar a identidade nacionalista do povo brasileiro. Por meio do samba-enredo, o carnavalesco tem oportunidade de conhecer e de divulgar a sua fidelidade ao Brasil e ao povo brasileiro, refazendo caminhos, recontando e reconstruindo sua própria história.

### 1.3. O SAMBA-ENREDO INTRINCANDO MARCAS CULTURAIS

Sobre esse assunto, Sodré (1998, p.43) diz que já havia prenúncio de que o samba estaria se confirmando como crônicas do Rio de Janeiro a da vida nacional, fonte geradora de significações *nacionalistas*, uma das principais características do samba carioca, pois as letras de suas composições já eram marcadas por “*sátiras, comentários políticos, exaltação de feitos gloriosos ou de valentia, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão, havendo também temas polêmicos ou de provocação, assim*

---

<sup>5</sup> Roland Barthes empregou esse termo no âmbito da análise literária. Seu exemplo de “grau zero” ou de neutralização dos estilos literários é O Estrangeiro de Albert Camus que, por sinal, também aproximou a escrita da oralidade. Cf. Novos Ensaio Críticos, O Grau Zero da Escritura, São Paulo, Cultrix, 1974, p.161.

*como os românticos, de excelente qualidade lírica...”.*

O autor confirma ainda que Noel Rosa, compositor e poeta, destacou-se como o nome capaz de manter esse gênero musical inusitado às características de crônica poética da cidade. Na elaboração das letras de sambas, a incorporação do tom nostálgico das modinhas e do uso das quadras (legado de Portugal à canção brasileira), mostraram-se fortes influências, porém os temas negro-brasileiros de exaltação à negra e à mulata, como também a característica aforismática ou proverbialista das letras do samba eram de origem negra.

O mesmo autor já citado (1998, p.45) declara que, nas letras dos sambistas dessa época (anos 40), o que se diz é o que se faz e o que se vive. As palavras do samba tradicional operam com relação ao mundo de forma a entrar na prática da filosofia cotidiana, por intermédio de comentários sociais, exaltação de fatos imaginários, porém, pontuais no universo do autor e do ouvinte. Segue atestando que se trata, na verdade, de uma postura cultural, do lugar em que se inscreve o compositor para realizar a transitividade cultural com as classes economicamente subalternas. Quanto mais a canção celebra sentimentos vividos, convicções, emoções, sofrimentos reais, mais a relação de transitividade discursiva entre interlocutores se estreita.

Para cantar o amor, Geraldo Pereira não faz rodeios para chegar ao assunto, sem perder a poesia: *“Escurinha / Tu tem de ser minha / De qualquer maneira / Te dou meu boteco / Te dou meu barraco / Que tenho no Morro da Mangueira / Comigo não há embaraço / Vem que te faço meu amor / A rainha da Escola de Samba / Que teu nego é diretor”.* (Ecurinha)

Com Sinhô, o canto enaltece a religião negra: *“... /Mas eu vou num canto / Vou num pai de santo / Que me dê uns passes / Uns banhos de erva / e uma guia”.*

Como vemos, assim como a bossa-nova, no final dos anos 50, foi possibilitada, graças à febre nacionalista que afetava os meios intelectuais e políticos, a comercialização do samba que também se transveste de um tom “universitário”<sup>6</sup>.

A partir daí, o samba tradicional, distribuído numa escala hierárquica de gostos, desde a faixa da “cafônica” até as vanguardas intelectuais, torna-se um dos elementos de movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (negro, pobre) para outro (branco e médio). Vinícius de Moraes bem descreve esse movimento: *“Porque nasceu lá na Bahia / E se hoje é branco na poesia / Ele é negro demais no coração...”*.

E essa “expropriação” não pode ser vista como um roubo deliberado e louco, como a “corrupção cultural” dos valores de uma classe por outra, já que na própria forma industrial, consequência lógica do modo de produção dominante, instala-se a diversidade entre duas culturas – a tradicional (negra) e a técnico-capitalista. (Sodré, 1998, p.50).

Atualmente, o valor de uso do samba é garantia da sociabilidade e da transitividade da peça musical. Conforme já dissemos anteriormente, a música popular sempre fez parte do longo processo de negociação (alianças e conflitos) entre representantes da elite e das classes populares, o que acabou determinando – e criando – o que é tradicional na cultura nacional.

Na sua avaliação a essa procura de um modelo genuíno para a música popular brasileira, Noel Rosa afirma que:

---

<sup>6</sup> Entenda-se aqui como “tom universitário”, uma marcação diferencial: intelectualizada, em termos de cultura, comprovada por intenções críticas mais definidas, afastando-se do léxico popular e afetando a autonomia estética com relação à vida social. A classe média passa a produzir letra de samba cujo conteúdo sonoro e lingüístico transfigura-se de novas significações culturais.

*“(...) essas novas canções e ritmos não procediam nem do morro, nem da cidade.” Tinham origem no coração do povo, algo assim como um ethos profundamente arraigado na história musical do país. A palavra “samba” congregava sonoridade e significados africanos, práticas corporais (batuque e umbigada) dos ritos negros dos séculos anteriores, ambiente rural e urbano, gêneros como choro e maxixe e, ao mesmo tempo, libertava a canção da métrica tradicional, cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial. (Luiz Tatit, 2004).*

O “samba”, na verdade, que constituía uma forma de canção instável e flexível, passou a definir uma espécie de núcleo de excelência da canção brasileira, o representante-mor em várias frentes culturais do país, inclusive pelos articuladores do governo Getúlio Vargas que idealizaram as primeiras escolas de samba que funcionavam como academias com seus “bambas”, “bacharéis” e “doutores”, formados para capacitar novas gerações de músicos populares como representantes privilegiados da alma do povo. Porém, ao samba, cabia informar os diferentes modos de dizer, dando-lhe respaldo musical (definição rítmica) e étnico (representação da síntese brasileira das raças).

Conhecedores da evolução do samba, podemos nos perguntar: como pensar, hoje, o samba no cenário de elemento de maior representatividade musical do povo brasileiro? Quais os acordos estabelecidos entre esse onírico evento e a cidade que permitem a transcendência do cotidiano, o diálogo nacionalista com o povo e pelo povo, a geração de inúmeros postos de trabalho, uma receita extraordinária e paixões diversas?

Nossa possível resposta seria que política, economia e conceitos sociais estão sempre nos bastidores do samba, embora as escolas de samba tenham passado por uma transformação muito grande a partir da década de 1970.

Nossa intenção, nesta pesquisa, não é discutir os problemas sociológicos dos desfiles de carnaval, tampouco julgar atitudes econômicas das escolas de samba e, sim, buscar entendimento de como o discurso fundador constrói identidades nacionalistas, visto que os sambas-enredos participam dos debates culturais e ideológicos que acontecem no Brasil em dias de carnaval. Visamos conferir as marcas de subjetividade que destacam a presença de um longo e profundo pacto de trocas entre o povo e a organização histórico-político-social nas composições dos sambas-enredos e os elementos que compõem essa linguagem no exercício de constituição do discurso de origem nacional.

Pensamos que as letras dos sambas-enredos das Escolas de Samba, ao serem estruturadas, passam por um corpo de processos e de saberes, de descrições, de receitas e dados. E nesse esmiuçar, sem dúvida, surge a letra do samba moderno. Podemos observar esse critério no samba-enredo da escola de samba Salgueiro, em 1998, cujo tema homenageia a festa folclórica da Ilha de Parintins, realizada no Pará: Parintins, A Ilha do Boi-Bumbá: Garantido x Caprichoso; Caprichoso x Garantido. Nos sete primeiros versos do poema-enredo, observamos uma chamada repetitiva para despertar o interesse do leitor/ouvinte e um enquadramento de versos curtos para delimitar o tempo e o ritmo de apresentação do samba-enredo: *Alô, você, alô do boi-bumbá/ Vem salgueirar, vem salgueirar, vem salgueirar/ Vem garantir, iô-iô/ Vem caprichar, iá-íá/ A lenda viva do folclore está no ar/ São dois pra lá (ê Boi) / São dois pra cá...*

Além desses detalhes, percebemos que o sambista constrói a narrativa do samba-enredo assentado em torno de personagens e/ou acontecimentos relacionados entre si na construção da identidade e de formas nacionais. Há um esforço em sair da vida insípida e incolor da favela – berço do samba atualmente – e encarnar a personagem de destaque

e, na seqüência, a protagonista de histórias de semelhanças e repetições. Neste fragmento a seguir, do mesmo samba-enredo citado anteriormente, observamos a presença de personagens folclóricas, da exaltação e do destaque do folclore brasileiro, do orgulho em apresentar o acontecimento-origem, a dança, a história do Pará: ...*Dança nativa dos Parintins/ Que maravilha/ Explosão na ilha/ Dos tupinambás/ Mostrando para o mundo inteiro/ Pois o meu Salgueiro/ É folclore popular/ Bate tambor, cunhã-poranga / É puro fogo no ar/ Gira meu boi, meu boi-bumbá...*

Se seguirmos o pensamento de Foucault (1997, p.23), podemos aferir que a noção de tradição objetiva dá um destaque temporal singular a um conjunto de fenômenos que se apresentam, nesse samba-enredo, ao mesmo tempo, sucessivos e idênticos (talvez até análogos). Essa noção autoriza repensar a dispersão da história na forma desse conjunto e consente reduzir a diferença característica de qualquer início, para retroagir, ininterruptamente, na busca indefinida da origem. E assim, através da busca pela origem, o discurso fundador revela-se presente e atuante nas diferentes e múltiplas vozes desveladas pelos sambas-enredos de escolas de samba.

Vale ressaltar que as narrativas dos sambas-enredos de escolas de samba constroem-se em torno de *flashes* de tempo. Observemos: *Veio de longe o meu boi-bumbá/ Entre rituais nativos/ Magias e lendas/ Ao som do tamurá/ Este é o Brasil cultural/ Raça mestiça e amor...*

O samba desceu o morro, instalando-se no asfalto, onde classes sociais heterogêneas se igualam. Encarnando histórias e fatos em momentos e em espaços diferentes, esses sambas-enredos inauguram instantes em que emergem “possibilidades” de o povo, por meio de ações relacionadas ao poder e à glória, estar, ao mesmo tempo, à margem e dentro do sistema oficial, ou seja, do lado de lá. Assim, */O nosso povo é de*

*fé/ Vem pro Salgueiro/ Se banhar de axé/ Eu sou um índio e só sei amar...* constitui o jogo da representação imaginária do discurso fundador para entrar no mundo idealizado e desejado por todos os brasileiros.

Para esses compositores dos sambas-enredos, há neles períodos recriados cujos lugares de poder inquestionável pertencem a outra ordem discursiva: a diversidade social, política, econômica e religiosa na qual o povo brasileiro se insere.

No caso dessas canções-enredos de Escolas de Samba, podemos procurar também, personagens e/ou feitos históricos, nomeá-los, reconhecê-los ou refutá-los na narrativa, ancorados por alegorias e adereços em desfiles e apresentações, e até admirá-los no sentido da busca da plenitude no Outro<sup>7</sup>.

A riqueza plural da cultura nacional nas composições carnavalescas, o que corresponde ao nosso objetivo de pesquisa, hoje ainda pode ser engendrada no pensamento de Karl Marx. Em sua forma irreverente de avaliar o mundo, afirma que os filósofos, até então, haviam interpretado o mundo de várias maneiras, e concluía: “*Cabe agora transformá-lo*”. Nas letras das composições musicais carnavalescas brasileiras, percebemos todo um jogo de poder social, mas também uma grande sensibilidade quanto aos valores inerentes à formação e valorização de um povo que sonha um país mais justo e mais igualitário. A Estação Primeira de Mangueira, em 2007, por exemplo, homenageou a língua portuguesa com seu samba-enredo: *...Cantando eu vou / Do Oiapoque ao Chuí ouvir / A minha pátria é minha língua / Idolatrada obra-prima te faço imortal / Salve... Poetas e compositores / Salve também os escritores / Que enriqueceram a tua história / Ó meu Brasil..., elevando as nossas riquezas culturais,*

---

<sup>7</sup> Na leitura que Lacan faz da teoria freudiana, ele nomeia gozo essa busca de plenitude (como se fosse possível nos encontrarmos com o objeto completo de satisfação). Para ele, portanto, o Outro, a que nos referimos, não só fornece a imagem ideal do corpo, como também a marca, perpassando-o pela libido ou, dito de outra maneira, pelas pulsões sexuais que o percorrem e entram pelos orifícios corporais, deixando marcas de gozo no Outro.

destacando-a como nossa maior riqueza cultural que unifica a nossa história.

Bakhtin (1999, p. 07), em sua análise ao riso na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* faz a seguinte reflexão ao analisar as festas carnavalescas: “O Carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a vida festiva.” É a vida transfigurada, deliberada para uma outra esfera da vida corrente: do espírito e das idéias.

Dotado de originalidade e riqueza surpreendentes, ao longo da evolução, o carnaval brasileiro adquiriu, também, uma linguagem original ambígua, capaz de expressar uma visão impregnada do lirismo da alternância e da renovação, caracterizando-se, principalmente, pela lógica das coisas “ao avesso”, “ao contrário” das mutações e das hierarquias constantes do cotidiano.

Não perturbado pela censura normal, ou seja, pelas idéias comuns ou pelas “verdades oficiais”, a festa pode mascarar, sem medo, e o que é costumeiro, banal, habitual, conhecido, revelar-se reinventada, revivida, regenerada em suas significações, inclusive ufanísticas.

Para burlar essa metamorfose e olhar o mundo reconduzido e idealizado, pelo ponto de vista do grotesco (estranho), o carnavalesco assume uma máscara (considerem-se aqui fantasias também) que servirá como forma de integração entre ele e o público. Bakhtin (1999, p. 35) assim se refere à máscara como motivo de alegria e poder:

*“A máscara é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão transferência, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara.”*

Como a máscara, o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, formaliza os traços pelos quais se expressa a verdade sobre o mundo, sobre a história, sobre o homem. É um ponto de vista universal e singular sobre o mundo, expresso de forma diferente: subversiva e contestadora, tão importante ou talvez mais do que o sério. Somente o riso pode perceber aspectos e ter acesso a determinados aspectos extremamente importantes do mundo.

Para Bakhtin (1999, p.69), *“o carnaval no sentido próprio do termo, com seu complexo sistema de imagens, era a expressão mais completa e mais pura da cultura cômica popular.”* Parodiando Caetano Veloso em Sampa, composição que homenageia São Paulo, podemos dizer que o carnaval parece hoje o avesso do avesso do avesso, pois nos dias de carnaval há uma alienação geral da problemática social, política e econômica pelo povo que se transforma em festa no país inteiro. Mas não é assim. O homem, em praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde entra em contato com pessoas das mais diversas condições sociais e idades, resente a continuidade da vida e sente-se recuperado em seu estado infinito de crescimento e de renovação. E assim é em época de carnaval: as palavras adquirem um traço burlador, cínico, encantador em cada ato e ação representados, porque há concessões a serem distribuídas, há um mundo mágico, esclarecido pela consciência de que o homem pode,

através das máscaras e do riso, tomar o poder criador e ordenar o caos num novo renascer. Ainda nessa obra, Bakhtin discorre sobre a importância do cômico para o homem medieval em festividades carnavalescas. Era como se essa figura do “bobo”, do “palhaço” e do “bufão” fizessem parte da construção da personalidade dual do homem medieval em certas ocasiões especiais.

Entendemos que, atualmente, no país em que é uma das maiores paixões, o carnaval gera uma identificação narcísica de quem compra uma fantasia para ser visto e reconhecido no “meio da multidão”, conforme diz a canção: *“Quanto riso/ oh, quanta alegria/ Mais de mil palhaços no salão/ Arlequim está chorando pelo amor da colombina/ No meio da multidão”*. Numa sociedade carente de igualdade social, esse escapismo torna possível a revelação indelével da força e da coragem de etnias que se propuseram adotar e exaltar a diversidade da história deste país, observando as cores do seu passado, reafirmando-se no presente, transformando-o e a seus conceitos. Ou seja, o carnaval é um momento plural de brasilidade, como é o futebol. E a brasilidade se enuncia através de vozes “multifacetadas” nos sambas-enredos.

Até 1995 prescrevia-se o uso de temas vinculados à exaltação de elementos nacionais; de 1996 para cá, os temas tornaram-se livres. Isso fez com que os compositores ampliassem o olhar para o mundo, passassem a observar e a encantar outros países retratados na história do carnaval brasileiro. Enquanto nação, somos ainda contados e recontados pelas canções dos sambas-enredos que nos falam sempre de um povo cheio de glória ou de uma brava gente que soube ser “livre” e criar seu canto de alegria e dor de forma lúdica.

O carnaval é uma trégua, um alívio da hipocrisia social e do medo do corpo. É um momento único em que a arte e a sociedade, em uníssono, mascaram-se na

diversidade de cores, de raças, de crenças, transfiguradas em diferentes relações: de trabalho, de divertimento, de poder, de cultura, de publicidade, até a relação de competitividade, de fidelidade, de altruísmo.

Nosso objetivo em lançar um olhar atento e holístico a essas narrativas poéticas, sempre carregadas do discurso de outrem, é tentar perceber nessas composições uma pluralidade reiterada de vozes alheias, que se caracterizam, segundo Bakhtin, como polifonia. Para realizar essa investigação, do ponto de vista discursivo, em meio a tantos outros objetos de estudo da Análise do Discurso, cabe-nos mostrar as diversas abordagens e a complexidade que um fenômeno discursivo como esse pode provocar. Acreditamos que o Modelo de Análise Modular seja um instrumento capaz de nos possibilitar uma abordagem global e interacionista da complexidade discursiva para tratar dessas diversas abordagens e da complexidade que se forma no discurso das composições dos sambas-enredos de Escolas de Samba.

## CAPÍTULO 2 - O MODELO E O INSTRUMENTO MODULAR DE ANÁLISE DA ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO: UMA VISÃO GLOBAL DA COMPLEXIDADE DISCURSIVA

“Moro num país tropical / abençoado por Deus  
/ E bonito por natureza, mas que beleza, / em  
fevereiro, tem carnaval, / tenho um fusca e um  
violão /  
Sou Flamengo e tenho uma nega chamada  
Tereza...” .

### 2.1. NARRANDO A NAÇÃO: UMA COMUNIDADE DO IMAGINÁRIO

Os textos de sambas-enredo a serem analisados nesta pesquisa estão repletos de espaços culturais e toda cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

O que compõe as culturas nacionais são as instituições culturais, os símbolos e as representações. Quando as culturas nacionais produzem sentidos sobre “a nação”, com os quais podemos nos identificar, estão construindo identidades. Hall (1998, p.51) explica que “*Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas*”. Dessa maneira, se as diferenças entre as nações estão nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas, perguntamos como é cantada a narrativa da cultura nacional. Para responder essa pergunta, Hall (1998, 50-57) seleciona cinco estratégias discursivas principais: 1) A narrativa das histórias, conforme contadas e

recontadas “nas histórias, na literatura nacional, na mídia e na cultura popular”<sup>8</sup>. 2) A fase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade<sup>9</sup>; 3) A invenção da tradição<sup>10</sup>; 4) O mito fundacional<sup>11</sup>; 5) A idéia de um povo ou folk puro, original<sup>12</sup>.

Para Marilena Chauí (2004, p.9), um mito fundador “é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se em novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”. Se tomarmos mito (*mythos* em grego) no sentido etimológico, aportamo-nos às narrativas sobre feitos lendários da comunidade; se, no entanto, o tomarmos no sentido antropológico, referimo-nos a narrativas cujo propósito reside em solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não se resolvem no nível da realidade. Esse mito, porém, é *fundador* e, à maneira de toda *fundatio*, impõe um vínculo estreito com o presente enquanto presente. Há sempre uma busca da repetição de algo imaginário que bloqueia a percepção da realidade e impede de atualizá-la.

Fiorin (2002, p.9–13), ao situar o mito na relação histórico-social da humanidade, traça o seguinte perfil:

---

<sup>8</sup>Essas histórias nos oferecem imagens, panoramas cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Elas dão sentido e importância à nossa herança e à nossa tradição, ou seja, à continuidade da forma da evolução política. Desde a imagem de uma terra “boa e chã”, com seu povo ordeiro e ingênuo, até a atualidade com o discurso da corrupção política, das praias lindas, dá sentido ao que é ser “brasileiro”.

<sup>9</sup> A identidade nacional é representada como primordial – “está lá na verdadeira natureza das coisas”, às vezes adormecida, mas pronta para ser “despertada” de sua “longa, persistente e misteriosa sonolência”, para reassumir sua inquebrantável existência. (Gellner, 1983, p.48).

<sup>10</sup> Tradição quer dizer um conjunto de práticas de natureza ritual e simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica em um passado histórico adequado.

<sup>11</sup> Mito fundacional se refere a um momento histórico que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que ele se perde ao longo, não do tempo “real”, mas do tempo “mítico”.

<sup>12</sup> No desenvolvimento nacional, raramente é primordial que esse povo persista no poder ou o exercite.

*“No princípio era o mito. Depois surge a ficção. Mais tarde ainda aparece a ciência. À medida que esta vai ganhando especificidade, separa-se tanto do mito quanto da ficção. Começa a combatê-los. É o princípio da realidade em luta contra o imaginário. No final do século XIX, havia uma crença absoluta na ciência, a certeza de que erradicaria os mitos do mundo; de que faria triunfar o princípio da realidade, afastando os erros e as superstições, associados ao mito; de que o estado positivo deixaria nas brumas da História os estados teológico e metafísico. Hoje os mitos, depois de terem sido declarados mortos, estão bastante vivos. Nos subterrâneos, nutrem a ficção, a utopia e a ciência.”*

Assim também Chauí (2004, p.9) refere-se ao registro da *formação* como sendo a história propriamente dita, incluindo suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que o ocultam (isto é, as ideologias).

Para a autora, ao contrário da *formação*, a *fundação* recupera um momento passado imaginário, revelado como instante originário que se mantém vivo e presente no decorrer do tempo, dando-lhe sentido. E acrescenta que

*“A fundação pretende situar-se no tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Não só isso. A marca peculiar da fundação é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como que emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou nação) da qual ela emana. É por isso que estamos nos referindo à fundação como mito.”*

Sob essa perspectiva, o discurso de fundação, nos sambas-enredos analisados, recupera formas e momentos peculiares do imaginário fundacional e reorganiza esses elementos, tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna como da inserção de elementos novos ao seu sentido primitivo.

O motivo que nos levou à análise das composições de sambas-enredos não é casual, remete a observações e a indagações específicas a constar: um dos motivos é que essas composições carnavalescas, alimentando-se das várias representações produzidas pela fundação das ideologias, que inevitavelmente seguem o movimento histórico da

formação nacional, atualizam-nas para um novo sentido histórico. É pela heterogeneidade que vemos circular nos sambas-enredos de escolas de samba que, a nosso ver, constituem-se repletas de significados que o nosso interesse por esta pesquisa se aguçou.

No nosso entender, dessas representações de significados reais de formação histórica faz parte a enunciação, que inclui a completude do uso da linguagem, modelada pela estrutura sócio-ideológica. E a palavra inserida no samba-enredo é um elemento ideológico por excelência. Pensando dessa forma, Mikhail Bakhtin, *in* *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2002, p. 36), declarou-se em relação à palavra:

*“O valor exemplar, a representatividade da palavra como fenômeno ideológico e a excepcional nitidez de sua estrutura semiótica já deveriam nos fornecer razões suficientes para colocarmos a palavra em primeiro plano no estudo das ideologias. É, precisamente, na palavra, que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica.”*

Além disso, lembra ainda Bakhtin, em sua reflexão, que o papel da palavra no discurso interior (consciência) é determinante e que ele não se constituiria se não tivesse um material flexível, veiculável pelo corpo. Vale lembrar também que, por desempenhar função excepcional de instrumento da consciência, a palavra funciona como elemento essencial que acompanha e comenta todo ato ideológico e que os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos não podem operar sem a participação do discurso interior.

Um outro motivo expressivo para esta análise é que as letras dos sambas-enredos constituem arcabouço importante para constatarmos como o sujeito se organiza na linguagem, posto que são constituídas e constituintes de um contexto social complexo, e por isso, capazes de construir sentidos coletivos e singulares.

Porque queremos entender essa pluralidade na unidade discursiva do samba-enredo como reflexiva de toda atividade humana que objetiva predominantemente uma racionalidade e como afetiva às objetivações que, embora mediadas por uma racionalidade, contemplam sobremaneira emoções e sentimentos complexos, é que nos propomos a esta análise. Para nós, os sujeitos nos sambas-enredos analisados se revelam sustentadores de discursos outros (polifônicos), numa postura afetiva, a qual implica relações entre percepção, imaginação, sentimentos de brasilidade e emoções.

Apesar de acordarmos com uma exposição de que não há limite à letra e/ou à melodia numa música, não é nosso objetivo analisar as articulações texto/música. Porém, o ritmo impresso ao texto, seja pela oralidade internalizada, seja pelo processo criativo do ritmo samba, transforma os sons numa objetividade subjetivada, já que deixa, necessariamente, a marca dos valores culturais evidentes no texto.

Como o processo de criação dos sambas-enredos de escolas de samba se dá preservando a proposta de valorização da cultura nacional, a nosso ver, deve ser compreendido evidentemente como um produto histórico-social, na sua complexidade, inserido no contexto no qual se dá.

Levando em conta, então, o discurso “contaminado” por si mesmo, e pelas origens de construções identitárias na organização da subjetividade do discurso dos sambas-enredos, mostraremos que é exatamente dessa polifonia que o Modelo de Análise Modular (MAM) se propõe a dar conta, naquilo que concerne à complexidade e à organização do discurso materializado em textos.

O MAM apresenta-se como um eficaz instrumento teórico para uma abordagem interacionista da complexidade discursiva<sup>13</sup>, que nos permitirá uma análise do discurso

---

<sup>13</sup> Remetemos a Marinho (2004: 26 - 30) para destacar os elementos (teorias, vertentes e estudiosos) organizadores desta proposta teórica até que esta chegasse a uma perspectiva interacionista da análise do discurso.

dos sambas-enredos de escolas de samba que ultrapasse um olhar superficial e simplista, à medida que possibilita uma abordagem do texto sob três dimensões: lingüística, textual e situacional.

A inquietação com a elaboração de um modelo de análise de discurso que pudesse dar conta da complexidade discursiva teve início em 1979, na Universidade de Genebra, com Eddy Roulet e sua equipe de pesquisadores, e alonga-se até recentemente, considerando que sua mais recente e completa publicação data de 2001.

Segundo esse modelo de análise, qualquer acontecimento lingüístico que se queira observar deve ser focado sob as três dimensões já citadas anteriormente e a combinação das informações que delas se retiram é o que nos conduzirá a uma análise global do fenômeno observado.

Assim, nesta proposta, buscaremos, primeiramente, tratar dos sistemas de informação elementares (módulos) que entram na composição do discurso, para, depois, verificarmos como as informações resultantes desses módulos se combinam e se inter-relacionam (formas de organização) na produção e na interpretação do discurso.

Portanto, o modelo de análise apresentado por Roulet, Fillietaz & Grobet (2001, p.7), propõe-se um instrumental com possibilidade de cobrir toda a complexidade de um discurso:

*Ce modèle se veut ainsi à la fois un instrument de représentation, un instrument de description et un instrument de développement. Tout d'abord, il donne une représentation de la complexité de l'organisation du discours, dans ses composantes linguistiques, textuelles et situationnelles, qui dépasse les réductions traditionnelles du discours à des séquences de phrases ou d'énoncés. Ensuite, il constitue un instrument permettant de décrire systématiquement les différentes dimensions et formes d'organisation du discours authentiques particuliers et les interrelations entre celles-ci<sup>14</sup>.*

*“... il propose un cadre de développement permettant formuler clairement les questions soulevées par l'analyse de discours particuliers et de réévaluer, et éventuellement modifier, les hypothèses de départ, ainsi que d'approfondir les recherches. Em d'autres termes, il ne s'agit pas d'un modèle clos, conçu pour résoudre les problèmes, définis à l'avance, que posent des exemples fabriqués pour les besoins de l'analyste, mais d'un modèle évolutif, capable de prendre en compte de nouveaux problèmes posés par des discours authentiques.”(Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours.<sup>15</sup>*

Enfim, o MAM apresenta-se como um instrumento bastante geral que, com a ajuda de um número limitado de unidades, relações e princípios gerais pode ser aplicado a todas as formas de discursos possíveis e realizáveis em suas dimensões lingüísticas – “para designar todo o produto de uma interação predominantemente linguística, seja dialógico ou monológico, oral ou escrito, espontâneo ou fabricado<sup>16</sup>” (Roulet, 2001:188).

---

<sup>14</sup>“Esse modelo é por sua vez um instrumento de representação, um instrumento de descrição e um instrumento de desdobramento. Primeiramente, ele dá uma representação da complexidade da organização do discurso quanto aos seus componentes lingüísticos, textuais e situacionais, que ultrapassa as tradicionais reduções do discurso a seqüências de frases ou de enunciados. Em seguida, ele constitui um instrumento que permite descrever sistematicamente as diferentes dimensões e formas de organização de discursos particulares autênticos e as inter-relações entre eles” (ROULET, FILLIETAZ & GROBET, 2001).

<sup>15</sup> “...ele propõe um quadro de desenvolvimento que permite formular claramente as questões relevantes para a análise de discursos particulares, reavaliar, e eventualmente modificar as hipóteses iniciais e desta maneira aprofundar as pesquisas. Em outros termos, não se trata de um modelo fechado, conhecido para resolver problemas definidos adiante, que possam fabricar exemplos para as necessidades do analista, mas de um modelo evolutivo, capaz de dar conta de novos problemas colocados por discursos autênticos”(“Um modelo e um instrumento de análise da Organização do Discurso”. Roulet, Fillietaz e Grobet(2001, p.7))

<sup>16</sup> Traduzido por nós “pour designer tout produit d'une interaction à dominante langagière, qu'il soit dialogique ou monologique, oral ou écrit, spontané ou fabriqué, dans ses dimensions linguistique, textuelle et situationnelle”.

Consideramos que as composições musicais que compõem nosso *corpus* possuem organização discursiva adequada para a aplicação do MAM visto que, de acordo com nossa hipótese inicial, as letras dos sambas-enredos estão repletas de retomadas polifônicas e autofônicas que engendram as informações de interação ocorridas e permitidas entre o compositor do samba-enredo, público, contexto social, personagens, leitor. De acordo com Roulet (1999b, p.187-257) um modelo de organização do discurso deve satisfazer a, no mínimo, dez exigências, entre as quais destacamos as relacionadas aos objetivos desta pesquisa: dar conta das estruturas lingüísticas, textuais, referenciais de todas as produções dialogais e monologais possíveis, o que pressupõe a existência de mecanismos discursivos; dar conta do encadeamento e da hierarquia das informações do discurso; dar conta da complexidade da polifonia nas produções discursivas, abordando diferentes níveis de encaixe e da integração entre os mesmos; dar conta das situações interacionais do discurso, considerando também, seus diferentes níveis de encaixe.

Das dimensões lingüística, textual e situacional, resultam cinco módulos, definindo cinco tipos de informações de base que podem ser descritos de forma independente: os módulos *lexical* e *sintático*, ligados ao componente lingüístico; o módulo *hierárquico*, ligado ao componente textual; e, contemplando a dimensão situacional, os módulos *referencial* e *interacional*.

Para melhor compreendermos cada um desses módulos, algumas considerações são necessárias:

- Módulo Referencial – descreve as representações conceituais e praxeológicas das atividades, assim como os seres e objetos constituintes dos universos nos quais o discurso se inscreve e do qual fala.

- Módulo Interacional – define as propriedades materiais da situação de interação do discurso e das situações de interação nos diferentes níveis: canal oral ou escrito; alternância de turnos de fala ou escritura, co-presença ou distância espaço-temporal, reciprocidade ou não no processo interativo.

- Módulo Hierárquico – define as categorias e as regras que permitem engendrar as estruturas hierárquicas de todos os textos possíveis, similarmente ao módulo sintático para o engendramento de frases possíveis. A estrutura hierárquica precisa ter como constituinte a unidade máxima textual, a troca, que é o resultado da face emergente de um processo de negociação.

- Módulo Sintático - consiste em um conjunto de regras que determinam as categorias e as construções de *clauses*<sup>17</sup> no uso de uma língua ou variedade de língua. Ele indica também as instruções que são fornecidas por certos morfemas, como os pronomes anafóricos e os tempos verbais, ou certas estruturas sintáticas, como as instruções deslocadas ou clivadas, que visam a facilitar a interpretação do discurso.

- Módulo Lexical – consiste em um dicionário definindo a pronúncia, a ortografia, as propriedades gramaticais e os sentidos das muitas palavras de diferentes variedades de língua.

O MAM apresenta, ainda, dois tipos de formas de organização: as que necessitam de uma articulação entre os módulos, para serem descritas, são as elementares – *fono-prosódica, semântica, relacional, informacional, enunciativa, sequencial e operacional* -; e as que resultam da combinação de informações originárias dos módulos e das formas de organização elementares, que são as complexas – *periódica, tópica, polifônica, composicional e estratégica*.

---

<sup>17</sup> A palavra do português que mais se aproxima do francês “clauses” seria cláusula, embora tenhamos que reconhecer a limitação da tradução.

Em sua versão atual, o Modelo de Análise Modular, como expõe Marinho (2004: 86-97), apresenta-se assim:

	Módulos	Formas de organização	
	<dimensões>	<elementares>	<complexas >
LINGÜÍSTICO	lexical	Fono-prosódica ou gráfica	periódica
	sintática	semântica	tópica
TEXTUAL	hierárquica	relacional	polifônica
		informativa	
SITUACIONAL	referencial	enunciativa	composicional
		seqüencial	estratégica
		operacional	

Quadro 1: Representação gráfica atual do Modelo de Análise Modular (Roulet, Fillietaz e Grobet, 2001).

## 2.2. QUESTÕES METODOLÓGICAS

### 2.2.1. Descrição do *corpus*

O *corpus* escolhido para esta pesquisa constitui-se de dez sambas-enredos produzidos no período de 1994 a 1997: *Aquarela Brasileira* – 2004; *Mangueira Redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu Carnaval* – 2004; *Uma Delirante Confusão Fabulística* – 2005; *Breazail* – 2004; *Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo Caprichou* – 2006; *Manôa - Manaus – Amazônia – Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz* – 2004; *Eu sou afro-*

*serrano, Sou cultura, Sou raiz – 2005; Minha Pátria é Minha Língua, Mangueira, meu grande amor: Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor – 2007 e Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval: Uma Festa do esporte, da Saúde, e da Beleza – 2007.*

No corpo da dissertação não apresentaremos as análises de todos os sambas-enredos, mas somente de fragmentos deles. Todos esses sambas-enredos assim como as análises realizadas, se encontram nos anexos deste trabalho.

### **2.2.2. Percurso da Análise: O Percurso Modular da Análise do Discurso dos sambas-enredos de escolas de samba**

Nossa proposta de análise tem como objetivo básico buscar o traço interpretativo que, nas canções, se projeta como casos de polifonia, ambigüidades, estrutura e hierarquização textuais, referências explícitas e implícitas, condições de enunciação, recorrências de gênero e estilos que se debruçam sobre marcas determinantes de um jogo de representações de brasilidade. Além disso, objetivamos evidenciar nesse jogo enunciativo o caráter sócio-histórico dos sambas-enredos, buscando as múltiplas vozes do discurso-fundador sempre presente nos sambas-enredos.

Para realizar a análise interpretativa do *corpus*, traçamos um percurso, de modo que procederemos a seu exame na perspectiva dos módulos **hierárquico**, com o propósito de investigar a dimensão textual, **interacional** e **referencial**. Em seguida, abordaremos a forma de organização elementar **enunciativa**. Finalmente, focalizaremos a forma de organização complexa **polifônica** do discurso dos sambas-enredos. Assim, esperamos poder mostrar como se organizou a construção das marcas de brasilidade nos sambas-enredos.

À frente, faremos uma abordagem descritivo-analítica de cada um desses

módulos e formas de organização, procurando contextualizá-los no escopo geral desta pesquisa.

	Módulos <dimensões>	Formas de organização	
		<elementares>	<complexas >
LINGÜÍSTICO	lexical	Fono-prosódica ou gráfica	periódica
	sintática	semântica	tópica
TEXTUAL	hierárquica	relacional	polifônica
		informacional	composicional
SITUACIONAL	referencial	enunciativa	estratégica
		seqüencial	
		operacional	
	interacional		

Quadro 2: Representação gráfica atual do modelo de análise modular (Roulet, Fillietaz e Grobet, 2001) com destaque para o percurso de análise.

Considerando que o discurso contido nas canções de samba-enredo de Escolas de Samba, conforme já dissemos anteriormente, é “atravessado” por enunciações que se encontram em situação de interação, diversificadas e complexas, podemos analisá-lo por meio de suas retomadas polifônicas e autofônicas, ocorrentes nos domínios das relações entre os envolvidos no processo carnavalesco, que vão desde o compositor da letra do samba até a apresentação do samba. Em todo esse percurso de construção e, por que não dizer, de encenação interativa, há uma escala hierárquica que promove uma (re) distribuição de informações e autonomias que confere aos carnavalescos o ethos interlocucional entre o povo e os sambas-enredos (símbolo de brasilidade): “*O meu Brasil/ Flor amorosa de três raças / És tão sublime quando passas/ Na mais perfeita*”

*integração”, “a copa do mundo é nossa”, “Brasil do meu coração”.*

Para contemplar tais estratégias e mostrar de que maneira o samba se apresenta adentrado ao cenário nacional como um forte elemento polifônico fundador, lançaremos mão de vozes “incrustadas” no discurso dos sambas-enredos e deslindaremos as estratégias utilizadas nesse processo discursivo.

Assim, considerando que toda enunciação se constitui numa situação comunicativa que leva em conta elementos constitutivos do discurso inerentes ao contexto e à interação, o desvendamento da complexidade polifônica será apontada pelos módulos **referencial** e **interacional**, no sentido de compreender os aspectos praxeológicos, conceituais e interacionais dos discursos dos sambas-enredos em análise.

## CAPÍTULO 3 – SAMBA-ENREDO: OBJETO DE ESTUDO

Uma prova de amor, perdão  
Uma grande paixão... amor  
A esperança é quem me conduz  
Onde houver trevas que se faça a Luz.  
G.R.E.S. império serrano: 2003

### 3.1. UNIVERSO DOS SAMBAS-ENREDOS DE ESCOLAS DE SAMBA: MULTICULTURALIDADE E CIDADANIA

A maioria das pessoas não tem conhecimento do poder da linguagem, nem da força que emana dessa atividade que possibilita a interação participativa e crítica do mundo. A sociedade, por sua vez, exige de cada um de nós uma dinâmica social que interfira positivamente na reformulação do mundo que se nos apresenta como complexo e questionador. Nesse cenário, cujos atores se revezam na busca da realização plena, o repertório das práticas discursivas ocupa um lugar de destaque nas representações que construímos e/ou reconstruímos da realidade.

A cada dia mais observamos a necessidade de novos estudos sobre diferentes culturas que contribuam para enriquecer as relações estratégicas entre enunciado e enunciação. Muitas indagações, ao longo do tempo, têm povoado a mente de estudiosos da linguagem, algumas respondidas e outras a responder.

Centrados nesse cenário inquieto e plural da situação social e nas relações multifacetadas que se estabelecem entre as produções languageiras e a sociedade, a equipe de Genebra desenvolveu suas pesquisas sobre a dimensão referencial. O módulo referencial é concebido *in* Roulet, Fillietaz & Grobet (2001: 103) como um componente

elementar do modelo de análise modular especializado na descrição das relações que o discurso tem com o mundo no qual ele se produz e também com o mundo que ele representa, e leva em conta as relações que as produções languageiras partilham com as situações em que foram realizadas.

Os interactantes da ação languageira estabelecem, ainda que com medidas diferentes, comunicações entre si, mediados pelos atos de fala que correspondem a três mundos: o mundo objetivo das coisas, o mundo social das normas e instituições e o mundo subjetivo das vivências e dos sentimentos. Da coordenação dessas três ações depende o sucesso ou o insucesso da interação entre os participantes do contrato lingüístico. Conforme corrobora Marinho<sup>18</sup>, o módulo referencial é um componente do modelo de análise modular que estuda tanto as ligações do discurso com o mundo no qual ele é produzido, como também suas relações com o(s) mundo(s) representado(s).

Por possuir característica metodológica psicossocial, a abordagem genebrina da dimensão referencial considera o papel das “mediações sociais” e a legitimação das ações comunicativas resultantes da evolução mutual que os interactantes produzem das representações do mundo.

São essas “mediações sociais” que possibilitam a formação de um construto coletivo validado socialmente e interiorizado por um indivíduo que vai determinar as representações que presidem as ações afetivas desses indivíduos.

Para detalhar mais o módulo referencial, devemos tomar em consideração, de um lado, as ações languageiras e não-languageiras, estabelecidas ou indicadas pelos locutores e, de outro lado, os conceitos implicados em tais ações. As pessoas, ao interagirem, coordenam suas ações. Do conhecimento que elas partilham do mundo

---

<sup>18</sup> Texto apresentado em mesa redonda no 1º Encontro Mineiro de Análise do Discurso realizado na UFMG de 22 a 24/06/2005.

objetivo depende o sucesso ou o insucesso de suas ações conjuntas, sendo que a violação das regras técnicas conduz ao fracasso.

Essas ações são determinadas, segundo normas sociais já existentes anteriormente ou são criadas durante a interação. As normas definem expectativas recíprocas de comportamento, sobre as quais todos os participantes têm conhecimento durante o agir comunicativo. Nas interações, os interactantes deixam transparecer sua interioridade de modo a haver um entendimento mútuo entre eles.

São quatro as categorias da dimensão referencial que se juntam e descrevem as atividades, as ações e os conceitos envolvidos em uma dada interação: Representações praxeológicas e conceituais (consideradas subjacentes ao discurso); e estruturas praxeológicas e conceituais (consideradas emergentes, resultantes de realidades subjacentes).

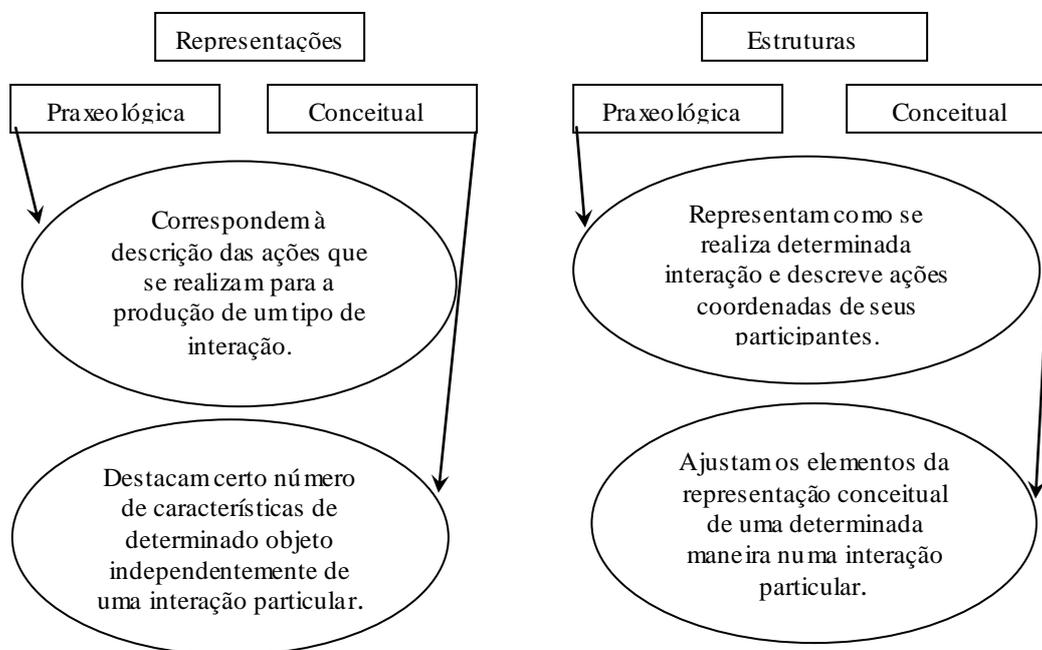


Figura 1: Categorias da dimensão referencial

### **3.1.1. Os sambas-enredos de escolas de samba e seus contratos praxeológicos nacionalistas**

Uma análise referencial deve ter como objetivo estudar não só as ligações do discurso com o mundo ordinário, mas também as ligações com o mundo representado, por isso, não só retrata alguns percursos acionais típicos relacionadas a determinadas interações como também evidencia ações coletivas que operam como condutores cognitivos subjacentes ao contrato de uma transação social qualquer. É a partir das categorias praxeológicas que são interpretados os comportamentos dos interactantes e nesses comportamentos se baseia a racionalidade das relações interpessoais.

“Porque falar é agir sobre os outros” e porque os comportamentos verbais e não-verbais dos participantes obrigam a se perguntar: estamos aqui para quê?, a análise das produções linguageiras não pode existir sem recorrer a noções como objetivo, finalidade, intenção, agente, motivo.

Nosso objetivo nesta análise é propor uma representação praxeológica dos sambas-enredos produzidos num momento específico da atualidade em que os interactantes favorecem e contemplam positivamente a cultura nacional: suas histórias, suas tradições, sua intemporalidade, a si mesmo no Outro.



Figura 2: Representação praxeológica dos sambas-enredos de escolas de samba.

Percebemos dois grupos acionais, um diz respeito às ações praticadas no ato da composição, tempo anterior à apresentação do samba, quando há a escolha de uma composição que deverá bater em uníssono com o tema escolhido pela escola de samba naquele ano carnavalesco, que representará a escola de samba em suas apresentações, e um outro relacionado ao jogo de audição e adesão ao tema lançado pela escola, quando da leitura/audição da composição.

Para sensibilizar, seduzir ou ganhar a adesão do público para a sua escola de samba, o samba-enredo escolhido é elemento de suma importância e o público reconhece-se nessas composições. Não perturbado pela censura normal, ou seja, pelas idéias comuns ou pelas “verdades oficiais”, a composição pode mascarar, sem medo, e o que é costumeiro, banal, habitual, conhecido, revela-se reinventado, revivido,

regenerado em suas significações, inclusive ufanísticas, sem sofrer discriminação.

Para burlar essa metamorfose e olhar o mundo reconduzido e idealizado, pelo ponto de vista do grotesco (estranho), o compositor assume uma *máscara* (considere-se aqui fantasias também) que servirá como forma de integração entre ele e o público.

Bakhtin (1999, p.35) refere-se à máscara como o motivo mais carregado de sentido da cultura popular. Para ele, a máscara traduz as alternâncias e as reencarnações de alegria e poder, a negação da identidade e do sentido únicos, a inesgotável multiplicidade simbólica das manifestações formais nas inter-relações, “a negação da consciência estúpida consigo mesmo”.

Na sua divulgação, os sambas-enredos geralmente buscam atingir seus objetivos de encantamento, de adesão, de aceitação, de divertimento e de inserção no jogo de sedução por meio de estratégias discursivas interativas que justifiquem seus contratos sociais

### **3.1.2. O quadro acional das composições comprometidas com o refazer histórico-social**

Para configurar as ações de uma interação efetiva, o quadro acional pretende explicitar propriedades que dão conta do contexto de produção do discurso. Isso consiste em levar em consideração um número de observações realizado por um estudo sistemático da composição situacional do discurso ao descrever com precisão elementos particularmente importantes nas relações discursivas interativas.

As ações conjuntas que estruturam uma interlocução, sejam elas dialógicas ou monológicas, não constituem “enjeux” pontuais, mas processos complexos,

seqüencialmente e hierarquicamente organizados, que os interactantes negociam progressivamente dentro do objetivo de realizar com sucesso os percursos transacionais específicos entre os interlocutores.

Os quadros acionais, por meio de cinco parâmetros interdependentes, mobilizam instrumentos de análise das interações realizadas em contextos efetivos, expondo a forma de organização dessas interações:

- a) Os modos de ação individual e coletivo; no modo de ação individual o agente adota, de maneira autônoma, uma linha de conduta voltada para um fim; no modo de ação coletiva, as situações pressupõem uma inter-individualidade;
- b) a finalidade: toda interação tem uma intenção e esta constitui o “centro” ou o “núcleo” de uma dada interação;
- c) os papéis praxeológicos: vistos como as identidades situacionais que envolvem os agentes de um contrato comunicativo;
- d) a direção e o grau de engajamento: instâncias envolvidas em uma linha de conduta devem estar minimamente engajadas para que a finalidade acional se concretize. Caracteriza-se por um princípio de reciprocidade, regulador de uma co-operação que tem em vista a realização de um “enjeux” comum: a direção do engajamento e o grau de força do engajamento;
- e) o complexo motivacional: diz respeito aos motivos que sustentam o engajamento dos participantes. As linhas de conduta, regidas internamente por uma finalidade, são seguidas, em seu interior, por motivos que fixam a sua pertinência.

Partindo da pressuposição de que esses parâmetros acima citados sustentam o quadro acional, podemos proceder à análise descritiva desses parâmetros,

especificamente os mais relevantes para o gênero em questão neste trabalho.

Propomos para esta etapa dois quadros de análise das ações efetivas realizadas pela interface entre os interactantes da composição do samba-enredo e sua relação com o público.

Se considerarmos o plano de interação entre o compositor e ou compositores do(s) samba-enredo(s) (geralmente são vários autores) e o público/ comissão julgadora do samba-enredo, podemos perceber movimentos para a organização do quadro acional que vão ao encontro dos papéis praxeológicos a que os participantes da ação linguageira se propõem.

<p>Compositor Complexo motivacional</p> <p><b>Compor o samba-enredo</b></p> <p>-Agradar, divertir, competir desordenar, burlar, encantar iludir, representar, estarrecer sonhar, convencer. - Propor um pacto de esquecimento com o passado. - Propor um pacto de igualdade social. - Firmar um grande pacto de cumplicidade interpretativa - Amar o samba.</p>	<p>Papéis praxeológicos Modo:</p> <p><b>Atividade conjunta</b></p> <p>Finalidade <b>SAMBA- ENREDO</b></p>	<p>Escola de samba Complexo motivacional</p> <p><b>Escolher o samba-enredo</b></p> <p>-Julgar, analisar, apreciar; - Autorizar, validar; - Verificar cumprimento de normas; - Compor a avaliação; - Ser imparcial; - Identificar a cultura. - Compreender o momento histórico.</p>
---	---	--

Quadro 3: Proposta para o quadro acional da negociação entre compositor e comissão julgadora.

As ações representadas nesse quadro vinculam-se às expectativas que destacam as modalidades praxeológicas da atividade interativa genérica em relação à composição e escolha do samba-enredo. Esse tipo de composição já pressupõe uma pré-seleção, isto é, existem pré-requisitos para essa ação que definem o perfil ideal da canção a ser considerada adequada para representar a escola de samba naquele ano. Por isso, o compositor ou os compositores de samba-enredo de escolas de samba modulam sua finalidade ao quesito “competição”, acampando, porém, objetivos individuais.

As ações (agradar, divertir, competir, desordenar, convencer, burlar, encantar, iludir, representar, estarrecer, sonhar, propor um pacto de esquecimento do passado, propor um pacto de igualdade social, firmar um grande pacto de fidelidade com a escola de samba, amar o samba / julgar, analisar, criticar, apreciar, autorizar, validar, verificar cumprimento de normas, compor a avaliação, ser imparcial, escolher, compreender o tema escolhido para o samba) vinculam-se à ação interativa relativa à composição do samba-enredo. Esses atos determinam o engajamento de indivíduos que convergem semelhantemente para papéis praxeológicos determinados: compositor x escolha do samba a ser defendido pela escola de samba. Há nesse complexo motivacional, por parte do compositor, a intenção de produzir um samba-enredo e, por parte da comissão julgadora, o intento de julgar o samba-enredo para refutá-lo ou para legitimá-lo como representante da escola. Essas ações, representativas da interação, circulam em torno do objetivo samba-enredo. Uma vez que há um complexo motivacional que denuncia o poder fazer de um povo e seu comprometimento com a história desse povo, é fácil perceber um movimento de prazer e, por que não dizer, de dedicação extrema em compor “sambas-enredos”, confirmado pelos temas ufanistas que, nos últimos anos, têm ancorado as composições carnavalescas. Essas ações subentendem organização de “objetos acionais”, convergentes, já que os indivíduos envolvidos têm objetivos e papéis praxeológicos determinados e comuns: seduzir e serem seduzidos.

No quadro interacional, os papéis praxeológicos são determinados por compositor x leitor /ouvinte.

O complexo motivacional relacionado ao compositor revela, de um lado, que o intento é produzir samba e, de outro lado, que a intenção é ouvir os sambas com o propósito de escolha.

E s c r e v e r  E n r e d o s	Compositor Complexo motivacional	Papéis praxeológicos  Modo: Atividade conjunta Finalidade <b>SAMBA-ENREDO</b>	Público Complexo motivacional	O u v i r  E n r e d o s
	<b>Produzir o samba-enredo</b> - Encantar, seduzir; - Identificar-se com o samba; - Cantar o samba; - Recontar um fato histórico; - Exaltar a cultura nacional; - Proporcionar prazer e alegria;		<b>Ouvir samba-enredo</b> - Criar empatia com o enredo - Reconhecer a origem cultural; - Deleitar-se com; - Comprazer-se com; - Cantar o samba; - Divertir-se; - Torcer pela vitória da escola; - Buscar novas emoções;	

Quadro 4: Proposta para o quadro acional de negociação entre compositor e público.

Observemos, porém, que o quadro acional acima destaca as modalidades praxeológicas da atividade conjunta estabelecida genericamente na relação entre compositor e público e evidencia as modalidades praxeológicas da atividade conjunta estabelecida na interação de dois indivíduos em relação ao samba-enredo.

As ações (encantar, seduzir, identificar-se com o samba, narrar um fato histórico, político ou social, exaltar a cultura nacional, proporcionar prazer e alegria, identificar-se com o samba, deleitar-se com, comprazer-se com, cantar o samba, defender a criatividade do samba-enredo, alegrar-se, torcer pela vitória da sua escola) representativas da interação associam-se em torno do objetivo “samba-enredo”.

Esses movimentos pressupõem ações semelhantes e revelam um aliciamento convergente de indivíduos que executam papéis praxeológicos definidos: *compositor do samba e público* (leitor/ouvinte). No quadro interacional, os papéis praxeológicos são representados como compositor e leitores-ouvintes também.

O complexo motivacional relacionado ao compositor revela o compromisso de escrever composições carnavalescas e, do lado do público, a intenção revelada é de ouvir músicas sambas-enredos. Esse complexo motivacional confirma a intenção de estabelecimento de diálogo entre momentos diversos de organização da cultura, visto

que os sambas-enredos constituem releituras de exaltação à constituição da nacionalidade brasileira.

O carnaval, por ser considerado a festa do povo, carrega em si o estigma de termômetro atemporal da história presente, passada e futura da sociedade brasileira, fantasiada, pois a cada apresentação esse gênero musical se renova mais brasileiro na sua origem. As ações que presidem essa interação se organizam em torno de um “núcleo” conjunto (samba-enredo) que pressupõe “objetos acionais” diferentes e convergentes, como, por exemplo, mostrar a cultura e reconhecer-se parte dessa cultura.

### **3.1.3. A estrutura praxeológica dos sambas-enredos**

Os constituintes da estrutura praxeológica se ocupam de três tipos de funções que caracterizam a relação estabelecida durante a transação entre as unidades praxeológicas em uma situação interacional específica: **etapa** – que assinala que um fim determinado está em curso, reorientação – **reorganização** global ou local dos “enjeux”, **interrupção** – marca a ruptura momentânea ou mesmo definitiva do processo de negociação em curso.

Rufino (2006: 55) afirma que a estrutura praxeológica dá conta das propriedades emergentes de uma interação efetiva – ao contrário da representação praxeológica, concernente à dimensão tipificante orientadora das linhas de conduta.

Em conformidade com as considerações feitas por Rufino (2006:55) e também por Soares (2003:122), podemos afirmar que os sambas-enredos que compõem o nosso corpus possuem uma representação praxeológica análoga às representações praxeológicas típicas das histórias narrativas.

Assim sendo, podemos esquematizar as configurações emergentes prototípicas de uma narrativa da seguinte maneira:

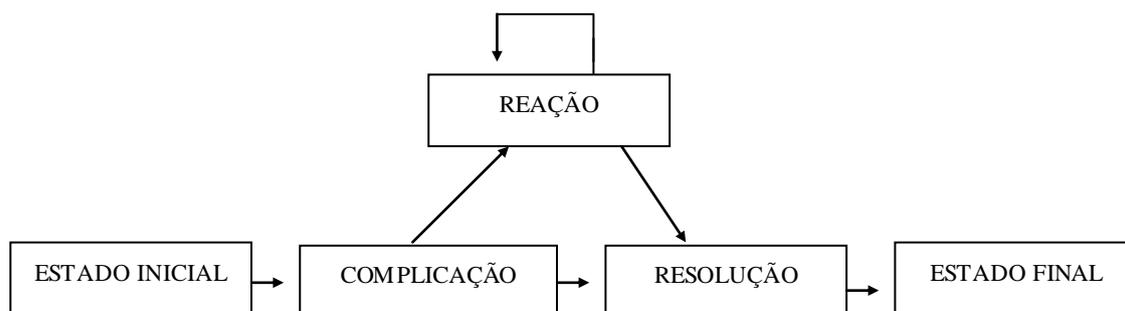


Figura 3: Representação praxeológica de uma narrativa. Fontes: Soares (2003: 122); Rufino (2006: 55).

Os sambas-enredos que fazem parte do nosso *corpus* constituem, no plano referencial, uma estrutura praxeológica de narrativa (história, caso) que se caracterizam como feitos ufanísticos no geral, destacando, dentro da formação histórico-social brasileira, elementos que contribuiram positiva ou negativamente para o processo de organização cultural do povo brasileiro.

Eles assentam suas expectativas no envolvimento inquietante, por parte do público carnavalesco, com a renovação dos mitos, da fantasia, do riso e da máscara, e reconhecido no saber e no querer popular, conforme descrito no 1º capítulo.

Quanto aos percursos acionais identificados, verificamos uma acentuada semelhança entre eles que nos faz supor que, em determinadas representações entre os membros de uma comunidade, há regularmente organizações discursivas estáveis entre os referentes.

Essas organizações funcionam como uma via de mão dupla, ou seja, os atos comunicacionais praticados pelos interactantes nesse “enjeux” linguageiro sustentam ações que mediatizam o agir regulamentado pelo contrato comunicacional, como explica Fillietaz (1996). Dessa maneira, cada samba-enredo configura uma estrutura

praxeológica específica, condicionada pela sua estrutura narrativa. Algumas vezes o texto apresenta seqüência cronológica linear, outras vezes não há uma sucessão clara e simples do esquema narrativo. Devemos considerar também que, apesar de os sambas - enredos desse *corpus* serem apresentados oficialmente na mídia por cada escola de samba anteriormente ao carnaval, a sua consagração direta com o público se dá no Sambódromo, quando acontecem os desfiles das escolas de samba.

Nesse momento, o intérprete do samba tem um papel primordial e notório porque de sua interpretação e de seu entusiasmo depende, em parte, o sucesso do samba na avenida. Por isso, o samba, regularmente, no seu estado inicial e, às vezes, no seu estado final, apresenta uma chamada que podemos definir como um grito de guerra com o objetivo de despertar a atenção do público para o que vai acontecer. Essa prática vemos na estrutura praxeológica proposta para o samba-enredo “**Aquarela Brasileira.**”

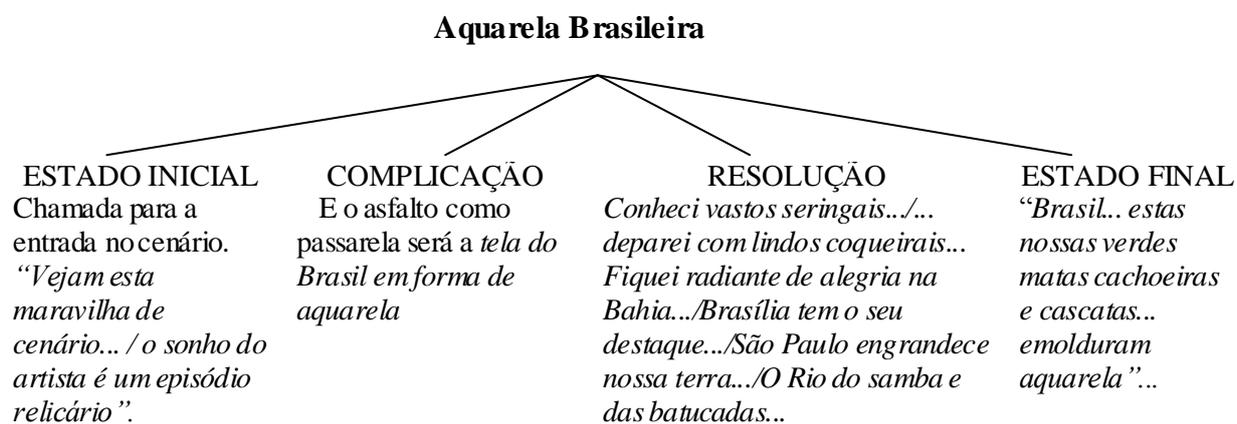


Figura 4: Estrutura praxeológica do samba-enredo “Aquarela Brasileira”.

Como expõe esse esquema, o compositor pressupõe o estado inicial da narrativa através de uma chamada como se fosse contar uma história maravilhosa. Na verdade, os esquemas narrativos dos sambas-enredos lembram uma contação de histórias. A complicação representa a ação de pintar uma tela em forma de aquarela no asfalto do sambódromo. A complicação expõe o surgimento da tela à medida que o narrador

realiza um passeio imaginário pelo Brasil, mostrando sua cultura e suas belezas naturais. Encantado sobremaneira com o que vê na Bahia – *“Fiquei radiante de alegria”* – o narrador chega ao Rio, capital oficial do samba. A estrutura praxeológica proposta para o samba-enredo *“Aquarela Brasileira”* confirma o seu estado inicial.

A seqüência da composição do samba-enredo é criada na ordem em que a história vai aparecer no desfile, e há toda uma cronologia, o samba está na mesma linha que o desenvolvimento do samba-enredo, como se fosse uma seqüência de quadros. E todo o percurso realizado na construção da narrativa é com o intuito de reafirmar e engrandecer o Brasil nas suas belezas e de convocar o leitor a participar dessa viagem - *E o asfalto como passarela/ Será a tela do Brasil em forma de aquarela... – que será pintada e emoldurada durante o desenrolar do tema e emoldurada - Estas nossas verdes matas/ Cachoeiras e cascatas/ De colorido sutil/ E este lindo céu de anil/ Emolduram aquarela o meu Brasil. Lá...lá...lá ...*

O mesmo percurso é adotado pelos compositores do samba da Mangueira *“Mangueira Redescobre a Estrada Real... E Deste Eldorado faz seu Carnaval”* na construção da narrativa, pois o estado inicial de tensão permanece presente e convoca também a comunidade de forma enfática a redescobrir, por meio da história, o caminho do Eldorado, da realeza, do sonho, do poder. Observemos:



Figura 5: Estrutura praxeológica do samba-enredo *“Mangueira Redescobre a Estrada Real... E Deste Eldorado faz seu Carnaval”*.

O estado inicial, nos dois casos, consiste numa advertência para com o acontecimento, a complicação e a resolução, pois conduzem ações vibratórias de um viajante encantado com a beleza dos lugares pelos quais transita, e o estado final evolui no sentido da felicidade completa, concretizada por um fantástico mundo idealizado e sonhado. Os dois percursos adotados pelos compositores dos sambas-enredos se mostraram peculiares, pois a construção narrativa busca, no sonho, motivação para conservar o estado de euforia e prazer e consegue.

Já nos sambas-enredos a seguir, os elementos presentes nos dois primeiros permanecem “viagem”, “sedução”, “brilho”, “fantasia”, “sonho”, porém, agora a fantasia traz o maravilhoso dos contos de fadas. Como afirma Bettelheim (2000, p. 69), quando há a combinação entre as histórias realistas e os contos de fadas através de uma exposição ampla e politicamente correta, o ajustamento entre o racional e o emocional se equilibra e o entendimento pessoal é aguçado.



Figura 6: Estrutura praxeológica do samba-enredo “Uma Delirante Confusão Fabulística”.

Podemos, contudo, perceber um ufanismo consciente e crítico na recriação do discurso – “Era o chão da utopia” - e o desejo de poder fazer o povo feliz, mesmo através de mágica.

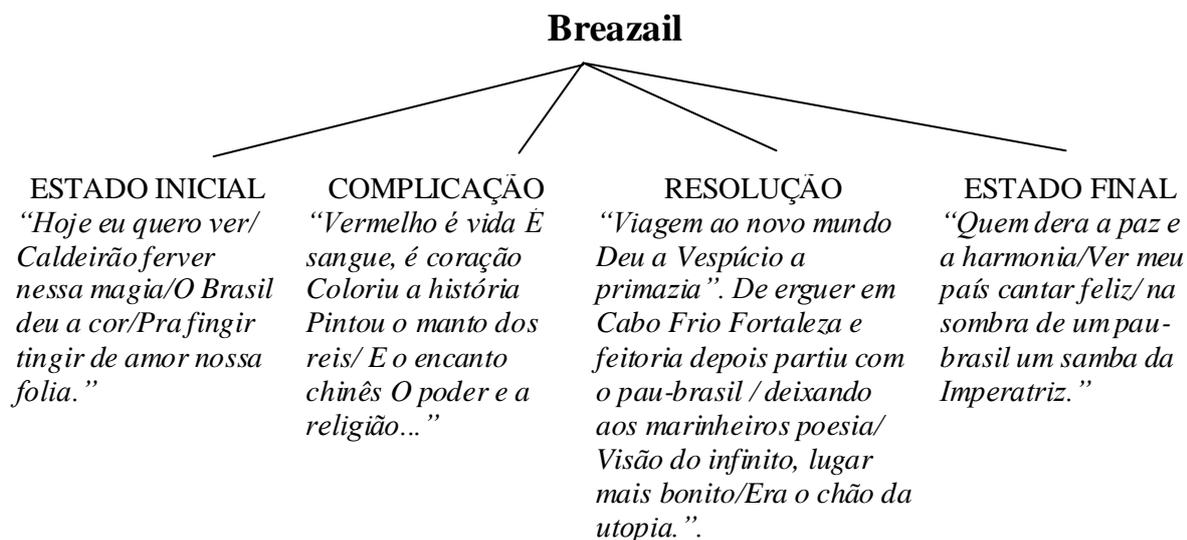


Figura 7: Estrutura praxeológica do samba-enredo “Brezail”

À semelhança dos contos de fadas, que nunca nos confrontam diretamente, o samba-enredo nos convida a desejar uma consciência mais elevada, apelando à nossa imaginação e ao produto dos acontecimentos, que nos seduz. Assim, *“Quem me dera a paz e a harmonia/ ver meu país cantar feliz...”* é o argumento maior do desejo inconsciente do povo que está seduzido por si mesmo. O narrador, na figura do povo comum, transcende às expectativas do mundo real e insinua-se na mitológica fonte que retoma a simbologia das narrativas, projetando uma renovação interna, o alívio de todas as pressões de uma forma imaginativa. Em oposição a esse percurso que culmina como estado final o retorno à realidade, temos o caminho acional perfilhado pelo compositor nos sambas-enredos, a viagem na história do povo brasileiro, revisitada pelo apelo do narrador. O narrador, que inicialmente se coloca sozinho, invoca companhia (atenção) para narrar os seus anseios particulares, toma o povo pela mão da história e reconta-a, encantado. Busca uma nova e sedutora realidade, marca latente de argumentação, que verificamos nas estruturas praxeológicas no final das narrativas.

### 3.1.4. A representação conceitual dos sambas-enredos nacionalistas

Propor uma representação conceitual para os sambas-enredos do nosso *corpus* é engendrar um conjunto de propriedades ligadas a ele.

As representações conceituais, para Fillietaz (1996: 39-40), são propostas a partir de um inventário de certo número de características de determinado objeto, independentemente de uma interação particular. Um modelo de análise do discurso deve se perguntar sobre o formato e o conteúdo desses recursos e procurar determinar como os agentes representam as categorias conceituais que eles manipulam nas produções verbais.

Várias são as propriedades reconhecidas a um referente, ligadas aos sambas-enredos das escolas de samba do nosso *corpus*. Uma representação conceitual genérica poderia ser enredada, no caso das canções carnavalescas feitas para serem cantadas na Avenida do Samba, assim:

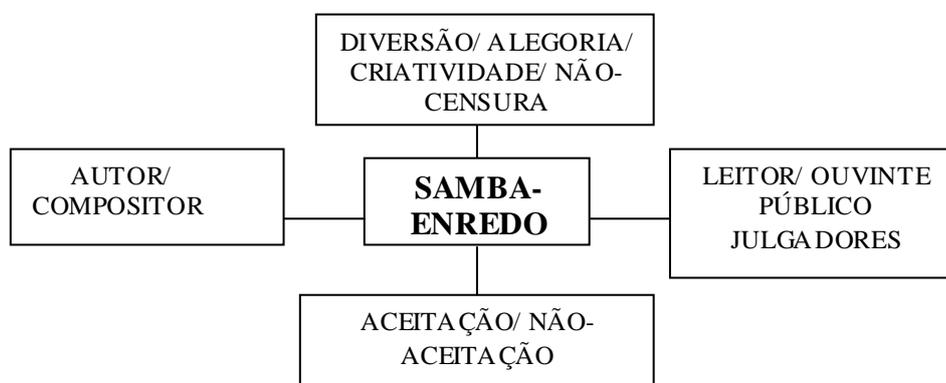


Figura 8: Representação conceitual genérica do samba-enredo

As canções de samba-enredo ufanistas possuem características específicas próprias, como: os conceitos de compositor, diversão, alegoria, criatividade, não-censura, julgadores, aceitação ou não. Também podemos assinalar para os sambas-

enredos nacionalistas uma nova representação com destaque às propriedades concernentes a esse tipo de música:



Figura 9: Representação conceitual do samba-enredo nacionalista

Essas composições musicais recrutam propriedades típicas como os conceitos de compositor, escolha, identidade, valorização de coisas e momentos próprios da história, delimitações relativas à condição de produção e apresentação, julgadores específicos, por tratar-se de canções especiais para um evento prototípico definido anteriormente à composição (sensibilização, empatia, competição, alegria, pesquisa, exposição). Conjugados, ainda, a essas tipificações, temos a isenção da censura do poder pela característica própria do carnaval (festa do povo, do riso, da máscara) e a presença do inusitado. A importância em se evidenciar que os sambas-enredos são objetos de extensão sócio-cultural, identificatórios da história política brasileira, consolidam o valor das informações resgatadas com a análise da dimensão referencial, nosso objetivo a seguir.

### 3.2. O DISCURSO DOS SAMBAS-ENREDOS E A COMPLEXIDADE DE SUAS INTERAÇÕES

Goffman (1967, p.5-46) enfatiza que há necessidade de preservação do equilíbrio ritual nas interações face-a-face e que o indivíduo desenvolve em sua vida social um repertório de práticas sociais para manter as aparências que constituem o “tato” social, o *savoir faire*. Cada indivíduo está imbuído de um valor social positivo que requisita para si enquanto em interação com outros indivíduos. Como todo discurso implica um modo de interação, é também importante determinar o tempo e o espaço entre os interactantes.

Todo discurso implica um **canal** oral, escrito ou visual ou, ainda, mais de um canal (pluri-canal), como é o caso da matéria do discurso de um apresentador de um jornal de TV, que é feita de sons e gestos. E é justamente essa propriedade material, pluri-canal no discurso na TV e mono-canal no discurso no rádio, que nos permite distinguir a mídia televisiva da mídia radiofônica.

Todo discurso implica também um **modo de interação**. Somente dois valores desse modo importam para os autores: a posição dos interactantes no tempo e a posição desses mesmos no espaço, introduzindo, assim, as seguintes noções:

a - co-presença espacial e/ ou temporal (quando os interactantes partilham o mesmo ambiente) como é o caso das entrevistas, das consultas médicas, pedidos de informação face a face ou uma conversa entre amigos;

b - distância espacial e/ou temporal (quando os interactantes não dividem o mesmo ambiente) como é caso das cartas trocadas entre amigos e das conversas telefônicas.

Todo discurso implica, ainda, um **vínculo de interação**. E novamente dois valores são possíveis: um vínculo de reciprocidade (cada interactante pode reagir à proposta do outro) e um vínculo unidirecional (contato onde somente uma das partes comunica na ausência física da reação do outro). Para os autores a co-presença temporal e/ ou espacial favorece um nível de reciprocidade e a distância espacial parece favorecer o vínculo unidirecional.

Roulet, Filliettaz & Grobet (2001) discorrem sobre a combinação desses parâmetros interacionais, procurando provar que esses parâmetros possuem aspectos independentes uns dos outros, o que permite aos interactantes combinações dos mesmos amplamente independentes. Ou seja, a co-presença espacial e um vínculo recíproco não envolvem necessariamente um canal em particular (os autores citam o exemplo da troca de bilhetes de mão em mão – canal/escrita e vínculo recíproco) ou, ainda, a distância espacial e a escrita não implicam um vínculo unidirecional, exemplo do correio eletrônico que permite uma retroação quase momentânea, enquanto que gêneros midiáticos (oral) – debates, entrevistas – admitem a co-presença de um público que não necessariamente tem que intervir.

Levando-se em conta a apresentação desses parâmetros, fornecidos pela dimensão interacional, podemos inferir os níveis de interação que ocorrem na negociação que resulta na composição de um samba-enredo.

Conforme já dito anteriormente, o módulo interacional dá conta das interações em um colóquio interativo qualquer. Os espaços de interação são preenchidos pelo(s) **compositor(es)** e seu **leitor /ouvinte** numa relação de reciprocidade, co-presença espaço-temporal através de um canal que pode ser oral ou escrito.

Porém, se verificarmos a interação que se realiza com a publicação/divulgação dos sambas-enredos, formaremos um enquadre assim:



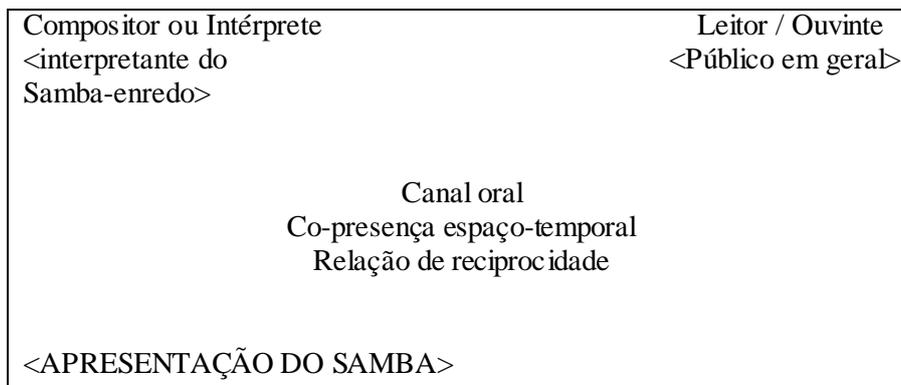
Quadro 5: Enquadre interacional da apresentação/aprovação dos sambas -enredos.

Nesse momento de interação, em meio a uma tensão mais acirrada, percebemos que as posições dos interactantes são ocupadas pelo **intérprete do samba-enredo** e seu **leitor/ouvinte** que corresponde ao público em geral, numa relação de reciprocidade, co-presença espaço-temporal, por intermédio de um canal oral (referendamo-nos à audição dos sambas-enredos), perfazendo o ciclo de interações em três momentos diversos.

Os sambas-enredos analisados por nós neste trabalho de pesquisa mostram situações interacionais consideradas complexas, devido às várias interações encaixadas.

Uma análise de um enquadre geral das situações de interação nos sambas-enredos analisados pode apresentar uma proposta da seguinte maneira:

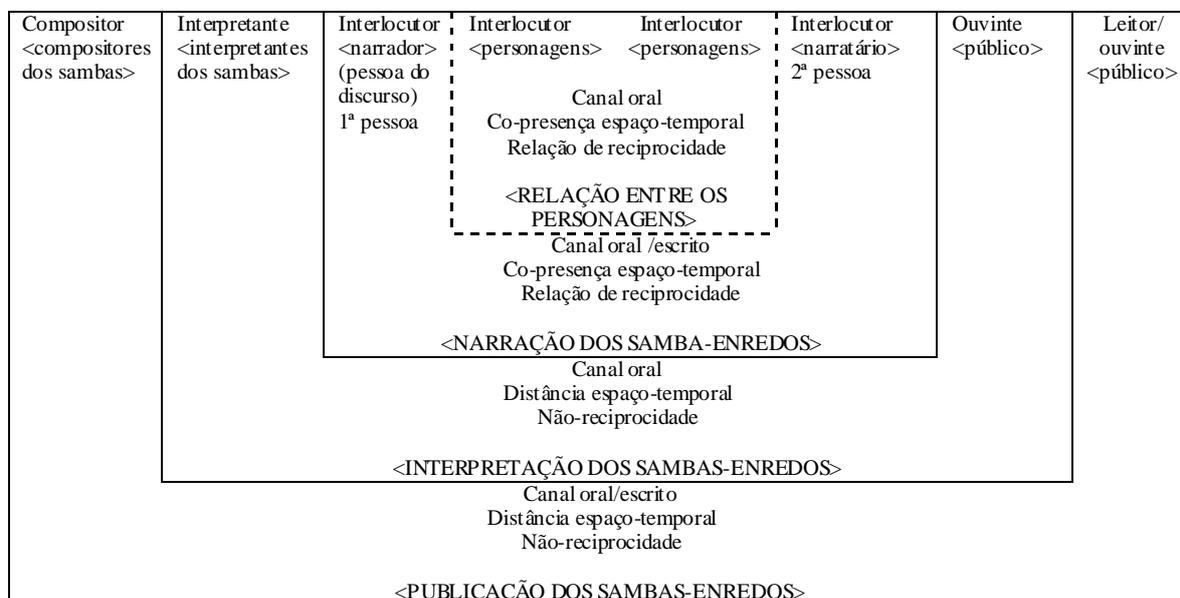
Verificando, ainda, a interação efetiva, realizada no sambódromo, que a nosso ver, constitui o ápice ou o “momento maior” dessa interação, entendemos que as posições dos interactantes são ocupadas pelo **intérprete do samba-enredo** e seu **leitor/ouvinte** da seguinte forma:



Quadro 6: Enquadre interacional da apresentação dos sambas -enredos de escolas de samba.

Nesse momento de interação, em meio a uma tensão mais acirrada, percebemos que as posições do interactantes são ocupadas pelo **intérprete do samba-enredo** e seu **leitor/ouvinte** que corresponde ao público em geral numa relação de reciprocidade, co-presença espaço-temporal, através de um canal oral novamente, perfazendo o círculo de interações em três momentos diversos.

Uma análise de um enquadre geral das relações interativas das canções analisadas pode apresentar proposta da seguinte maneira:



Quadro 7: Enquadre interacional geral dos sambas -enredos

Esse enquadre interacional pode ser considerado um enquadre complexo, pois apresenta oito posições interacionais em quatro níveis de encaixamento: o seu nível mais embutido, destacado pela linha pontilhada, equivale ao plano da relação de interação conversacional entre os personagens, deixando entrever uma representação dialógica recíproca entre elas. Nesse domínio, o canal é oral, há co-presença espacial e temporal e relação de reciprocidade como em todo diálogo, porém com valores simulados ou representados. O segundo nível desses sambas-enredos analisados apresenta geralmente um interlocutor narrador, instituído em primeira pessoa, numa atividade narrativa também de estatuto representado que interage com seu interlocutor narratário em segunda pessoa, pois há, amiúde, uma chamada geral a esse interlocutor que não é desvelado. Nesse nível intermediário, o nível interacional constitui-se em canal oral/escrito, co-presença espacial e temporal e reciprocidade. O segundo nível, o da interpretação dos sambas-enredos, perfaz a representação do interpretante e do ouvinte numa interação cuja relação interacional constitui-se de um canal oral, distância espaço-temporal e não-reciprocidade. No nível mais externo, o da publicação dos sambas-enredos, a interação se dá com o compositor e o leitor/ouvinte numa relação em que o canal é oral/escrito, também em distância espaço-temporal e não-reciprocidade.

Por esses parâmetros de complexidade, pudemos observar que uma situação interativa apresenta posições de interação que refletem a identidade particular de cada interactante sob o ângulo das condições materiais e de sua participação em tal interação. A posição de interação específica de cada interactante depende do nível de interação. Cada nível de interação define duas posições de interação e esse nível de interação pode se organizar de maneira plural num mesmo discurso.

### 3.2.1. Os enquadres interacionais dos sambas-enredos

O MAM, na sua versão atual, considera que os enquadres interacionais, por eles mesmos, têm pouca vantagem, mas eles intervêm como elementos importantes, no momento em que consideramos outros elementos de origem enunciativa, hierárquica e referencial.

Ao propormos uma análise dos níveis de interação dos sambas-enredos, para depois acoplá-las a outros módulos e formas de organização, particularmente às de ordem referencial, queremos reafirmar a complexidade das interações das composições e peculiaridades referentes à posição do narrador, representando a escola de samba.

Esse personagem, presente em todos os sambas-enredos, conclama a entrada do público ao mundo do imaginário, da fantasia e do sonho, postando-se ele mesmo, quase sempre, como personagem dessa cena.

Os enquadres interacionais dos sambas-enredos apresentam características que podem ser relacionadas à posição do narrador, como enunciador de fatos memoráveis refeitos na sua origem.

Das composições carnavalescas que fazem parte deste *corpus Aquarela Brasileira, Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou, Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa... / Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz, Mangueira Redescobre a Estrada Real.../ E Deste Eldorado faz seu Carnaval, Arquitetando Folias, Minha Pátria É Minha Língua, Mangueira Meu Grande Amor. Meu Samba Vai Ao Lácio e colhe a Última Flor, Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz, Breazail, Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval/ Uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza*, o narrador se posiciona em primeira pessoa., e *Uma*

*Delirante confusão Fabulística* apresenta o narrador em terceira pessoa.

Verificamos, também, a predominância de uma voz representada que se introduz através de uma conclamação imperativa, como se fosse um porta-voz, um representante de todos os brasileiros nessa jornada de divulgar o Brasil do bom, característica marcante da obra carnavalesca em geral, visto que há um passado a ser re-inventado e vozes a serem reativadas. Num único samba-enredo, *Uma Delirante confusão Fabulística*, o narrador se põe em primeira pessoa já representando um eu consciente e conhecedor de sua história, revelador de uma posição do eu-ufanista, devidamente instaurado pelo poder divinizado de narrar ações e fatos memoráveis que constituem mistérios e magias.

Como enquadre representativo desse grupo de músicas-enredo, vejamos o quadro representativo a seguir:

Compositor <compositores dos sambas> Jefferson Lima, Veneza, Carlos de Olaria, Me Leva, Guga.	Interpretante <Davi do Pandeiro>	Interlocutor <narrador> (pessoa do discurso) 1ª pessoa	Interlocutor <personagens> Brasil	Interlocutor <personagens> Fenícios Vespúcio Marinheiros	Interlocutor <narratário> 2ª pessoa	Ouvinte <público>	Leitor/ouvinte <público, julgamento>
Canal oral Co-presença espaço-temporal Relação de reciprocidade <RELAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS> Canal oral/escrito Co-presença espaço-temporal Relação de reciprocidade <NARRAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS> Canal oral Distância espaço-temporal Não-reciprocidade <INTERPRETAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS> Canal oral/escrito Distância espaço-temporal Não-reciprocidade <PUBLICAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS>							

Quadro 8: Enquadre Interacional do samba-enredo de “*BREAZAIL*”.

Podemos divisar oito posições nesse enquadre:

a) No nível externo, verificamos o **compositor** (os compositores de samba:

Jéferson Lima – Veneza – Carlos de Olaria - Me Leva – Guga) / **leitor-ouvinte** (público e ou comissão julgadora do samba<sup>19</sup>);

- b) No segundo nível, vemos o **interpretante** (alguém que canta o samba) / **ouvinte** (público em geral - alguém escolhido pelo compositor para narrar a história do pau-brasil) / **ouvinte** (público).
- c) No terceiro nível, vemos um **interlocutor** (narrador em 1ª pessoa) / **interlocutor** (narratário - indivíduo que lê ou escuta a história narrada);
- d) No nível mais interno, temos **personagem** (Brasil) / **personagens** (Fenícios, celtas, Américo Vespúcio, marinheiros).

No nível mais externo, observamos a presença do compositor e do leitor-ouvinte, numa relação de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral/escrito. Em segundo nível, percebemos a interação entre o interpretante (Davi do Pandeiro) e o ouvinte (público), numa relação de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral. O terceiro nível de interação caracteriza-se pela presença do narrador (1ª pessoa), instituído pelo compositor e seu narratário (2ª pessoa). A relação interativa desse nível se dá numa relação de reciprocidade, com co-presença espaço-temporal e canal oral/escrito.

No quarto nível, lugar da conversação entre os personagens, temos a presença do interlocutor personagem (Brasil) e dos interlocutores personagens (Fenícios, celtas, Américo Vespúcio, marinheiros). A interação conversacional, que diz respeito aos personagens, destaca-se no nível mais interno, marcado pela linha pontilhada. A relação interativa dessa conversação é formada ainda por um canal oral, o modo aplicado é pela co-presença espaço-temporal e o tipo de vínculo é de reciprocidade.

---

<sup>19</sup> Em dois momentos diferentes, mas importantes para a composição/divulgação, o samba é submetido a comissões julgadoras diferentes.

A continuidade na busca pela história, pela cultura, pela essência da vida humana, pela compreensão da sabedoria indígena e da peregrinação de impetuosos homens a novas terras faz dos sambas-enredos o coroamento da “festa mais popular do Brasil”. Os referidos temas estão assiduamente presentes nas composições populares carnavalescas, conforme podemos constatar em mais um samba-enredo: "*Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*".

Compositor <compositores dos sambas> Cláudio Russo/ Zé Luiz/ Marquinhos/ Gessi/	<i>Interpretante</i> <interpretante dos samba> Neguinho da Beija-Flor.	<i>Interlocutor</i> <narrador> (pessoa do discurso) 1ª pessoa	<i>Interlocutor</i> <personagens> Amazônia (Eldorado) Belezas naturais, riquezas minerais, Mitologia, (povo da floresta)	<i>Interlocutor</i> <personagens> Invasor, (Espanha),	<i>Interlocutor</i> <narratário> 2ª pessoa	<i>Ouvinte</i> <público>	Leitor /ouvinte <público>
<p>Canal oral Co-presença espaço-temporal Relação de reciprocidade</p> <p>&lt;RELAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS&gt; Canal oral /escrito Co-presença espaço-temporal Relação de reciprocidade</p> <p>&lt;NARRAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS&gt; Canal oral Distância espaço-temporal Não-reciprocidade</p> <p>&lt;INTERPRETAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS&gt; Canal oral / escrito Distância espaço-temporal Não-reciprocidade</p> <p>&lt;PUBLICAÇÃO DOS SAMBAS-ENREDOS&gt;</p>							

Quadro 9: Enquadre interacional do samba-enredo *Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa...*

Esse enquadre se apresenta com as seguintes posições de interação:

- a) No nível externo, **compositor** (alguém que se propõe compor samba-enredo – no caso: Cláudio Russo – Zé Luiz – Marquinhos – Gessi – Leleco) / **leitor/ouvinte** (público carnavalesco);

- b) No segundo nível, temos o **interpretante** do samba-enredo (Neguinho da Beija-Flor) / **ouvinte** (público).
- c) No terceiro nível, encontramos um **narrador** em 1ª pessoa (alguém conta a história) / narratário (quem ouve ou lê a história do narrador);
- d) Mais internamente, **personagens** (povos e mitos da Amazônia) / **personagem** invasor (Espanha).

O enquadre interacional atingido exhibe oito posições de interação e quatro níveis de encaixamento. No nível mais externo, verificamos a figura do compositor e do leitor-ouvinte numa relação de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral/escrito. No segundo nível, observamos a interação entre interpretante e ouvinte, numa relação idêntica à do nível anterior: não-reciprocidade, com distância espaço-temporal, porém canal oral. No terceiro nível, encontramos a figura do interlocutor narrador em primeira pessoa e seu narratário (quem ouve ou lê a história) numa relação interativa de reciprocidade, com co-presença espaço-temporal e canal oral/escrito. Fixando nossa atenção na interação conversacional relacionada aos personagens, percebemos o nível mais interno, demarcado pela linha pontilhada. Nesse nível, deparamo-nos com um canal oral, numa relação de co-presença espaço-temporal e de reciprocidade.

O samba-enredo “*Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*” punge a lembrança do tempo das criações, dos mistérios e milagres quando o homem povoou as terras, criou mitos e lendas, até deuses e céus. Émile Benveniste, em seu artigo “Da subjetividade na linguagem” postula que é “na e pela linguagem que o homem se estabelece como sujeito, uma vez que, na verdade, só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de

ego” (1988, p.286), e que o eu enunciador designa seu locutor (tu) para criar mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos nos enunciados e assim restabelecer, juntos (eu e tu) os actantes da enunciação.

Associando os níveis de interação do samba-enredo da Beija-Flor às informações inferenciais, poderíamos constatar a complexidade do enquadre coligado à representação de um narrador engajado com o pacto entre a escola de samba e o público: refazer o percurso de um sonho doce e real, valorizar o esplendor e curvar-se à sedução da mitologia amazonense, sonho erigido das profundas e misteriosas águas dos rios e do interior das matas. “*Eh! Manôa/ Minha canoa vai cruzar o rio-mar/ Verde paraíso é onde Iara me seduz/ Com seu cantar*”.

Finalmente, podemos representar o enquadre interacional do samba-enredo Uma Delirante confusão Fabulística que salienta um narrador em primeira pessoa.

<i>Compositor</i> <compositores do samba> Josimar/ Evaldo Ruy/ Jorge Arthur/ Jorginho. >	<i>Interpretante</i> <Interpretante do samba> Ronaldo Yllê	<i>Intenlocutor</i> <narrador> 3ª pessoa	<i>Intenlocutor</i> <personagens> Hans Christian Andersen, Monteiro Lobato, Repentista.	<i>Interlocutor</i> <personagens> Povo dos contos de fadas: Princesas, rainhas, reis, sereias, sapatinhos, cisnes, Dona Benta, Emília.	<i>Interlocutor</i> <narratário>	<i>Ouvinte</i> <público>	<i>Leitor/Ouvinte</i> <Público>
Canal oral Co-presença espaço-temporal Reciprocidade <RELAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS> Canal oral/escrito Co-presença espaço-temporal Reciprocidade <NARRAÇÃO DO SAMBA-ENREDO>							
Canal oral Distância espaço-temporal Não-reciprocidade <NARRAÇÃO DO SAMBA-ENREDO> Canal oral/escrito Distância espaço-temporal Não-reciprocidade							
<DIVULGAÇÃO DO SAMBA-ENREDO>							

Quadro 10: Enquadre interacional do samba-enredo *Uma Delirante confusão Fabulística*.

Esse enquadre interacional conserva uma estrutura de oito posições de interação.

- a) No nível externo, temos o **compositor** (compositores – Josimar/ Evaldo Ruy/ Jorge Artur/ Jorginho) e **leitor/ouvinte** (comissão julgadora ou público);
- b) No segundo nível, temos **interpretante** (Ronaldo Yllê) e **ouvinte** (público).
- c) No terceiro nível, encontramos **narrador** (contador de histórias – (“Era uma vez...”) / **interlocutor narratário** (alguém que escuta a história e ou lê a história narrada);
- d) No quarto nível, observamos a interação entre as **personagens** (repentista) /**personagem**.

No nível mais interno, temos **personagens** (Hans Christian Andersen e o povo dos contos de fadas) / **personagem** (“contador repentista com todos os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo”).

No nível mais externo, temos a figura do compositor e do leitor/ ouvinte numa relação de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral/escrito. No segundo nível, vemos o **interpretante** do samba e seu **ouvinte**, numa relação também de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral. No terceiro nível, apontamos um **interlocutor narrador** e um **interlocutor narratário**, numa relação de reciprocidade, com co-presença espaço-temporal e canal oral/escrito e, no quarto nível, verificamos o diálogo entre os personagens, numa relação de reciprocidade, com co-presença espaço-temporal e canal oral/escrito.

Marcado pela linha pontilhada, num nível ainda mais profundo, verificamos a possibilidade de novo enquadre para o diálogo entre os personagens. Preenche essa posição de interação do nível mais interno um interlocutor que assume a condição de contador de histórias, inserindo o ouvinte no maravilhoso e mágico mundo encantado

dos contos de fadas. No meio do texto, porém, dá voz a seu interlocutor (o repentista), representante do maravilhoso popular dos contos de cordel. Essa inter-relação é instituída por um canal oral, numa relação de distância espaço-temporal e vínculo de não-reciprocidade.

Em se atentando para a organização da narrativa, observamos que a cultura local apropria-se da literatura universal, igualando-as aos dois bens nacionais celebrados internacionalmente: carnaval e samba, desfazendo fronteiras entre a alta e a baixa cultura, indústria cultural e cultura popular, entre a tradição universal e a produção contemporânea nacional, como parte de uma rede multicultural de entretenimento. Ao lançar mão dos contos do autor dinamarquês para compor seu samba-enredo, a escola de samba busca o “olhar atento” das novas gerações à valorização do passado. Isso é confirmado pela homenagem ao escritor brasileiro Monteiro Lobato, fazendo alusão a seus personagens, apresentando uma retórica nacionalista carnavalizada e uma pátria agradecida na qual também o autor Hans Christian Andersen se insere como parte da “mistura” fabulística brasileira, que apreende carnaval, samba e literatura infantil como um produto mercadológico de grande profusão ritualística no espaço cultural da nação. Monteiro Lobato é percebido como herói nacional, na História do Brasil que se narra.

Ao pensarmos nesse movimento de valorização aos produtos nacionais das Escolas de Samba – o ritual - reportamo-nos aos estudos propostos por Bakhtin ao conceituar o carnaval. Para ele, carnaval é a transformação para a arte do espírito das festividades populares que oferecem ao povo um breve ingresso numa esfera simbólica de liberdade utópica. Esse encontro de Monteiro Lobato e Hans Christian Andersen é mágico e histórico. Andersen, que nasceu pobre e se sentiu rejeitado antes de brilhar na literatura, é o próprio patinho feio que vira cisne, seu personagem mais famoso. É

assim, como “cisne altaneiro”, que ele bate asas e vem parar no Brasil, traduzido e incorporado às narrativas de Lobato.

Até o meio do samba-enredo, o narrador apresenta-se como um contador de histórias no seu papel de recuperador da memória tradicional que transmite os acontecimentos de geração em geração, refazendo a rede em que todas as experiências se constroem. De acordo com Benjamim (1992, p.28), “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber” para se reconstruir na sabedoria popular. A volta ao “Era uma vez” dos tempos de criança, quando as mágicas resoluções da solidão do cotidiano, com seus medos e ansiedades, eram aplacadas pelo “E viveram felizes para sempre” (na canção, “É só dizer pirlimpimpim”) simboliza o consolo e a recuperação da presença de heróis “abençoados por Deus e bonitos por natureza” que povoam o país do samba.

Do meio do texto em diante, a mitologia dos contos dinamarqueses migra e contagia o Brasil em todas as direções, transcendendo para sempre as fronteiras da imaginação através de Monteiro Lobato, artista brasileiro.

E assim um narrador repentista é introduzido para (re) significar o mestre dos contos infantis: *“Pega a viola o repentista/ Conta em versos que o grande artista/ Da Dinamarca voou, foi além/ Como um cisne altaneiro/ Hans Christian Andersen”*.

### 3.3. A ESTRUTURA DOS SAMBAS-ENREDOS: MÓDULO HIERÁRQUICO

A dimensão hierárquica compõe, junto com os módulos sintático e referencial,

aquilo que constitui a estrutura central do MAM: o **conceito de negociação**<sup>20</sup> e surgiu da necessidade de se adotar uma metodologia descendente, das unidades discursivas para as unidades lingüísticas. A partir de um princípio de recursividade que permite gerar uma infinidade de trocas e intervenções, com base em um número reduzido de constituintes, o módulo hierárquico dá conta da arquitetura de todos os tipos de discurso, situando seus diferentes constituintes uns, em relação aos outros, por meio de descrições arbóreas.

Trata-se de um módulo que define as categorias e as regras que permitem engendrar estruturas hierárquicas de todos os textos possíveis, de maneira análoga ao módulo sintático para “clauses” possíveis.

Para Roulet (1999), o discurso é o produto da aplicação conjugada de construções lingüísticas e de representações situacionais, na zona de atividades de uma negociação definida pelos interesses dos participantes. Dessa forma, as intervenções languageiras desencadeiam sempre uma contenda entre interlocutores para um acordo final.

A estrutura hierárquica não é estática, mas o resultado, a face emergente de um processo dinâmico de negociação, subjacente a toda interação, que pode ser esquematizado conforme a proposta a seguir, representativa do processo de negociação que, segundo a MAM, é a base das estruturas de negociações de toda atividade comunicativa:

---

<sup>20</sup> Os módulos sintático e referencial são determinantes das estruturas portadoras de discurso e dizem respeito, respectivamente, às estruturas de base responsáveis pela produção de uma infinidade de frases e de representações do mundo. (ROULET, 1999b, p.195).

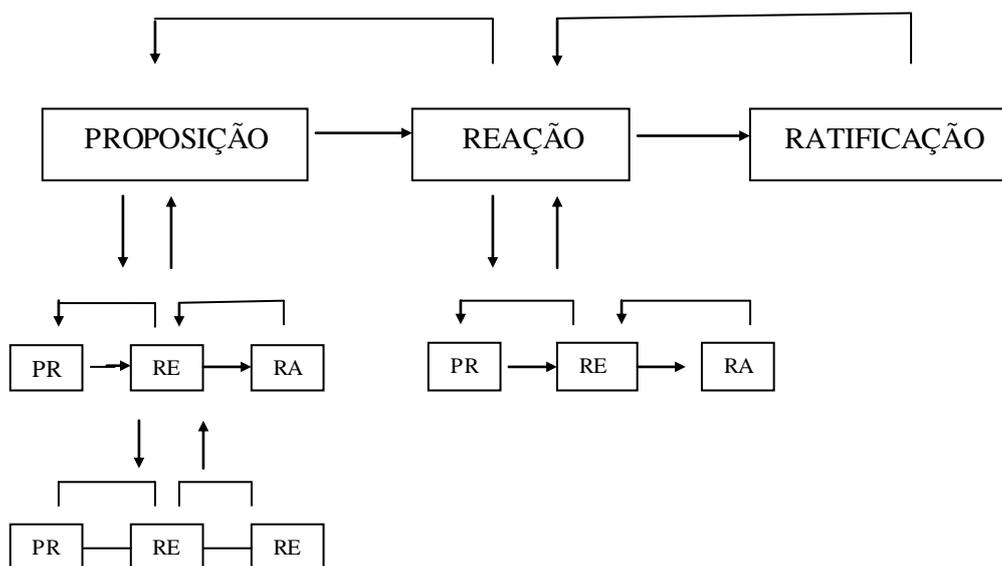


Figura 10 - Representação do processo de negociação subjacente à atividade linguageira (Roulet, Fillietta e Grobet, 2001).

Vemos nesse esboço que uma proposição, um pedido de informação, oriundo de uma interação comunicativa, pode desencadear dois tipos de reação: uma resposta com informação satisfatória, ou a inauguração de uma negociação secundária, caso haja necessidade de maior clareza ou completude à proposição primeira, em busca de elucidação. Sob as mesmas regras, conduz-se a reação: pode apresentar uma resposta clara e completa, ocorrência em que a negociação será ratificada, ou uma resposta incompleta ou insatisfatória, o que levará à iniciação de uma negociação seguinte. As setas em vários sentidos representam as múltiplas possibilidades de intervenções que podem acontecer numa interação. Marinho (2007: 148) assevera que todo esse processo vai depender da completude monológica, que traduz a manifestação de acordo com o interlocutor, visto que a negociação alcança o patamar desejado e acena para o prosseguimento do embate ou manifesta desacordo e exige novas negociações sucessivas; ou dialógica que consiste na interação duplamente acordada, indicando o fechamento satisfatório da negociação.

A proposta por nós efetivada na organização de negociações nas narrativas carnavalescas considera o que corrobora Roulet (1999), quando diz que todo discurso deve ser visto como um processo de negociação entre os interlocutores, permeado por uma informação, formulação de pergunta ou resposta ou desenvolvimento de uma discussão, debate, etc.

Sob essa égide, nossa suposição é a de que as narrativas carnavalescas, na atualidade, são concebidas de um macro esquema de negociação modelado de uma proposição, uma reação e uma ratificação. Essa procedência negociativa do discurso dos sambas de enredo assume a seguinte macroestrutura:

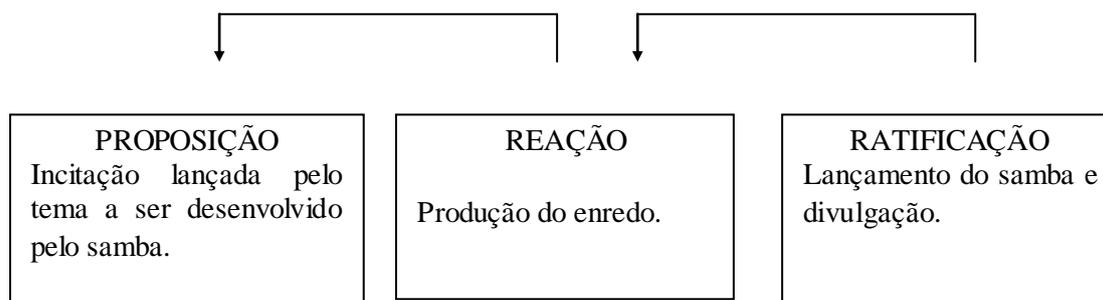


Figura 11 – Representação do processo de negociação no discurso dos sambas-enredos.

Temos aqui todo um processo de comunicação em que a sociedade brasileira, direta ou indiretamente, estará envolvida, por ser um momento singularmente folclórico e, na sua representatividade, alegre e lúdico e também por ser um espaço de enunciação histórica reportada por diferentes efeitos de sentido e sensações. É o momento em que estamos, como diz Puccinelli (2003, p.23), no “*clima*” do Brasil, “*nesse diálogo*”, estabelecendo uma nova paisagem enunciativa, a de um novo país contextualizado, promovendo uma ruptura dialógica, um deslocamento de sentidos que se entrecruzam e ressurgem renovados em cada manifesto, em sua posição histórica, reafirmando o discurso fundador em suas mais diversas projeções.

É o momento em que o povo institucionalmente sente-se envolvido com a liberdade de expressar-se sem censura. Por isso, os compositores são porta-vozes das ideologias que circundam os intertextos sociais. Embora os textos enredem valorização e destaque por feitos históricos, sociais, políticos, religiosos, também conclamam à reflexão e à singularidade na forma de ser e de fazer do brasileiro.

A estrutura hierárquica de um texto corresponde à face emergente desse processo de negociação subjacente a toda interação, e as fases desse processo de negociação são analisadas sob a forma de constituintes denominados *unidades textuais*. Três categorias de constituintes distinguem-se nessa fase: *a troca (T)*, *a intervenção (I)* e *o ato (A)*; e três tipos de relação entre elas: *a relação de dependência* (quando uma troca, intervenção ou ato estiverem ligados à presença de um constituinte principal, serão subordinados, e poderão, portanto, ser suprimidos do texto sem comprometer sua estrutura global); a de *interdependência* (quando um constituinte não pode existir sem outro, como é o caso de uma intervenção de resposta, cuja existência depende de uma intervenção de pergunta e vice-versa); e a de *independência* (quando a presença de um constituinte independe da de outro, como é o caso das intervenções e atos coordenados).

Para definir as relações de dependência na estrutura hierárquica, Roulet (1999:148) propõe a supressão como critério heurístico, sugerindo perfazer o caminho de um resumo: se quiséssemos resumir um texto em um único ato, qual seria? E se fôssemos reter alguns poucos atos que resumissem brevemente o conjunto do texto?

A troca é moldada de várias intervenções; as intervenções de vários atos, intervenções e trocas, porque os atos principais podem ser constituídos de trocas, intervenções e atos subordinados.

Roulet (2001: 54) afirma que a estrutura hierárquica é regida por três regras

básicas:

- Toda troca é formada de intervenções, em princípio duas para a troca confirmativa, três para a troca reparadora, até cinco, sete ou mais em casos de reações negativas;
- uma intervenção é formada, no mínimo, de uma intervenção ou de um ato, que pode ser precedido e/ou seguido de um ato, de uma intervenção ou de uma troca;
- todo constituinte pode ser formado de constituintes do mesmo nível, coordenados.

Segundo Marinho (2004), a estrutura hierárquica não é concebida como uma combinatória formal, mas é idealizada como uma possível hipótese interpretativa do processo de negociação que subjaz a toda troca linguageira. Não se configura também como um contrato pró-forma, é um instrumento heurístico bastante eficaz, à medida que define claramente os constituintes e as relações que se estabelecem entre eles nos diferentes níveis de análise, tais como as relações discursivas, as estratégias de estruturação do discurso, entre outros. A partir de hipóteses interpretativas das interações de um texto, podemos estabelecer a sua estrutura hierárquica. Basta que levantemos e testemos essas hipóteses com o intuito de chegar às mais coerentes, de acordo com Marinho (2002).

Pensamos que, em relação aos sambas-enredos, o processo se dá entre a motivação ao tema a ser desenvolvido pela escola de samba, compositor e público adepto ao samba e/ou julgamento (empatia entre samba e público) e pode ser retratado hierarquicamente no esquema a seguir:

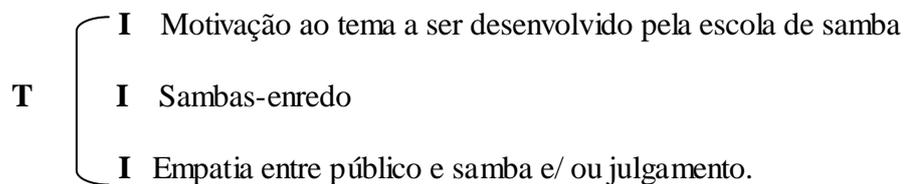


Figura 12: Macroestrutura genérica dos sambas-enredos

A estrutura hierárquica apresentada acima salienta, em uma troca (**T**), três intervenções (**I**) que, respectivamente, correspondem a:

- i - uma função ilocutória iniciativa;
- ii - uma função reativa;
- iii- uma função avaliativa.

Mesmo sabendo que todos os sambas-enredos analisados organizam-se como intervenções reativas complexas que, por sua vez, se constituem de novas intervenções ou trocas complexas, entendemos que cada letra de samba-enredo possui uma estrutura narrativa específica, o que resulta em cada uma possuir macroestruturas hierárquicas próprias. Podemos observar, porém, que, regularmente, os sambas-enredos se constituem como intervenções reativas complexas que se constituem de outras intervenções ou trocas complexas. As intervenções que organizam a intervenção maior na organização dos sambas-enredos *Aquarela Brasileira*, / *Mangueira Redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval*, / *Breazail*, / *Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou*, / *Arquitetando Folias*, / *Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*, / *Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz*, / *Minha Pátria é minha Língua, Mangueira, meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor* são criadas obedecendo à segmentação do gênero musical, em estrofes.

Observemos a macroestrutura hierárquica do samba-enredo *Aquarela Brasileira* para verificarmos a organização textual dessas estruturas musicais:

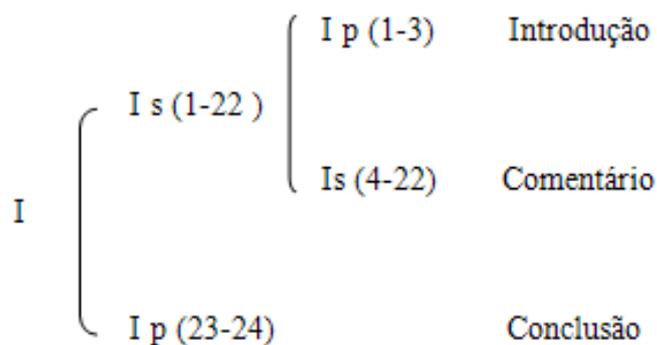


Figura 13: Macroestrutura do samba-enredo “*Aquarela Brasileira*”.

A grande intervenção reativa, representando o samba-enredo se constitui de duas intervenções complexas: uma intervenção secundária e outra principal. Essas intervenções são formadas por outras intervenções que objetivam dar continuidade à interação até se fechar o ciclo dialógico do texto e não coincidem regularmente com a organização do texto em estrofes, já que as estruturas analisadas possuem, conforme já mencionado, modelos narrativo-argumentativos contendo *introdução*, *comentário* e *conclusão*.

Nesse samba-enredo, a introdução da narrativa (Is1-3) é estruturada pela primeira estrofe de seis versos caracterizando a introdução. Na introdução, o texto faz uma chamada para despertar o ouvinte ou o leitor a perceber o Brasil como um país “*maravilhoso*”, “*abençoado por Deus e bonito por natureza*”, conforme preconiza a música, na voz do cantor Wilson Simonal. O samba-enredo “*Aquarela Brasileira*” reafirma essa natureza privilegiada em ter a passarela do samba para apresentá-lo novamente em toda a sua exuberante beleza. Ainda dentro dessa Is (intervenção secundária), outras quatro estrofes perfazem o comentário no texto, organizado por uma intervenção principal (Is 4-22), contendo uma seqüência de nove intervenções coordenadas entre si. O samba-enredo descreve uma viagem fotográfica pelo Brasil que

se inicia no Estado do Amazonas, destacando o que há de mais interessante para se ver em cada estado percorrido, vai até São Paulo e volta ao Rio de Janeiro, capital do samba, onde a viagem termina. A conclusão é organizada por uma intervenção principal (Ip 23-24) e coincide com a última estrofe do samba-enredo. Essa estrofe reforça a idéia de que o Brasil é “*um país muito chã*”, repleto de mananciais naturais que merecem a admiração e a atenção dos brasileiros e de tantos quantos os visitam.

Em *Minha Pátria é minha Língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor*, verificamos também a não-coincidência entre o número de estrofes e intervenções que estruturam o samba-enredo.

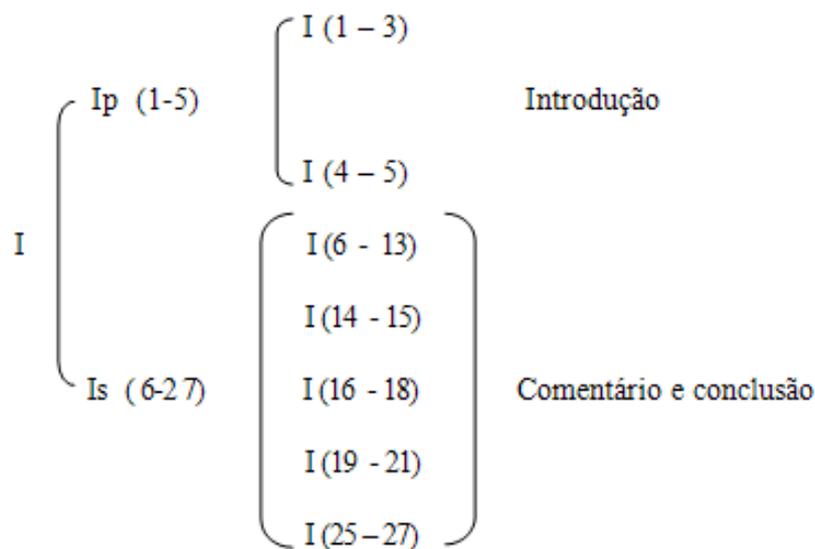


Figura 14: Macroestrutura do samba-enredo *Minha Pátria é minha Língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor*.

A intervenção reativa (samba-enredo) é formada por duas intervenções complexas que não correspondem à estrutura do samba-enredo anterior. Nesse samba-enredo, a introdução formada por uma Ip(1-5) é seguida pela Is(6-27), formando, ao todo, sete intervenções complexas, não correspondentes às estrofes do texto, pois o

mesmo é formado somente de quatro estrofes, e as intervenções compõem-se de segmentos contidos em mais de uma estrofe. Mesmo percebendo essa não-correspondência entre intervenções e estrofes, no texto, verificamos uma delimitação bem definida da introdução Ip (1-5), comentário e conclusão Is (6-27). Acreditamos que as intervenções são dependentes entre si para focalizar a miscigenação de raças (o índio, o negro e o português), ligados a uma língua (a maior riqueza).

Nos sambas-enredos *Uma Delirante confusão Fabulística e Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval / Uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza*, os textos se organizam em uma única estrofe.

Creemos que nessas intervenções – sambas-enredos, há intervenções complexas que se desdobram em intervenções mais simples.

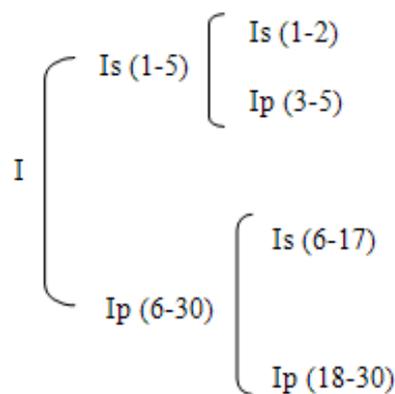


Figura 15: Macroestrutura do samba-enredo *Uma Delirante confusão Fabulística*.

A intervenção reativa de *Uma Delirante confusão Fabulística* é formada por duas intervenções complexas: uma Is (1-5) formando a introdução do samba-enredo e uma Ip (6-30) formando o restante do texto. Essas intervenções se estruturam numa relação de dependência, desdobrando-se cada uma em mais duas intervenções mais simples, interligadas. A última Ip (18-30) é a que introduz Monteiro Lobato como uma

figura importante no cenário brasileiro para a literatura infantil. E, por fim, o samba-enredo, convidando o interlocutor a adentrar-se no mundo fantástico dos contos de fadas. Nessa análise, podemos considerá-lo principal porque não pode ser suprimida do samba-enredo, conforme orientação do próprio Roulet.

### 3.3.1. Análise das estruturas hierárquicas dos sambas-enredos

Para alcançar os objetivos desta pesquisa, trabalharemos com fragmentos das estruturas hierárquicas que foram recortadas justamente do essencial do discurso dos sambas-enredos no que se refere à presença do discurso fundador, narrativa que não cessa de repetir-se porque opera como nossa *“história de origem”*.

Nessa eminência, achamos preponderante conhecer em que circunstâncias históricas de sua construção inicial o discurso fundador surge. Ele sobrevém da necessidade do homem do final da Idade Média e do início da Renascença de retornar à origem, encontrando um paraíso renovado, sem desgastes, sem desordens. Sérgio Buarque de Holanda escreve:

*"Colombo, sem dissuadir-se de que atingira pelo Ocidente as partes do Oriente, julgou-se em outro mundo ao avistar a costa do Pária, onde tudo lhe dizia estar o caminho do verdadeiro Paraíso Terreal. Ganha com isso o seu significado pleno aquela expressão "Novo Mundo" (...) para designar as terras descobertas. Novo não só porque ignorado, até então, das gentes da Europa (...), mas porque parecia o mundo renovar-se ali e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores das estações, como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação" (2002, p. 204).*

O Brasil é sempre descrito como esse imenso jardim perfeito: a vegetação é exuberante e bela, as feras são dóceis e amigas (em profusão inigualável), a temperatura

é sempre amena, "nem muito frio, nem muito quente", repete toda a literatura de Pero Vaz de Caminha). Aqui reina a primavera eterna contra o "outono do mundo", o céu está perenemente estrelado, os mares são profundamente verdes, e as gentes vivem em estado de inocência, sem "esconder suas vergonhas", diz Caminha, sem lei e sem rei, sem crença e pronta para a evangelização.

As estruturas hierárquicas possibilitam a condução de todas as relações existentes entre os constituintes e as informações de ordem textual ou situacional, e é a partir dessa condução que podemos desenvolver operações interpretativas.

Para que possamos chegar à descrição hierárquica de um discurso qualquer, é preciso proceder à segmentação dos textos em pequenas unidades ou *unidades mínimas*<sup>21</sup> ou ainda *atos*.

Roulet (1999b) define ato como a menor unidade delimitada de uma parte a outra por uma passagem pela memória discursiva. Essa definição parte das proposições de Berrendoner (1983) que dizem respeito à definição de unidade mínima da macrossintaxe, cujas fronteiras se determinam por uma única passagem pela memória discursiva.

Para a segmentação das letras dos sambas-enredos em atos, adotamos o que sugere Marinho (2004a): "Para a segmentação do discurso em atos, adotam-se critérios entre os quais o da autonomia pragmática da unidade, ou seja, a entidade que funciona como ato deve ser provida de uma função interativa. Assim, chega-se a um ato quando não existem mais relações interativas<sup>22</sup> no interior de uma seqüência discursiva composta por constituintes que mantêm entre si relação de dependência. A ausência das relações

---

<sup>21</sup> Cf. MARINHO, Janice Helena Chaves. A determinação da unidade textual mínima. IN MARINHO: VILLELA & PIRES. Análise do discurso: ensaio sobre a complexidade discursiva. Belo Horizonte. CEFETMG. 2007.

<sup>22</sup> O termo *relação interativa* foi proposto para se referir à relação entre os atos (inter-ato) da estrutura hierárquica.

interativas é um indicador, então, de que não há mais a possibilidade de divisão dessas seqüências em atos”.

Os sambas-enredos encontram-se segmentados em atos no final deste trabalho (anexo 2).

### 3.3.2. A estrutura hierárquica dos sambas-enredos

Nosso intento neste item é apresentar as análises hierárquicas correspondentes às passagens que consideramos importantes para a compreensão das estratégias discursivas em que o discurso mitológico fundador ressurgiu para compor e explicar a relação da constituição do povo com a construção da identidade brasileira.

As estruturas hierárquicas<sup>23</sup> que propomos denotam algumas características que comprovam uma possível tentativa de valorização e de defesa da nacionalidade brasileira.

O samba-enredo *Aquarela Brasileira*, conforme já dito, é um verdadeiro hino de exaltação à nacionalidade brasileira. Já é conhecido como símbolo brasileiro, inclusive em países estrangeiros. O texto coloca em cena um artista (pintor) imaginário, dá-lhe uma tela (passarela) para que ele pinte no asfalto uma aquarela, retratando o Brasil. A partir daí, é mostrada a tela ao ouvinte, através de um passeio cultural e geográfico para fazer ver o Brasil em todas as suas cores e belezas. Na conclusão, o texto evoca o Brasil, deixando transparecer admiração, entusiasmo para com o resultado do colorido da tela e orgulho em fazer parte dessa paisagem: *Brasil/ estas nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas/ seu colorido sutil/ E este lindo céu de anil / Emolduram*

---

<sup>23</sup> As propostas de estruturas hierárquicas estão em anexo no final deste trabalho (Anexo 3).

*aquarela (sic) o meu Brasil.*

Esse samba-enredo se estrutura em duas intervenções: a primeira, complexa, traz a introdução e o desenvolvimento do texto em uma Ip (1-3) e uma Is (4-22). A Ip constitui uma chamada (evocação) com o objetivo de despertar a atenção do ouvinte para o acontecimento e a Is visa descrever e mostrar o que em cada estado do Brasil e/ou região há de mais interessante, sob a perspectiva do narrador. Vale ressaltar que essa chamada está presente na maioria dos sambas-enredos de escolas de samba. A Is dessa intervenção possui uma particularidade: é formada por nove intervenções coordenadas entre si, perfazendo uma viagem pelo Brasil. É como visualizar o Brasil de norte a sul e conhecer suas belezas. A segunda intervenção é formada por uma Ip composta por 2 atos, que visa a despertar a emoção e a sensibilidade do leitor e representa o estado final da narrativa. Uma outra particularidade nesse texto é que ele se inicia com uma evocação e termina também com uma evocação, ambas presentes em constituintes que possuem o estatuto de principal. Se fôssemos resumir o texto, poderíamos reter esses dois atos principais: Ap (1) e Ap (24), uma vez que trazem a mensagem principal, a chamada para o acontecimento que é a exaltação às belezas do Brasil.

A estrutura narrativa do samba-enredo possibilita uma leitura da temática de forma linear, conforme já assinalamos, porém a estrutura hierárquica revela-nos que a temática consiste numa estratégia de reconstrução ideológica e de retomadas históricas já fundadas anteriormente. A estratégia é a instauração do discurso fundador de valorização da identidade brasileira.

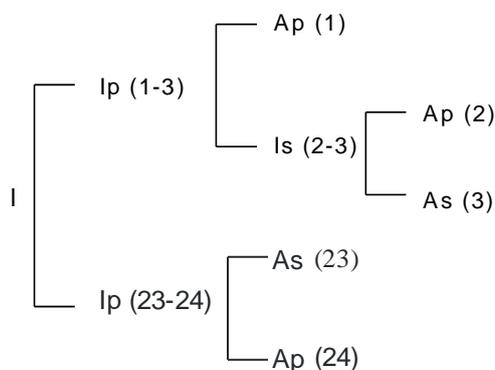


Figura 16: Trecho da estrutura hierárquica das evocações inicial e final no Samba-enredo de *Aquarela Brasileira*

O samba-enredo *Minha Pátria é Minha Língua, Mangueira, meu grande amor: meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor* é formada também por duas intervenções complexas; a primeira se estrutura em uma Ip formada por duas intervenções, uma complexa e uma simples. A intervenção complexa representa exatamente onde o narrador se interroga, na introdução, sobre a sua identidade -*Quem sou eu* (1) - sendo que ele mesmo, imediatamente, se decifra ao recordar suas origens, seu passado, sua história - *Tenho a mais bela maneira de expressar/ sou Mangueira... uma poesia singular* - (2-3). Essa intervenção estrutura o estado inicial do texto. A outra intervenção é simples (composta por 2 atos) e introduz a temática do samba-enredo, a língua portuguesa - *Fui ao Lácio e nos meus versos canto a última flor.* (4-5). A segunda intervenção se estrutura por uma Is (6-27) complexa, formada por cinco outras intervenções que correspondem à contação da história da língua portuguesa desde o Lácio até os dias atuais, fazendo alusão ao Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz, em São Paulo e também aos portugueses, que nos legaram a língua. A primeira intervenção desse grupo (6-13) estrutura a inserção das três raças cujas línguas compõem, na seqüência cronológica, a língua portuguesa hoje: o branco, o índio e o negro. A segunda intervenção (14 -18) estrutura a exaltação a Camões e à língua

portuguesa (*Idolatrada obra-prima te faço imortal*). As duas últimas intervenções desse grupo (22–27) estruturam o estado final do texto, localizando a língua portuguesa nos dias atuais. A finalidade é buscar as origens da cultura identitária do brasileiro, valorizando a sua formação e seus formadores.

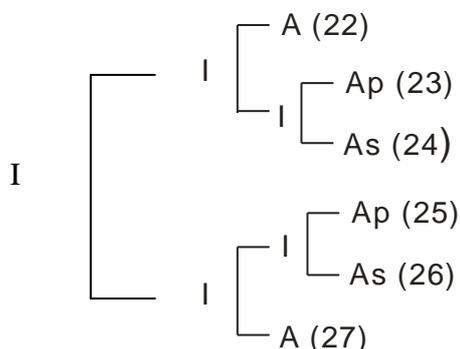
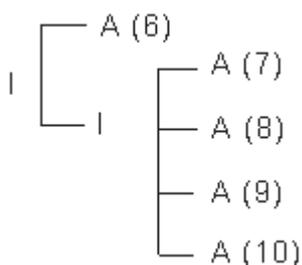


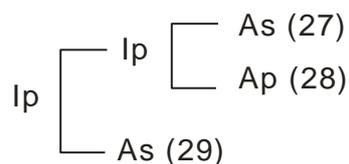
Figura 17: Trecho da estrutura hierárquica da trajetória da língua portuguesa.

Já o samba-enredo *Manôa – Manaus – Amazônia - Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz* possui duas intervenções complexas. A primeira se estrutura em uma Is (1-26) complexa também, formada por uma Ip (2-5), estruturada em duas intervenções, que representam o estado inicial do texto – a ambição do invasor espanhol ao chegar à Amazônia e a destruição –, e uma Is (6-26), formada por uma seqüência coordenada de sete intervenções que representam os elementos que compõem a biodiversidade da Amazônia desde a sua origem e a importância dessa biodiversidade para o homem hodierno. A recorrência dessa estrutura ao longo do samba-enredo releva continuidade da origem ou preservação da origem, visto que a Amazônia é considerada pela humanidade como o Eldorado, a esperança de vida para o mundo. Buscar o passado é explicá-lo com novos sentidos, de novas formas, é reavivá-lo. É estratégia de busca da identidade. A estrutura narrativa do samba-enredo confere relevância à temática em uma leitura linear, confirmada pela estrutura hierárquica, pois

apresenta o texto em uma só estrofe e a temática é desenvolvida em pequenos blocos, fragmentada, com idas e vindas ressonantes. A nosso ver, esta estratégia autoriza o discurso fundador com seus inúmeros sentidos que não param no lugar, pois essas ressonâncias vão dar exatamente no traço ideológico da fala sobre a preservação da Amazônia, vista simbolicamente como o “pulmão do mundo” e o “Eldorado”, como a própria estrutura narrativa expõe. Todo o percurso em busca do lendário “Eldorado” ressoa em muitos outros, repercutindo sentidos variados, inclusive controversos, no sentimento de brasilidade. Enunciados como os que estruturam a intervenção destacada abaixo funcionam em sua imagem enunciativa e expandem-se enormemente, ganhando outros sentidos de caráter social, político ou ideológico.



A segunda intervenção do samba-enredo *Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz* retoma a temática do texto com uma intervenção com estatuto de principal que representa o estado final do texto, refazendo a estrutura do discurso fundador: O Brasil agora é divinizado (“*Deus é brasileiro*”), e o Brasil é das Amazonas, massageando mais uma vez o ego do imaginário popular.



O samba-enredo *Mangueira Redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval* nos remete ao primeiro samba-enredo analisado *Aquarela Brasileira*. A voz alheia que convida quer seduzir o seu interlocutor, angariar sua atenção e sua confiança é a mesma. Percebemos essa similaridade não só pela estrutura da narrativa, mas também pela maneira de o locutor dirigir-se ao público. Os dois textos trazem como discurso principal o ufanismo nacionalista e, na sua estrutura, a tentativa de construir e interpretar a história e, ao mesmo tempo, encená-la. A encenação é própria do discurso fundador, que nasce de um fato real, passa para o maravilhoso (*Vejam esta maravilha de cenário; Mangueira, um brilho seduziu o meu olhar/ me fez encontrar a estrada do sonho, real desejo de poder e ambição*), confundindo a realidade, a imaginação (literatura) e o imaginário (a ideologia). Os dois textos falam de viagem, como o discurso fundador faz, migra os seus sentidos, viaja no tempo, vai e volta, buscando um lugar no imaginário. Viajar no mito é como viajar na história, no tempo, ao encontro do Novo Mundo (mundo idealizado). Isso se faz através dos acontecimentos. A contradição entre as estruturas dos sambas-enredos pode estar evidenciada na estrutura hierárquica. O samba-enredo *Aquarela Brasileira* é formado de vinte e quatro atos que se dividem em seis estrofes, e o samba-enredo *Mangueira Redescobre Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval* é formado de vinte e seis atos e uma única estrofe. Observamos que, em *Aquarela Brasileira*, a narrativa é menos tensa, com intervenções coordenadas, sem encaixamento, indicando linearidade, ajustamento no texto, porque o momento é só ufanista. Em *Mangueira Redescobre*

*Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval* as intervenções são encaixadas, fazendo referência a um momento histórico do qual não nos orgulhamos – o olhar é crítico e ufanista. A similaridade se confirma entre atos e intervenções na Ip (25-26) que representa o estado final do texto, pois usam a mesma estratégia: encontro com o Mundo Novo (imaginário).

As estruturas hierárquicas das canções mostram, o tempo todo, contato do mundo real com o discurso ilusionário do discurso fundador. Notamos que as estruturas hierárquicas espelham esse processo de negociação do discurso do mundo real com o discurso ideológico, no qual se usam as mesmas palavras e idéias.

## CAPÍTULO 4 - OS SAMBAS-ENREDOS DE ESCOLAS DE SAMBA E A POLIFONIA: UM ENCANTAMENTO A SER DESVENDADO AO LONGO DA HISTÓRIA

“Se Deus me deu, vou preservar  
Meus filhos vão se orgulhar  
A Amazônia é Brasil, é luz do Criador  
Avante com a tribo Beija-Flor.”  
Cláudio Russo

### 4.1. OS SAMBAS-ENREDOS E AS VOZES: A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA

O componente enunciativo do Modelo de Análise Modular diz respeito à inscrição do locutor em seu discurso, com suas opiniões e atitudes, seu posicionamento em relação a esse discurso. Diz respeito à subjetividade do locutor. Para descrevê-la, é preciso indicar as diferentes formas discursivas que compõem uma enunciação, ou seja, distinguir o discurso que é **produzido** (discurso do locutor/narrador) daquele que é **representado** (discurso do outro) no interior de uma intervenção.

Essa forma de organização elementar enunciativa<sup>24</sup> estabelece-se com a acoplagem de informações procedentes da ligação dos discursos com os níveis do enquadre interacional (**módulo interacional**), da ordem lingüística, no momento em que os discursos representados são marcados (**módulo lexical**) e das informações de origem referencial (**módulo referencial**), caso os discursos não venham marcados.

---

<sup>24</sup> Após a apresentação da forma de organização enunciativa, passaremos à descrição da forma de organização polifônica. A organização polifônica é uma forma de organização complexa, cuja descrição necessita de informações originadas do módulo interacional e da forma de organização enunciativa. Nesse sentido, proceder à análise da polifonia nas canções consiste em identificar as instâncias enunciativas cujas vozes são representadas dentro do nível mais interno de interação nesse tipo de discurso.

Assim, em uma narrativa, por exemplo, há sempre o discurso produzido por um narrador, no qual são introduzidos outros discursos de outros locutores (narradores) e os das personagens. É evidente que essas noções são relativas, considerando que um discurso produzido pode transformar-se em representado, no momento da sua publicação. Por isso, entendemos que as palavras vão de um significante a outro, formando uma rede de significações, dialogando entre si, revelando um sentido expresso e outro latente – este último só parcialmente clarificado pela emergência de um outro significante.

Nessa encenação da relação linguagem/pensamento/mundo, as “idéias” não têm um lugar, têm muitos e são lugares relativos, pois, de acordo com o princípio discursivo, os sentidos não têm origem, não pertencem, de direito, a lugar nenhum. Se há uma constituição histórica de sentidos, há também uma re-significação, um deslizamento, um processo de transferência que faz com que apareçam como deslocados em seus sentidos de “origem”. Essa transfiguração é o efeito da história na elaboração dos sentidos, da constituição do trabalho ideológico “pessoal” ou “coletivo” no jogo da diferença, da cópia, da simulação, da ilusão referencial, do sem-sentido que elas produzem.

Dessa forma, podemos tratar o discurso produzido como o correspondente àquilo que o locutor diz (discurso produzido pelo locutor, ocupando o nível mais exterior de uma interação) e o discurso representado como correspondente àquilo que o locutor diz que alguém disse (o discurso que ele reproduz ou representa em seu discurso, ocupando o nível mais interno).

Portanto, configuram discursos produzidos os versos *Vejam que maravilha de cenário!*, *Ó Minas, és um berço de cultura, és raiz!*, *Olha a Mangueira aí, gente!*, tal

qual se apresentam nos sambas-enredos, no momento em que foram proferidos no Sambódromo ou mesmo quando foram divulgados pelos canais de comunicação em geral e até pela própria escola de samba.

O discurso representado pode se apresentar sob as seguintes formas:

● **Formulado:**

a) seja sob a forma de uma representação direta, eventualmente introduzida por um verbo de fala, dois pontos, travessão e/ou aspas ou até mesmo através de uma chamada expressiva, como é no caso dos exemplos nos sambas-enredos respectivamente destacados:

Aquarela Brasileira:            **A** [*Vejam esta maravilha de cenário /É um episódio relicário...*]

Mangueira Redescobre

a Estrada Real... :    **A** [*Mangueira, um brilho seduziu o meu olhar...*].  
                                  **A** [*Ó Minas, és um berço de cultura, és raiz.*].  
                                  **M** [*Eh, trem bão!*].  
                                  **A** [*Que tempero bom!*].

b) seja sob a forma de representação indireta, caracterizada por uma modificação dos dêiticos e/ou eventualmente introduzida por um verbo de fala e um complementador;

Mangueira Redescobre

a Estrada Real... :    **N** [*Pode avisar [que a comida está na mesa]]*  
                                  *“De mansinho”, N [eu peço passagem...].*

Uma delirante Confusão:  
 Fabulística

*Conta em versos R [ que o grande artista /*  
*Da Dinamarca voou, foi além /*  
*Como um cisne altaneiro... ]*

**N** [*Era uma vez...*]  
 [*Era uma vez...*  
*Em um mundo encantado*  
*Se prepare pra sonhar...*]

c) seja sob a forma de discurso representado indireto livre, em que as fronteiras

entre os dois discursos são desfeitas, como é o caso de toda a representação de um samba-enredo veiculado a um programa televisivo.

• **Designado:**

O discurso pode ser designado por um verbo ou por um sintagma nominal, geralmente uma nominalização: verbo – suplicar, achar, pressupor...; sintagma nominal – súplica, chamada, pressuposição, entre outros:

Mangueira Redescobre

a Estrada Real: *Mangueira N [ ]*  
*Ó Minas N [ ]*  
*Eh, trem bão! M [ ]*  
*Brasil! N [ ]*

Arquitetando folias:

*Alterando os conceitos, incentiva a criação*  
*Vindos do além-mar, não poderiam imaginar P [ ]*

Manôa-Manaus-Amazonas-

Terra Santa...: *A Amazônia é Brasil, é luz do criador DF [ ]*

Mangueira Redescobre a

Estrada Real... : *Teu chão é um retrato da história L [ ]*  
*E o tempo não pôde apagar*

Minha Pátria é minha

Língua...: *Quem sou eu / Tenho a mais bela maneira de expressar N [ ]*  
*Sou Mangueira... uma poesia singular. N [ ]*

Eu sou afro serrano, sou

cultura, sou raiz: *eu puxo o mastro / eu danço congo com alegria*  
*/ São Benedito me protege noite e dia / Eu sou...*  
*/ eu sou afro-serrano / com muito orgulho e*  
*muito amor / Minha cultura resistiu / por esse*  
*imenso Brasil / Trezentos anos de trabalho e dor. N [ ]*

Na verdade, nos sambas-enredos, além de emanarem essas vozes, há regularmente uma voz alheia predominante nas chamadas que convida o interlocutor a entrar no clima de singularidade, do prazer, da utopia, do fazer melhor, mais bonito e, com isso, confirmar a crença de que somos um povo que consegue conviver com a diversidade, um povo que “não desiste nunca”. Por isso, o imaginário do povo se

concretiza através da linguagem polifônica nas vozes designadas pelos desdobramentos do discurso gerador, que enuncia a revalorização de si mesmo ao longo de sua trajetória histórica: o povo brasileiro é persistente (característica bem recente), receptivo, pacífico, feliz, sensual.

- **Implícito**

“A implicação, em geral, é marcada por conectores que têm o papel de estabelecer um encadeamento implícito com o discurso do interlocutor, portanto não ocorrem em intervenções monológicas” (Rufino, 2006, p.95). Sendo própria do diálogo, esse discurso é introduzido por conectivos interativos tais como “**bem**”, “**mas**”, “**ora**”, “**ou**” ao se principiar uma réplica. Os discursos dos sambas de enredo em questão, por estruturarem uma intervenção monológica, não apresentam exemplos de discurso representado implícito.

A acoplagem entre as informações enunciativas e interacionais nos possibilita conceber o discurso como **diafônico** (aquele que representa o discurso do interlocutor), **polifônico** (aquele que representa outros discursos) e **autofônico** (aquele que representa o discurso do próprio locutor no passado ou no futuro).

O discurso, no que se refere à acoplagem entre as informações enunciativas e as referenciais, pode se classificar em **efetivo**, representando palavras formuladas, e **potencial**, representando, de modo imaginário e previsível, um discurso que poderia ser produzido.

Pelas características de nosso *corpus* e também pelas propostas de análise para este trabalho, não nos ateremos aos discursos diafônico e autofônico nesta abordagem, pois nosso intuito maior é desvendar qual é a origem e a função das marcas que inscrevem o discurso fundador nos sambas-enredos de escolas de samba e como elas se

apresentam no texto. Ao abordarmos os sambas-enredos, sob os pontos de vista da forma de organização enunciativa e da forma de organização polifônica, nossa intenção é marcar a multiplicidade de vozes que essas músicas trazem embutidas nelas.

Na abordagem modular, os discursos representados determinam-se assim: **discurso representado formulado** = [...]; **discurso representado designado** = depois da expressão que o designa [ ]; **discurso representado implícito** = na frente do conector [ ].

Na análise dos sambas-enredos, adotaremos o seguinte critério: colchetes à direita, sempre precedidos da ocorrência da voz: **C** = compositor, **N** = narrador, **DF** = discurso fundador, e as iniciais de cada personagem de acordo com cada samba-enredo.

#### 4.2. ENREDANDO A ENUNCIÇÃO E A POLIFONIA DOS SAMBAS-ENREDOS

Neste item retomamos as questões que dizem respeito aos conhecimentos da dimensão situacional do discurso, lugar onde estão focalizadas as dimensões de ordem referencial e interacional, relacionadas à produção do discurso de sedução, recorrente nos sambas-enredos de escolas de samba. Essas informações constituem a base para que possamos interpretar as narrativas polifônicas presentes nas referidas músicas e nos permitirão mostrar também de que forma e por que o discurso fundador desdobra-se em novas metáforas, nessas canções, com diferentes véus, porém sempre se deixando desmascarar para ser visto e admirado em sua subjetividade.

De acordo com o ponto de vista benvenistiano (1966, p. 259-62), *a subjetividade é a “capacidade de o locutor pôr-se como sujeito (eu) no discurso. O “eu”, por sua vez, apropria-se do discurso e estabelece uma outra pessoa, aquela que, completamente*

*exterior a mim, torna-se meu eco..., e é instaurada por mim no discurso*". E assim surge o "tu" dialogizante, gerando a polifonia que se manifesta no exercício da língua. Por isso, o sujeito pode delegar vozes no discurso a quem quiser, apresentando vozes que correspondem a outros discursos ou a outros pontos de vista diferentes do seu. E geralmente é assim. O componente polifônico de abordagem modular do discurso traz à baila a inscrição da subjetividade de outro locutor em um discurso, assim como se refere à atitude adotada pelo locutor em seu próprio discurso, face às outras vozes que nele se fazem ouvir. Diz respeito a uma outra subjetividade, diferente da subjetividade do locutor. Uma estrutura enunciativa é polifônica quando o locutor repete ou retoma um discurso ou um ponto de vista outro, independente de sua intervenção, posicionando-se em relação a esse outro.

Além disso, o MAM (Roulet; Fillietaz e Grobet, 2001) amplia a definição de polifonia, pois contempla também o resultado da acoplagem das análises concernentes às formas e às funções dos discursos produzidos e representados.

Para Soares (2003), na forma de organização polifônica incluem-se todas as informações relativas às vozes que o locutor representa em seu discurso. Além de permitir informações sobre a distinção, dentro de um discurso, entre vozes que são produzidas pelo locutor/narrador daquelas que são "um eco de outros discursos ou pontos de vista" (polifonia), entre a voz presente das vozes passadas ou futuras do locutor/narrador (autofonia), entre a retomada da fala do interlocutor atual do relato de qualquer outra voz (diafonia), essa forma de organização permite, ainda, a análise da maneira pela qual as vozes do outro são assimiladas ao discurso citado, isto é, de que forma um discurso expresso por uma voz foi escolhido, como foi (re) formulado, qualificado, integrado ao discurso do locutor, que tipo de constituinte incumbe-se dessa

integração. Além desses, podem ser identificados pontos de vista relacionados a locutores específicos generalizados.

Proceder, portanto, à análise da polifonia nos sambas-enredos implica identificar e caracterizar as instâncias que produzem as composições carnavalescas (ou as que cantam), como também as demais instâncias enunciativas representadas dentro ou fora dos limites da composição musical.

Nas composições dos sambas-enredos de escolas de samba analisadas por nós, encontramos possibilidades abundantes de confirmar hipóteses de pesquisa, pois verificamos muitas vozes que correspondem a outros discursos ou outros pontos de vista (polifonia): **C** = Voz do compositor (es), **I** = Interpretante, **VA** = Voz alheia, **DF**= Discurso fundador, **N** = Narrador. Os discursos polifônicos, aqueles em que o narrador representa a voz dos personagens ou de outrem (o ele, 3ª pessoa), apresentam-se consolidados nesses textos carnavalescos.

Considerando todo esse universo intertextual entrelaçado, emaranhado e a pluralidade de vozes disseminadas pelas diversas narrativas inseridas nos discursos carnavalescos, Paulino, Walty & Cury (1995, p.15-21), ao discorrerem sobre intertextualidade, ancoram-se em Bakhtin, que considera a língua um espaço plural, *“de intercâmbios, de conflitos, de vozes que se propagam e se influenciam sem parar.”* Kristeva, por sua vez, também reforça essa afirmativa sobre polifonia, acrescentando: *“todo texto é um mosaico de citações, uma retomada de outros textos, os textos funcionam como recortes culturais, aos quais se atribuem um sentido, uma função, uma integridade, unidades necessárias à própria existência da rede cultural”*.

Vale ainda dizer aqui que, diferentemente de Bakhtin, Ducrot também contribuiu com a concepção de polifonia. Sua concepção apresenta-se voltada para fenômenos que

estão inscritos na língua e recorre a essa concepção, principalmente para mostrar que o enunciado se apresenta como uma “encenação” de instâncias enunciativas distintas, que podem ou não expressar as atitudes do locutor.

Acerca das marcas polifônicas divisadas no discurso dos sambas-enredos, há a presença de um locutor nos sambas-enredos de escolas de samba preocupado em se colocar, desde o primeiro verso até o último, como ativador do universo cultural a ser desvendado e reinterpretado no momento atual. Há, na relação interacional firmada nesse nível, uma força referencial extremamente intensiva, uma vez que o compositor oficial da escola de samba procura seduzir, por meio de retomadas de vozes anteriores conhecidas, o seu leitor/ouvinte (comunidade carnavalesca e/ ou jurados) e criar, assim, uma empatia entre o samba e o apreciador ou não do samba-enredo.

Essa estratégia não é concernente somente ao discurso dos enredos. Espalhar vozes de outrem em textos narrativos sempre foi uma técnica muito utilizada por oradores e/ou escritores. Já no início do século XX, Bakhtin notou nas prosas romanescas, a profusão de vozes que se enunciavam nos romances de Dostoiévski às quais ele deu o nome de polifonia.

Neste capítulo iremos à busca de compreensão de por que e como essas vozes do “*verdeamarelismo*”, inaugurado sobre o “*mito da fundação*” da nação brasileira que se instaurou sobre a “*sagração da natureza*” e do “*divino descobridor*”, ao invés de se extinguir nos períodos subseqüentes, ao contrário, permaneceram como o alicerce fomentador da construção de poder da nacionalidade brasileira. Procuraremos analisar aspectos da organização enunciativa, relacionando as informações que resultarem dessas análises aos diferentes planos interacionais identificados no capítulo III, bem como às informações relativas aos componentes lingüístico, textual, referencial e

interacional, com o propósito de apresentar um esclarecimento ou uma interpretação para as construções polifônicas que se propagam no discurso dos sambas-enredos.

Tendo em conta tais dados, principalmente os de ordem interacional, podemos verificar que nos enquadres interacionais oito, nove e dez, expostos no capítulo III deste trabalho, o nível mais externo é formado por um discurso produzido<sup>25</sup>, isto é, pelo discurso do compositor. E todos os discursos analisados por nós se encaixam neste esquema interacional. O nível mais externo corresponde a uma interação entre o compositor e o receptor (leitor/ ouvinte e/ ou comissão julgadora). O segundo nível corresponde à interação entre o interpretante e o ouvinte, visto que todos os sambas-enredos possuem um intérprete (puxador de samba) que não é o compositor, tornando o texto totalmente representado. No nível mais interno, onde se dá a interação dialógica entre personagem(ns)/ personagens, temos presente o discurso representado polifônico.

#### **4.2.1. As vozes que revelam e anunciam por que somos o povo que somos**

Segundo Fiorin (2002, p.15), todo discurso se constrói numa relação polêmica, é constitutivamente heterogêneo, trabalha não sobre a realidade mesma, mas sobre outros discursos, e só a palavra divina e a do homem antes da queda não se constroem na alteridade.

Considerando os sambas-enredos de escolas de samba sob essa perspectiva, procederemos, a partir daqui, às análises dessas manifestações que o discurso põe em jogo, para que a performance enunciativa se faça sentida através do enunciado. Para perceber a heterogeneidade polifônica dos sambas-enredos, precisamos entender

---

<sup>25</sup> Neste trabalho, vamos nos ater à análise dos planos de enunciação correspondentes aos níveis de interação representados nos quadros 8, 9 e 10 por considerar que os discursos enredos de escolas de samba estão contemplados nesses quadros, por se tratarem de interações encaixadas.

primeiro o lugar do mito.

Yagueello (1984, p. 32) assegura que:

*“O mito precede a ciência e a história, e, enquanto a história avança e a ciência progride, o mito perpetua-se. Rejeitado para as margens, resta, no entanto, como pano de fundo do pensamento científico, aparecendo, assim, como o nível mais profundo e mais universal do pensamento, ao mesmo tempo em que contribui para fazer a história.”*

Portanto, para analisar as vozes presentes no samba-enredo, *Mangueira Redescobre a Estrada Real... E Deste Eldorado faz seu Carnaval*, retomamos a história nas trilhas mineiras, a busca ambiciosa e desenfreada pelo ouro, marca de referência de um momento singular na história social brasileira que todos conhecemos, mas que também nos surpreende novamente ao ser re-elaborado pelo samba-enredo: pela Estrada Real e seus descaminhos o suor escorreu, o sangue correu e o ouro escoou a caminho da Europa.

A interação entre narrador e ouvinte que se dá no terceiro nível de interação do enquadre interacional forma um discurso representado designado polifônico. O narrador, ao proferir *Mangueira, / Ó Minas. / És um berço de cultura, és raiz/ Um brilho seduziu o meu olhar/ Me fez encontrar/ A estrada do sonho/ Herança e patrimônio de um país* busca as vozes do discurso fundador que não cessam de se renovar e cuja função é a de (re) instauração de um lugar conhecido da formação da identidade nacional. Uma vez dito, o discurso fundador torna-se verdade absoluta, irrevogável, indestrutível até que se “contamine” novamente e se refaça na sociedade.

Ele conta sempre de forma renovada a origem das coisas. É chamado também para o acontecimento do passado memorado e reverenciado ufanisticamente no presente através da história de seu próprio povo. E a Mangueira Estação Primeira, como

qualquer outra escola de samba instituída, é tradição por representar o mito de uma nação politizada, vivenciando, via história, o sonho de um país mais valorizado por seus feitos; é mito por conduzir o carnavalesco ao mundo mágico da palavra que sustenta o discurso-fundador: “*o povo brasileiro é forte e não se desencanta.*” É a palavra de ordem e de poder que leva o brasileiro ao Eldorado (mundo idealizado).

Por isso, a palavra Mangueira introduz um discurso representado polifônico, voz do próprio narrador, encaixada na voz do sambista compositor que exalta a Escola de samba, mas, ao mesmo tempo, o povo. Encaixada também nessa voz, num nível mais interno do enquadre interacional, temos a relação entre as personagens “narrador” e “mineiro,” introduzida pelas formas lingüísticas verbais seduziu, levaram, pôde apagar, provei, andei... Nesse nível, temos um discurso representado designado autofônico, também polifônico. Há uma voz alheia representando o tempo todo, no texto, o que se diz sobre a história de Minas, que é também a história do povo brasileiro: *Como pode peixe vivo, viver fora d' água fria... A estrada do sonho/ Pode avisar que a comida está na mesa, pinga, o gênio esculpiu, igrejas, Barroco....*

Há, ainda, bem destacada no texto, nessa mesma relação entre personagens, uma outra voz representando o próprio mineiro no seu falar, elaborada numa variável lingüística (“*Eh, trem bão!*”, “*De mansinho*”, “*pegar*”,) usada pelo povo para definir a mineirice. Parece que a função dessa voz, num discurso representado formulado indireto, ainda polifônico, é a de promover uma relação de proximidade entre o locutor e o “público”, seu interlocutor, no sentido de despertar a sensibilidade e o interesse do ouvinte pelo tema do samba, que é percorrer essa rota da História do Brasil e transformá-la num canto de brasilidade.

Esse movimento também acontece com o samba-enredo da G.R.E.S Caprichosos

de Pilares, ao homenagear o Espírito Santo com o tema *Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou*. Nesse samba-enredo, o(s) compositor (es) caracteriza(m) o Estado do Espírito Santo, unindo o sagrado e o profano, numa ação devoradora à cultura capixaba. Destacam-se a diversidade e a singularidade do estado brasileiro tomado pelos espíritos dos “goitacazes” e dos “botocudos”, terríveis canibais que comiam seus adversários. E vão devorando as nações que formaram esse povo tão especial, com diversidades de raças que enriqueceram e deram origem ao homem capixaba, cheio de mistérios e pluralidades. Para a história, esse é um povo que se mistura a beija-flores e a orquídeas, protegido pela força da padroeira Nossa Senhora da Penha.

O carnaval, legítimo representante do antropofagismo, nessa homenagem, devora culturas e com elas monta seu espetáculo. Na cena antropofágica, o samba-enredo reconhece as belezas naturais do lugar, sua mistura de lagoas e cachoeiras, mangues e dunas, montanhas e praias que encantam. Nas montanhas, congelaram a alma, o vinho e a polenta os aqueceram. No litoral, deliraram com a paisagem abençoada pelo Divino. O próprio título do samba-enredo já estabelece a dicotomia sagrado/profano. Assim, *Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou* apresenta as seguintes marcas enunciativas:

Vou te devorar C [N [ ]  
 A tua história incorporar  
 Espírito Santo, guerreiro DF [ ]  
Caprichosamente me levar  
Profano canto suburbano  
 Se transforma em divinal  
 Linda e sagrada, terra capixaba DF [ ]  
 Alma do meu carnaval ]]

E o sabor que traz o teu tempero [N  
 Se misturou com o povo estrangeiro  
 Quando ecoa o teu tambor  
 Lembro Pilares, meu divino amor  
 Enquanto aporta o turismo

Riqueza em pedra e flor, exportar  
 Arte moldada no barro  
**Encanta** os olhos e o paladar DF [ ]  
 Montanha e mar...  
 Feito garoto me lambuzei N [ES  
 Senti a fé me renovar  
 Na Caprichosos me tornei  
 Romeiro-folião ] ]  
 Faço um desfile procissão ES [N[  
 Oh, Santo Espírito do samba  
Tu és a inspiração. ] ]  
Espírito Santo caprichou  
 É chocolate na avenida

Numa, serenata, Pilares canta  
Feliz da vida.

No nível mais externo do enquadre interacional desse samba-enredo, onde temos a interação entre compositor e seu leitor/ouvinte, o discurso é formado por um discurso representado. Nesse nível, busca-se uma interlocução que aguça a sensibilidade impactante entre as dicotomias *sagrado / profano, espírito santo (estado)/ espírito santo (entidade), romeiro – fé/ romeiro - folião, montanha /mar, profano canto/divino amor.*

No segundo nível interacional desse mesmo enquadre, representado pelo interpretante e seu ouvinte, temos um discurso representado formulado indireto livre porque se constitui em primeira pessoa, fundindo a voz do narrador à voz e às emoções sentidas pelo folião, personagem integrante do nível mais interno do enquadre interacional, na fúria em devorar e ser devorado pelas delícias do folclore capixaba.

O discurso designado pode ser identificado através do verbo *incorporar*. Esse trecho do enredo marca um discurso representado polifônico também, deixando claro que haverá uma junção entre o sagrado e o profano, relatando as belezas e o progresso do Espírito Santo: *Espírito Santo guerreiro, linda e sagrada terra capixaba, Oh, Santo Espírito do samba...*

Ao retomar informações do enquadre interacional desse samba-enredo, temos, no nível mais interno, a interação entre personagens. Esse nível é formado por um discurso representado polifônico, em que a personagem, e também narrador, chama a atenção para a sua transformação de simples folião da Caprichosos de Pilares em romeiro-folião, inspirado pelo Santo Espírito do samba.

Feito garoto me lambuzei N [   
 Senti a fé me renovar   
 Na Caprichosos me tornei   
Romeiro-folião ] ]   
 Faço um desfile procissão N]

Para dar maior concretude à sua atitude, o narrador argumenta através de um discurso representado formulado, expressando seu engajamento com o tema de exaltação apresentado a essa terra irmanada no progresso e no samba.

Oh, Santo Espírito do samba   
 Tu és a inspiração. N [ ]

O objetivo dessa escolha é fortificar a argumentação do narrador que deseja levar seu interlocutor ao encantamento à cultura desenvolvida através das coisas naturais desta terra *abençoada por Deus*. Parece-nos haver, nesse trecho do sambanredo, o reavivar da origem fundadora do homem, apropriando-se de recortes de conhecimentos anteriores, num refazer intertextual contínuo. Paulino, Walty & Cury (1995, p.13-15) afirmam que “*o homem, em todas as sociedades, interfere, através do trabalho, na natureza, marcando-a com o traço da sua intervenção. Esse processo cultural é vivenciado ininterruptamente pelos seres humanos, efetuando cortes e recortes nesse conjunto para atender a seus interesses e necessidades*”. Daí, refletirmos que o estabelecimento das marcas enunciativas tem a intenção de reforçar e trazer à tona a voz renovada do mito de origem do povo brasileiro.

Assim também se repete em *Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz*, sambanredo da G.R.E.S Rosas de Ouro, no ano de 2005.

Eu puxo o mastro eu danço N/ C [ ]  
 Congo com alegria  
 São Benedito me protege noite e dia

Eu sou... N/ C [ ]  
Eu sou Afro-Serrano  
 Com muito orgulho e muito amor

Toco meu berimbau [N [C  
 Jogo capoeira  
 Brinco meu carnaval

Levanto poeira  
 Mostrando um samba de primeira  
 E assim..  
 E assim vou vivendo a vida  
 Sem esquecer da escravidão  
 Índios, brancos e queimado I [B[N [  
 A luta pela libertação.

Esse samba-enredo homenageia o afro-serrano e sua cultura: o congo. De origem africana, mas com influência ibérica, o congo já era conhecido em Lisboa entre 1840 e 1850. É popular no Nordeste e no Norte do Brasil, durante o Natal e nas festividades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, porém existem grupos de congos no norte do Espírito Santo e em Serra, município de Vitória.

Na dança do congo, somente os homens participam cantando músicas que lembram fatos da história de seu país. A congada é composta por doze dançarinos que levam uma bandeira. O vestuário usado pelos componentes do grupo é bem colorido e cada cor tem o seu significado. Azul e branco são as cores de Nossa Senhora do Rosário. O vermelho representa a força divina. Os adornos na cabeça representam a coroa. O xale sobre os ombros representa o manto real.

Analisando esse samba-enredo, percebemos que no segundo nível de seu enquadre interacional, onde acontece a interação entre interpretante e ouvinte, temos um

discurso todo representado formulado indireto livre, da mesma forma como se dá no samba-enredo analisado anteriormente. Na interação entre interpretante e personagem, há uma confusão entre a voz do narrador e a voz da personagem (afro-serrano) integrante do nível mais interno do enquadre interacional, que é representado pelos personagens. Nesse nível mais interno, temos um discurso representado formulado indireto livre polifônico, pois a voz do narrador confunde-se com a voz do personagem, que se esclarece argumentando sobre sua origem afro-descendente.

<p>Rosas de Ouro N[ ]          É minha tela          É meu tesouro          Na passarela            Mas hoje...          Mas hoje nesta ilha de magia V[ ]</p>	<p>Vou curtir cidadania          Preservando a raiz          Deixada pela força do meu povo          Retratada por Assis P[ ]          Mãe África eu “tô” feliz. A[ ]</p>
--	---

Selando esse discurso, podemos identificar a incidência de vozes que se revezam no discurso indireto livre, predominantemente polifônico, nas três instâncias interativas.

Essa *transfiguração* é o efeito da história na elaboração dos sentidos, da constituição do trabalho ideológico “pessoal” ou “coletivo” no jogo da diferença, da cópia, da simulação, da ilusão referencial, do sem-sentido que elas produzem. É a voz do discurso fundador.

Por esse crivo de análise, podemos verificar que os discursos fundadores, presentes nos sambas-enredos, se refazem de tempos em tempos, dando-nos a impressão de estarmos sempre dentro de uma história conhecida anteriormente, retomam nossos laços sociais em nossos enunciados do dia-a-dia e reforçam nossa identidade histórica. Orlandi (2003, p.13) assim se refere às marcas com que constroem esses lugares da

memória denominados discursos fundadores:

*“...É a memória histórica que não se faz pelo recurso à reflexão e às intenções, mas pela “filiação” (não aprendizagem). Aquela na qual ao significar, nos significamos. Assim, nessa perspectiva, são outros os sentidos do histórico, do cultural, do social. Mas que assim mesmo, nos constroem um imaginário social que nos permite fazer parte de um país, de um Estado, de uma história e de uma formação social determinada.”*

É essa relação com o (re)significar de sentidos que buscamos nesta análise dos sambas-enredos.

No tema desenvolvido pelo samba-enredo *Arquitetando Folias*, apresentado em 2006, pela G.R.E.S. Unidos do Viradouro, verificamos que o texto marca, já no título, o tema a ser abordado por duas histórias paralelas dentro do mesmo samba-enredo: a história da Arquitetura (Alegorias) e a história das Folias (Fantasias). Será interessante verificar que a Arquitetura sempre esteve presente, integrada e participativa, desde as primeiras manifestações de cidadania do povo brasileiro, iniciando-se com os índios, passando pelos gênios populares, como Aleijadinho, até culminar na construção do templo máximo de nosso show maior, que é o Sambódromo, obra desse notável arquiteto Oscar Niemeyer. O título do samba-enredo “*Arquitetando Folias*” já sugere um discurso representado designado por um verbo – *arquitetando* de construir, criar – e *folias* – de alas arquitetadas relacionando arquitetura à cultura. Esse fato pode ser observado pela identificação dos discursos produzidos e representados:

Brasil! Terra de encantos mil **C[N]**  
Em que a miscigenação **M**  
Alterando os conceitos, incentiva a  
criação  
Vindos do além-mar, não poderiam  
imaginar

Quanta beleza: a natureza **DF [ ]**  
Pros nativos era um lar  
Nas obras de pedra-sabão **A [ ]**  
Barroca, fé e devoção  
Nas senzalas eu vi brotar **M [ ]**  
A nova raça brasileira

Com a moda de Paris  
A burguesia faz seu carnaval  
Resiste, reluz o samba

E o artista arquiteta o visual  
Chega de ver tanto sonho desabar! N [ ]  
A humanidade deve mudar  
Favela, ô, favela!  
O teu passado me faz lembrar  
Dos tempos em que a noite estrelada

Salpicava a morada OB [ ]  
Obrigado, meu senhor, por ter  
iluminado N [ ]  
A mente desse homem pelo mundo  
consagrado  
Que fez cidade sem igual  
Museu como nave espacial ON[ ]  
**Arquitetando folias.**

Situado no nível mais externo do enquadre interacional desse samba-enredo, o discurso produzido corresponde àquilo que o compositor diz. No segundo nível de interação, onde acontece a relação entre narrador e narratário, há a presença de um discurso produzido narrado em primeira pessoa, marca regulamentada nos sambas-enredos, fazendo sobressair a intensa releitura das obras dos "fundadores", *Brasil! Terra de encantos mil/ Vindos de além-mar/ Não poderiam imaginar/ Quanta beleza: a natureza...*, a fim de resgatar os conteúdos culturais, ideológicos e estéticos que, a partir de um momento histórico, mostraram ao mundo a criatividade deste país.

No nível mais interno do enquadre, onde poderíamos ouvir a voz dos personagens, através de um discurso representado, vemos um discurso formulado indireto polifônico, reformulado na voz do narrador (que *incentiva*, não *poderia imaginar*, *viu brotar*, *faz lembrar*, *salpica*, *arquiteta*, *arquitetando*), tentando ser politicamente correto, ao valorizar "arquitetos" populares, como o caipira Jeca Tatu na casa de sapê, o talentoso mestiço Aleijadinho, os nordestinos que ergueram a moderna São Paulo, e os criativos moradores e construtores de favelas.

Eis a primeira ocorrência:

Chega de ver tanto sonho desabar!  
A humanidade deve mudar N[ ]

O narrador relaciona arquitetura à cultura, ideologia e estética, mas também à imaginação e à poesia, pois a arquitetura reflete a vida e a cultura brasileira, e o arquiteto é o poeta que traduz as diferentes formas de nosso sentimento de "brasilidade". Por isso, cada período tem sua arquitetura "falante". É a voz do compositor que estende o significado de arquitetura a outras instâncias, ressaltando a criatividade, a riqueza e o encanto das obras do Aleijadinho, do Oscar Niemeyer, das ocas indígenas, da arquitetura caipira (a casa de sapê) e da arquitetura das folias de carnaval que encantam com as suas múltiplas categorias da arquitetura contemporânea: leveza, transparência, distorção, complexidade, ambigüidade, hibridação, dispersão, desmaterialização, contextualismo, podendo se desenvolver em linguagens diversificadas e representações formais que terão validade universal.

Por meio de um discurso designado polifônico, que tem a função de reforçar a idéia de que há arquitetura feita de simplicidade, mas tão criativa e tão importante quanto os grandes monumentos de renomados arquitetos, o narrador retoma alusivamente a voz de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, compositores do samba *Chão de Estrelas*, que assim se referiram à arquitetura da favela: *A porta do barraco era sem trinco, / Mas a lua, furando o nosso zinco, / Salpicava de estrelas nosso chão. . . / Tu pisavas nos astros distraída, / Sem saber que a ventura desta vida / É a cabrocha, o luar e o violão.*

Favela, ô, favela!  
O teu passado me faz lembrar  
Dos tempos em que a noite estrelada  
Salpicava a morada      **OB** [ ]

No todo do texto, esse discurso polifônico se reitera com a função de reforçar o discurso fundador no jogo enunciativo-discursivo de uma coletividade que acredita que o povo deve mudar seus conceitos e abraçar-se, valorizando aqueles que realmente constroem e orgulham o país com seus feitos: *Brasil! Terra de encantos mil, chega de ver tanto sonho desabar! / Favela, ô, favela! / Obrigado, meu senhor, por ter iluminado / De vermelho-e-branco, amor, vou sambar!*

Enquanto os sambas-enredos *Arquitetando Folias, Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz, Mangueira Redescobre a Estrada Real... E Deste Eldorado faz seu Carnaval, Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou* apresentam marcas reiteradas de comprometimento com a “brasilidade” (*Eu sou... / Eu sou Afro-Serrano, És um berço de cultura, és raiz; Favela, ô, favela!, Mas hoje... Mas hoje nesta ilha de magia*), numa retomada múltipla de acontecimentos, *Aquarela Brasileira*, samba-enredo da G.R.E.S. Mangueira (2004), é um verdadeiro hino ufanista que reproduz o Brasil por inteiro em quadros de aquarela. O discurso produzido, situado no nível mais externo do enquadre interacional desse samba-enredo, onde se dá a relação entre compositor e leitor-ouvinte, corresponde àquilo que o locutor objetiva nessa composição, qual seja, fazer uma reverência ao cenário brasileiro, tal qual Ary Barroso fez em 1939: “*O Brasil samba que dá / Bamboleio que faz gingar / ...Bamboleio que faz gingar / ...Abre a cortina do passado...*”. No terceiro nível desse enquadre, onde acontece a relação narrador/ narratário, o compositor institui um narrador em primeira pessoa para fazer a apologia ao Brasil para seu narratário. Configura-se aí um discurso representado formulado indireto livre por se haver instituído um narrador em primeira pessoa que se mistura com a voz dos personagens no nível mais interno do enquadre interacional. Mais internamente, no terceiro nível de interação, há a relação interacional

estabelecida entre os personagens que exortam as belezas naturais, as lendas, os mitos que povoam o imaginário do Brasil. Nesse samba-enredo, notamos também várias passagens de discurso designado polifônico, usado para seduzir e convencer:

Vejam esta maravilha **DF** [ ] de cenário  
 / É um episódio relicário **N** [ ]  
 ...  
 E o asfalto como passarela **DF** [ ]  
 / Será a tela do Brasil em forma de aquarela **DF** [ ]  
 ...  
 Bahia de Castro Alves, do acarajé /  
 das noites de magia, do candomblé... **DF** [ ]  
 ...  
Estas nossas verdes matas / **DF** [ ]  
cachoeiras e cascatas /  
de colorido sutil /  
e este lindo céu de anil /  
 emolduram aquarela o meu Brasil. Lá... lá...lá... **DF** [ ]  
O rio do samba e das batucadas /  
dos malandros e mulatas /  
dos requebros febris. **DF** [ ]

Nesse samba-enredo, o discurso fundador perpassa o texto inteiro numa relação bem estreita com o narrador, dividindo espaço com ele, mostrando um Brasil colorido, cheio de encantos e de belezas naturais.

Na teia da tecitura de sentidos que sustenta o discurso fundador desde o início da colonização, há um misto de mentira e de verdade na construção da linha imaginária que separa a ficção da realidade. Os mitos vão construindo a realidade histórica e reorganizando os gestos de interpretação. Daí a necessidade constante de dar sentido ao novo num movimento que retorna sobre si. Como exemplo, podemos transcrever a ideologia de “ser brasileiro” que se inicia com a Carta de Pero Vaz de Caminha, o primeiro documento-fotografia do Brasil: “*Contudo a terra em si é de muito bons ares*

*frescos e temperados como os do Entre - Douro e Minho... (As) águas são muitas, infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por causa das águas que tem!”.*

A formulação do enunciado “*querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo*” parece-nos não corresponder às imagens enunciativas de “*em se plantando tudo dá*”, pois outro sentido cultural e histórico se instala aí, desautorizando o primeiro e filiando-se a uma nova ordem de sentidos. É esse efeito do novo que o caracteriza como discurso fundador e tem alta circularidade nas composições dos sambas-enredos. Muitas outras regiões de sentidos cristalizados podem ser destacadas neste terreno fértil que confunde a realidade, a imaginação (a ficção e a literatura) e o imaginário na formação da ideologia e da identidade brasileira: “*A mulher brasileira tem ginga*”, “*brasileiro é preguiçoso*”, “*é hospitaleiro*”, “*é pacato*”, “*é ordeiro*”, “*o Brasil é o país do carnaval*”, “*do futebol*”, “*da cerveja*”, “*de mulheres bonitas e sensuais.*”

Chico Buarque, em composição de sua autoria “*O que será, que será*”, parece recuperar o “silenciamento” temporário da memória discursiva histórica ao desatar os sentidos da linearidade quando enuncia: “*o que não tem mais jeito nem nunca ter, o que não tem sentido nem nunca terá, o que não tem juízo*”, sugerindo que a memória é constituída por faltas, lacunas, apagamentos, espaços de memória. Para confirmar essa faceta da discursividade, podemos citar Pêcheux (1983): “*(la mémoire<sup>24</sup>) c'est nécessairement um espace móbile de divisions, de disjunctions, de décalages et de reprises, de conflits, de regularisations. Un espace de dedoublements, répliques, polémiques et contre-discours.*”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>“A memória é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções e de reprises, de conflitos, de regularizações. Um espaço de desenvolvimento, réplicas, polémicas e contra-discursos”. Pêcheux, 1983.

Escolhida como anfitriã da abertura dos Jogos Pan-americanos, a G.R.E.S. Portela apresentou o seu carnaval, em 2007, com o samba-enredo *Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval: uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza* com o objetivo de homenagear o acontecimento.

O compositor, nesse samba-enredo, instaura novamente um narrador em primeira pessoa para contar a história do show do Pan para seu narratário, no segundo nível interacional do enquadre desse samba-enredo. Institui-se, assim, um discurso representado. Essa estratégia aproxima a figura do compositor do narrador no sentido metafórico, deixando transparecer que há uma aproximação ideológica em relação ao que é dito. No terceiro nível de interação, o mais interno, lugar onde se dá a interação entre as personagens no samba-enredo, o narrador utiliza-se de um discurso formulado direto polifônico que tem a função de reforçar a voz da comunidade do samba.

O mensageiro do Olimpo anunciou: é carnaval... N[ ]  
 Chegou a hora de unir os corações...  
 O show do Pan vai começar...

O convite para compartilhar do evento carnavalesco é para todas as nações que participarão dos XV jogos Pan-americanos e também para a coletividade do samba. Assim como nos outros sambas-enredos já analisados, o discurso fundador, nesse samba-enredo, faz-se presente “transvestido”, “contaminado”, “atravessado” pelo olhar fundador de um discurso designado polifônico usado com função de reaver e exaltar nossas origens:

Brasil, terra dos deuses DF[ ]  
lindo país tropical DF[ ]  
 a majestade do samba, DF[ ]  
 seu manto cobre o Rio de Janeiro DF[ ]  
o samba, de alma verde e amarela DF[ ]  
abençoado pelos deuses...DF[ ]

Notamos também que, internamente, por meio de um discurso representado diretamente, há a reiteração da voz do narrador, que se revela no início do texto como uma voz alheia parecendo um contador de histórias (atos 1-7, anexo III). No ato oito (*Voa minha águia*), o narrador interage com um interlocutor numa relação discursiva representada designada por um Tu (*Voa minha águia/Leva o meu cantar*) introduzindo-se como narrador em primeira pessoa, formalizando um discurso representado formulado polifonicamente com o intuito de desvelar e firmar o discurso fundador que se repete infinitamente por meio de reiteração: Sou *recordista de samba no pé, sou exemplo de garra e fé, sou medalha de ouro em bateria, Eu sou atleta, Eu sou a raiz do samba, Sou saúde e beleza na passarela, O ninho da águia, celeiro de bambas, Sou Rio, sou esporte, sou Portela.*

Vale ressaltar que a relação interacional representada, no nível interno do enquadre, entre o narrador que se dirige a um narratário TU diretamente é reincidente nos sambas-enredos analisados, conforme apuramos. O objetivo desse discurso da alteridade é convidar sedutoramente o público a comprometer-se em conhecer e orgulhar-se da cultura brasileira, aproximando-se do ouvinte, sensibilizando-o. Os exemplos a seguir comprovam esse movimento: *Vejam esta maravilha de cenário/ É um episódio relicário; Mangueira; Oh, Santo Espírito do samba/ Tu és a inspiração; De vermelho e branco, amor, vou sambar; Eh, Manôa/ Minha canoa vai cruzar o rio mar; Mãe África, tô feliz; Vem no vira da Mangueira, vem sambar/ Voa minha águia/ leva o meu cantar; Vem levantar sua bandeira, Era uma vez...*

#### 4.2.2. As vozes que fazem alusões às outras vozes e à alegria

Mesmo sabendo que muitas outras vozes pululam os textos enredados, para este trabalho queremos encerrar a análise polifônica, destacando:

1º) discursos representados formulados indiretos polifônicos que aparecem com frequência nesses sambas-enredos analisados. Nos sambas-enredos *Minha Pátria é minha Língua...*, *Na Folia com o Espírito Santo*, o narrador faz uso do discurso alusivo: Referindo-se à Fábrica de Chocolates Garoto, *Numa serenata, Pilares canta na avenida, / Feliz da vida, Feito garoto, me lambuzei e Dos filhos deste solo és mãe gentil, ...à estação da luz*, referindo-se respectivamente ao Hino Nacional Brasileiro e ao Museu da Língua Portuguesa. Essa estratégia discursiva também se verifica em *Manôa – Manaus*. Nesse samba-enredo, os compositores fazem alusão aos mistérios e à magia exuberante do folclore da Amazônia;

2º) discursos representados designados, também polifônicos, que remetem à idéia de felicidade, alegria através das palavras: canto, cantar, cantando, recantos, encantada, canta, encanto. Além desses, muitos outros exemplos podem ser destacados e analisados, mas essa é uma outra história.

## CAPÍTULO 5 – CONCLUSÕES

*... o samba – esse gênero musical brasileiro que aglutina referências negras e africanas e que, também por isso, é capaz de exteriorizar aspirações e visões de mundo da população afro-brasileira – impera solene nas vitrolas, nas palmas e nas gargantas de seus interlocutores (...) o samba (...) é uma voz coletiva, capaz de guiar passos, atos, relações interpessoais, sentidos e percepções de vida e do viver. (PEREIRA, 2007:01).*

O que nos levou à elaboração desta dissertação foi a possibilidade de identificar marcas utilizadas nos discursos dos sambas-enredos de escolas de samba que nos pudessem esclarecer como e por que esse gênero discursivo traz em seus discursos narrativos muitas vozes “transvestidas” por muitas outras vozes que ecoam como discursos formadores da identidade brasileira.

Para realizarmos este estudo, tomamos como base orientações teórico-metodológicas defendidas pelo Modelo de Análise Modular, mas seguindo, sobretudo, as indicações sugeridas pelo *corpus* analisado, a fim de autenticar a polifonia como estratégia de marca da subjetividade na formação do discurso dos sambas-enredos.

Procuramos, com base principalmente no exame da dimensão interacional, da forma de organização enunciativa e da forma de organização polifônica desses sambas-enredos, propor uma interpretação para a função discursiva dessas vozes circulantes que nos orientasse para a identificação de estratégias discursivas que, num primeiro olhar, já se apresentavam com a encenação de vozes de outrem (polifonia).

Por serem essas composições carnavalescas constituídas de material discursivo bastante complexo em informações e seu discurso amplamente heterogêneo, colocando em jogo informações de natureza lingüística, textual e situacional, específicas desse gênero discursivo samba-enredo, a pesquisa não se esgota aqui.

Dessa maneira, na tentativa de compreender a complexidade discursiva das composições dos sambas-enredos de escolas de samba, escolhidos para este estudo, a fim de comprovar a nossa hipótese inicial de que os sambas-enredos de escolas de samba veiculam um discurso polifônico, começamos pela análise da descrição dos módulos referencial e interacional.

As informações geradas pela análise da dimensão referencial são, a nosso ver, importantes, já que, em nossa hipótese, os sambas-enredos analisados, expressam-se como documentos “mascarados” que, filiados à memória histórica, cultural e social do já-dito, reverberam efeitos na (re)construção da identidade brasileira.

A dimensão referencial nos permitiu verificar que a representação praxeológica dos sambas-enredos possui dois grupos acionais: um relacionado à composição e outro relacionado à audição/ popularização e leitura dos sambas-enredos. O primeiro verifica a intenção do compositor em divertir e conscientizar seu público. O segundo mostra a adesão e o reconhecimento do público ou a rejeição ao samba-enredo. Dessa forma, o compositor estabelece um acordo de responsabilidade social entre ele e o público em geral: os discursos dos sambas-enredos. Esses discursos geralmente retomam discursos que envolvem ou envolveram a organização da cultura nacional e instalam as condições de formação de outros discursos, instituindo sentidos que configuram um processo de identificação com a subjetividade nacional brasileira.

A identificação dos processos praxeológicos possibilitou a constituição de dois quadros acionais. O primeiro, cujos papéis são compositor(es) e escola de samba, apresenta um complexo motivacional que confirma a intenção de legitimação do pacto de refazer a história que já está feita, propondo “diferentes” e “sedutores” sentidos.

O segundo, cujos papéis são compositor(es) e público, mostra o compromisso

em exaltar a formação da identidade nacional através da (re)contação de fatos nos quais o próprio brasileiro se reconheça como parte dessa multiculturalidade..

O quadro conjunto esclareceu que há uma “competição” que culminará na refutação ou na legitimação do samba-enredo, quando o compositor utiliza-se de estratégias e propõe aceitar as regras estabelecidas pela escola de samba ou quando os julgadores do samba-enredo percebem o não cumprimento das regras e invalidam o samba-enredo. As estruturas praxeológicas dos sambas-enredos analisados mostraram semelhança com a estrutura praxeológica de uma história/narrativa. A temática das narrativas trata da exaltação, da valorização e do poder inerentes à formação da identidade brasileira. Nossa hipótese de que os sambas-enredos constituem “cantos de encenar brasilidade”, portanto, se confirmou.

Outra informação importante, mostrada pela dimensão referencial, relaciona-se às propriedades típicas da representação conceitual dos sambas-enredos nacionalistas, como os conceitos de compositor, alegria, seduzir, encantar, julgadores, esquecimento, identificação, reconhecimento, por estarem ligadas, não a momentos históricos, mas especificamente a momentos históricos de formação da subjetividade brasileira e do momento carnaval.

A análise interacional evidenciou a complexidade da interação estabelecida entre os interactantes. A complexidade dos enquadres parece demonstrar a tentativa dos compositores de realizar o movimento do deslocamento na filiação da memória, instaurando outros discursos na organização da interação no mínimo em quatro níveis. Destacamos, também, como informação relevante evidenciada com a análise desenvolvida nesse módulo, o fato de, no nível mais externo das interações, termos a relação entre compositor e seu ouvinte, que, na prática, se subdivide em papéis com

objetivos e atividades acionais distintos.

No estabelecimento de relações entre informações interacionais e referenciais, pudemos observar que os quadros representativos da interação dos sambas-enredos apresentaram particularidades quanto à posição do narrador e à relação dialógica que se estabeleceram entre o compositor(es), o interpretante e o narrador dos sambas-enredos. Nos sambas-enredos *Aquarela Brasileira, Mangueira Redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu Carnaval, Breazail, Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou, Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite paz, Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz; Minha Pátria è Minha Língua, Mangueira, meu grande amor: meu Samba vai ao Lácio e colhe a Última Flor e Os Deuses do Olimpo na terra do Carnaval: Uma Festa do esporte, da Saúde e da Beleza*, o narrador instituído em cada um deles é de primeira pessoa, e está em interação direta com seu interlocutor. Por ser pessoa, parece estar mais comprometido com os discursos fundadores aí presentes. Já no samba-enredo *Uma Delirante Confusão Fabulística*, o compositor instaura um narrador em terceira pessoa, considerado não-pessoa, que, embora distante, parece também comprometido com o discurso fundador.

Observamos também que os narradores dos sambas-enredos frequentemente se dirigem a uma segunda pessoa, não-personagem, ora revelada, ora não revelada, o que nos parece confirmar a preocupação em sustentar o diálogo com os seus interactantes. Destacamos, enfim, que a leitura da dimensão situacional possibilitou todas as leituras subseqüentes.

O módulo hierárquico mostrou-nos a organização dos sambas-enredos em atos e intervenções, bem como a forma como se relacionam. Verificamos que as estruturas

hierárquicas estabelecidas a partir de nossas leituras evidenciaram que os sambas-enredos se organizam como textos que possuem uma estrutura narrativa, formados por constituintes principais que subordinam os constituintes subseqüentes, como em *Mangueira redescobre a Estrada Real...* e *Nossa Língua Portuguesa*, por exemplo, ou por constituintes subordinados antecedentes a constituintes principais, como em *Sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz* e *Brezail*, por exemplo. Vale ressaltar que há sambas-enredos que se compõem por grandes constituintes formados por constituintes coordenados, como em *Aquarela Brasileira e Manôa – Manaus - Amazônia - Terra Santa*, por exemplo.

A acoplagem das informações obtidas com as análises dos módulos da dimensão situacional e do módulo hierárquico possibilita a produção de sentidos, entre eles o sócio-cultural. Ou seja, permite a visualização da estrutura narrativa e da temática dos sambas-enredos e de sua relação com a formação da cultura brasileira, fragmentada pela diversidade de etnias, culturas, religiões.

As informações obtidas com a análise da forma de organização enunciativa e da forma de organização polifônica revelaram que o discurso produzido, ressaltado no nível mais externo do enquadre interacional, é a ligação dos sambas-enredos com o mundo em que estão inseridos.

Essas informações evidenciam também que o segundo nível de interação é marcado pelo discurso representado indireto livre, pois não apresenta marcas lingüísticas. Isso nos mostra o afastamento da voz do compositor, que se faz confundir com a do narrador, o que nos sugere a instabilidade na instituição dos sentidos e a movimentação dos “lugares” dos sentidos também.

Essa relação fica mais evidente quando observamos o conjunto dos sambas-

enredos, pois em cada um deles há a renovação da proposta de conscientização nacional e do refazer sentidos.

Quanto às tomadas polifônicas observadas nos discursos dos sambas-enredos, a voz de terceiros foi usada com a finalidade de tentar convencer o público a conhecer sua origem, sua cultura e sua história, isto é, a abraçar-se. Os sambas-enredos revelaram possibilidades da construção de muitos sentidos, filiados a uma subjetividade que configura um processo de identificação para uma cultura, uma raça, uma nacionalidade.

A análise também confirmou que os sambas-enredos em foco - e acreditamos que os sambas-enredos em regra geral - são indiscutivelmente polifônicos, visto que os locutores fazem eco em seus discursos, explícita e implicitamente, a outros discursos.

Além disso, vemos claramente uma imbricação de vozes que têm a função de justificar, sustentar e fortalecer a idéia de nação “gloriosa”, exaltando e valorizando a formação da cultura brasileira. São vozes representadas que conclamam a brasilidade, ora convidando, ora contando, ora simplesmente enaltecendo características de formação da nacionalidade e da cultura brasileira. E é esse aspecto da historicidade, instalando-se irrevogavelmente no lugar dos sentidos inscritos no discurso ideológico de construção da subjetividade, que nos caracteriza metaforicamente como brasileiros específicos na forma plural e heterogênea de ser.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**ANDRADE**, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

**ARAÚJO**, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história* – 2ª Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

**BAKHTIN**, Mikhail. *Esthétique et theorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

**BAKHTIN**, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, 10ª ed., Editora Hucitec, 2002.

**BAKHTIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 4ª ed., Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

**BERRENDONNER**, A. *Connecteurs pragmatiques et anaphore*. Cahiers de Linguistique Française. N° 5, 1983.

**BENJAMIM**, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Amélia Cruz. Antropos. Ed. Relógio D'água, 1992.

**BENVENISTE**, E. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. de M. G. Novak e L. Néri. São Paulo: Ed. Nacional /Edusp, 1966.

**BENVENISTE**, E. *Problemas de Lingüística Geral. Vol. II*. Trad. Eduardo Guimarães/ et.al.//, Campinas, SP: Pontes, 1989.

**BRANDÃO**, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

**BETTELHEIM**, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo, 14ª ed.: Editora Paz e Terra, 2000.

**CHAUÍ**, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: 5ª reimpressão. Fundação Persel Abramo, 2004.

**DEBORD**, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Contraponto. 9ª reimpressão, Sindicato nacional dos Editores de Livros, RJ, 2007.

**CHARAUDEAU**, Patrick & **MAINGUENEAU**, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. da trad. Fabiana Komesu. São Paulo, Editora Contexto, 2004.

**DUCROT**, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. São Paulo: Editora Pontes, 1987.

- FIORIN**, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2ª edição, Editora Ática: São Paulo, 2002.
- FOUCAULT**, Michel. *Vigiar e Punir: História da violência nas Prisões*. 31ª ed., Editora Vozes, Petrópolis, 1975.
- FOUCAULT**, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 5ª edição. Editora Forense Universitária, 1997.
- GOFFMAN**, E. *Interactional Ritual: essays on face- to- face behavior*. New York: Anchor Books, 1967.
- HALL**, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Romaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 2ª ed.. Editora DP&A, 1998.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque, *Visão do mundo*. São Paulo. Ed. Contexto, 2002.
- LANNA**, Maria dos Anjos Lara e. *Ação, Experiência e Discurso: A Gestão da Mudança na Hipnoterapia*. (Mestrado em Estudos Lingüísticos). Belo Horizonte, 2005.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves, PIRES, Maria Sueli de Oliveira e VILLELA, Ana Maria Nápoles (Orgs.). *Análise do Discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. CEFET-MG, 2007.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *O Funcionamento discursivo do Item "Onde": uma abordagem modular*. Tese de Doutorado. FALE/UFMG, Belo Horizonte. 2002.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *Uma abordagem modular e interacionista da organização do discurso*. Revista ANPOLL, nº 16. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *Descrição da organização relacional de uma troca epistolar*. In: MACHADO, I. & MELLO, R. (orgs). *Gêneros: Categorias de Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004a.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *A organização informacional em Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: **MELLO**, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005, p. 321-332.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *A organização relacional do discurso*. Cadernos de Pesquisa, nº 41. Abr. 2003. NAPq: FALE – BH. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/napq>.
- MARINHO**, Janice Helena Chaves. *A determinação da unidade textual mínima*. In: **MARINHO**, PIRES & VILLELA. *Análise do discurso: ensaio sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte. CEFET/MG, 2007.
- ORLANDI**, Eni Puccinelli. (Org.). *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 3ª ed., Ed. Pontes: São Paulo, 2003.

**PAULINO**, Graça; **WALTY**, Ivete; **CURY**, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. (Coleção Letras), Editora Lê S/A, Belo Horizonte, MG, 1995.

**PÊCHEUX**, M. *O Discurso - estrutura ou acontecimento*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1983.

**PIRES**, Sueli. *Estratégias discursivas na adolescência*. São Paulo: Arte & Ciência, /UNIP, 1997.

**PIRES**, Sueli; **ROULET**, Eddy. *Uma visão modular da complexidade discursiva*. In: **MARI**, Hugo et al. (org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE / UFMG, 2001, p. 63-91.

**REVISTA EDUCAÇÃO ESPECIAL**: Biblioteca do Professor. *Foucault pensa a Educação*, nº3. Editora Segmento. Disponível em <<http://www.editorasegmento.com.br>>.

**REVISTA NOVA ESCOLA**. Edição Especial. vol 2, Fundação Victor Civita, Editora Abril. Disponível em: <<http://www.novaescola.org.br>>.

**REVISTA NOSSA HISTÓRIA: É Carnaval**. (Editada com o Conselho de pesquisa da Biblioteca Nacional) Ano 2/ nº 16, Editora Vera Cruz, fev. 2005, p. 14-43.

**REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL: O samba pede passagem**. Ano 1/ nº 8 fev./mar. 2006, p.16- 49.

**ROULET**, Eddy. *La description de l'organisation du discours. Du dialogue au texte*. Paris: Didier, 1999.

**ROULET**, Eddy. *Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização do discurso*. In: **MARI**, Hugo et all. (org.). *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 1999a. p. 63-91.

**ROULET**, Eddy; **FILLIETAZ**, Laurent; **GROBET**, Anne (avec la collab. de Marcel, Burger). *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Peter Lang, 2001.

**RUFINO**, Janaina de Assis. *As Mulheres de Chico Buarque: Análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar*. (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

**RUFINO**, J. A & **BRUNETTI**, R.V. *A organização enunciativa/ polifônica em Uma História Distraída, de Cida Chaves*. In: **MELLO**, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG. 2005. p. 309-320.

**SAMBAS DE ENREDO**. Gravadora: Escola de Samba LTDA. Diretor artístico: Zacarias Siqueira de Oliveira. Produção: Laila e Mário Jorge Bruno. Patrocinadores:

Loterj e Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2004, 2005, 2006, 2007.

**SOARES**, Isabel Cristina Rodrigues. *As narrativas orais populares da Amazônia paraense: vozes múltiplas que contam as histórias do povo*. (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.

**SOCIOLOGIA: CIÊNCIA & VIDA**. *A Máscara do Carnaval*, ano 1, nº 4. Editora Escala – 2007, p. 24 /32.

**SODRÉ**, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro; editora Mauad, 1998.

**TATIT**, Luiz. *O Século da Canção*. Ateliê Editorial, Cotia: 2004.

**TATIT**, Luiz. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. 2ª ed. São Paulo: Escuta, 1996.

**TATIT**, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

**TINHORÃO**, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

**TÖNNIES**, Ferdinand. *Comunidade e Sociedade*. Trad. Orlando de Miranda. São Paulo: Edusp, 1991.

**VIANNA**, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5ª edição, Jorge Zahar Editor, editora UFRJ, 2002.

**VILLELA**, Ana Maria Nápoles. (2003) *O caráter interacional da segmentação periódica de uma troca epistolar entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Tese de Doutorado. FALE/UFMG, Belo Horizonte. 2003. Disponível em:<[http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Getúlio\\_Vargas](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Getúlio_Vargas)>

**YAGUELLO**, Marina. *Les fous du langage*. Paris, Seuil, 1984.

# **ANEXO 1**

1. Título: “**Aquarela Brasileira**” - 2004

G.R.E.S. Império Serrano - 5:39

Autor: Silas de Oliveira / BRGE o300026 Irmãos Vitale/ Ed. Mus. Escola de Samba

Intérprete: Nêgo

**Vejam** esta maravilha de cenário C [N [É um episódio relicário **DF** [ ]Que o artista num sonho genial

Escolheu para este carnaval

E o asfalto como passarela

Será a tela do Brasil em forma de aquarela

Passeando pelas cercanias do Amazonas

Conheci vastos seringais C /N [ ]

No Pará, a Ilha de Marajó

E a velha cabana do timbó

Caminhando ainda um pouco mais

Deparei com lindos coqueirais DF [ ]Estava no Ceará, terra de Irapuã

De Iracema e Tupã

Fiquei radiante de alegria N[ ]

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

A  **festa do frevo e do maracatu**Brasília tem o seu destaque N[ ]

Na arte, na beleza e arquitetura.

Feitiço de garoa pela serra

São Paulo engrandece a nossa terraDo leste, por todo o Centro-OesteO Rio do samba e das **batucadas** DF[ ]

Dos malandros e mulatas

De requebros febris

Brasil

Estas nossas verdes matas **DF** [ ]

Cachoeiras e cascatas

De colorido sutil

E este lindo céu de anil **DF** [ ]Emolduram aquarela o meu Brasil. Lá...lá...lá ...

2. Título: **“Mangueira Redescobre a Estrada Real...  
E deste Eldorado MF [ ] faz seu Carnaval” - 2004**

G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira - Intérprete: Jamelão – 5:37  
Autores: Cadu – Gabriel – Almyr – Guilherme/ BRGE o300016 Ed. Mus. Escola de Samba -20

Mangueira **C / N / VA [ ]**  
Um brilho **seduziu** o meu olhar  
Me fez encontrar  
A estrada do sonho  
Real desejo de poder e ambição  
As trilhas bordadas de ouro  
Levaram tesouros a caminho do mar  
Teu chão é um retrato da história **DF [ ]**  
E o tempo não pôde apagar  
Hoje, eu descubro a beleza  
Que faz a riqueza voltar

Por belos recantos, andei  
Das suas águas, provei  
“De mansinho”, **M [ ]** eu peço passagem  
A Mangueira vai seguir viagem

Que tempero bom! **C / N [ ]**  
Pode avisar que a comida está na mesa  
Se a pinga não “pegar” **M [ ]**  
Eu chego ao Rio com certeza  
Na arte, eu vi obras que o gênio esculpiu  
Igrejas, o Barroco emoldura o Brasil  
Ó, Minas! És um berço de cultura, és raiz **DF [ ]**  
Que brilha forte em verde-e-rosa  
Herança e patrimônio de um país **DF [ ]**

Eu vou embarcar **N [ ]**  
Na Estação Primeira  
Tesouro do samba, minha paixão! **DF [ ]**  
“Ê, trem bão!” **M [ ]**

3 . Título: **Uma Delirante confusão Fabulística – 5:37**

G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense- 2005  
Autores: Josimar / Evaldo Ruy/ Jorge Artur / Jorginho BRGE04400005  
Intérprete: Ronaldo Yllê

Era uma vez... **N [ ]**  
E um sorriso de criança faz a gente acreditar...  
Era uma vez... **N [ ]**  
Em um mundo encantado, se prepare pra sonhar... **CF[ ]**

*Contos de fadas, rainhas e reis...*  
 Roupas que o povo não pode enxergar  
 Os sapatinhos dançando sozinhos  
 Um rouxinol a **cantar**  
 Sereia-menina, a bailarina...  
 Universo criado por um sonhador  
 E o menino venceu a pobreza  
 E fez da arte a linda princesa  
 Com quem viveu grande amor  
 Pega a viola o repentista *N [ ]*  
 Conta em versos que o grande artista  
 Da Dinamarca voou, foi além  
 Como um cisne altaneiro  
 Hans Christian Andersen *HCS [ ]*  
 Foi Monteiro Lobato *ML [ ]*  
 Um mestre de fato da literatura infantil  
 Histórias escritas com arte  
 E de todas as partes contou no Brasil  
 O sítio não tem fronteiras  
 Abrindo as porteiras pra imaginação  
 Dona Benta recebe **encantada** *DB [ ]*  
 O povo dos contos de fadas  
 Numa delirante confusão  
 A turma do sítio apronta  
 A imperatriz faz de conta  
 Emília **cantando** assim *N [ ]*  
 Vem viajar nessa história *E [ ]*  
 É só dizer pirlimpimpim *F [ ]*

#### 4. Título: **Breazail - 2004**

G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense 5:25  
 Autores: Jeferson Lima – Veneza – Carlos de Olaria - Me Leva – Guga  
 Intérprete: Davi do Pandeiro - BRGE 0300018

Hoje eu quero ver *C [ N [ ]*  
 Caldeirão ferver nessa magia  
 O Brasil deu a cor *B [ ]*  
 Pra fingir tingir de amor nossa folia  
 Vermelho é vida  
 É sangue, é coração  
 Coloriu a história  
 De paixão, de vitória... de vibração  
 Pintou o manto dos reis  
 E o **encanto** chinês  
 O poder e a religião

Das minas, o celta extraía *C [ ]*

O corante breazail  
 Porém, era o fêncio quem fazia *F[ ]*  
 A tinta que o mundo seduziu  
 Da Ásia, a madeira  
 Deu o tom pra Europa inteira  
 Mas o Brasil do bom  
 Só em terra brasileira

Viagem ao novo mundo  
 Deu a Vespúcio a primazia *V[ ]*  
 De erguer em Cabo Frio  
 Fortaleza e feitoria  
 Depois partiu com nosso pau-brasil  
 Deixando aos marinheiros poesia *M[ ]*  
 Visão do infinito, lugar mais bonito *DF[ ]*  
 Era o chão da utopia

Quem dera a paz e a harmonia  
 Ver meu país **cantar** feliz  
 Na sombra de um pau-brasil  
 Um samba da Imperatriz.

### 5. Título: **Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou – 5.33**

G.R.E.S. Caprichosos de Pilares - 2006  
 Autores: Josemar Manfredini / Mauro Speranza / Márcio do Swing  
 Intérprete: Clóvis Pê -

Vou te devorar *C [ N[ ]*  
 A tua história incorporar  
 Espírito Santo, guerreiro  
 Caprichosamente me levar  
Profano canto suburbano  
 Se transforma em divinal  
Linda e sagrada, terra capixaba *DF[ ]*  
 Alma do meu carnaval

E o sabor que traz o teu tempero  
 Se misturou com o povo estrangeiro  
 Quando ecoa o teu tambor  
 Lembro Pilares, meu divino amor

Enquanto aporta o turismo  
 Riqueza em pedra e flor, exportar *DF[ ]*  
 Arte moldada no barro  
 Encanta os olhos e o paladar  
 Montanha e mar...  
 Feito garoto me lambuzei *N [ ]*

Senti a fé me renovar  
 Na Caprichosos me tornei  
Romeiro-folião  
 Faço um desfile procissão  
 Oh, Santo Espírito do samba  
 Tu és a inspiração.  
Espírito Santo caprichou N [ ]  
 É chocolate na avenida  
 Numa, serenata, Pilares canta  
Feliz da vida.

### 6. Título: **Arquitetando Folias – 6:08**

G. R. E. S. Unidos do Viradouro – 2006  
 Autores: Dadinho / Evaldo / Waldeir Melodia / Tamiro / Peralta  
 Intérprete: Dominginhos do Estácio – BRGES 0500008

Brasil! Terra de encantos mil *C/N*  
 Em que a miscigenação  
 Alterando os conceitos, incentiva a criação.  
 Vindos do além-mar, não poderiam imaginar  
 Quanta beleza: a natureza *DF* [ ]  
 Pros nativos era um lar  
 Nas obras de pedra-sabão  
 Barroca, fé e devoção  
 Nas senzalas eu vi brotar *DF* [ ]  
 A nova raça brasileira

Com a moda de Paris  
 A burguesia faz seu carnaval  
 Resiste, reluz o samba  
 E o artista arquiteta o visual

Chega de ver tanto sonho desabar!  
 A humanidade deve mudar  
 Favela, ô, favela!  
 O teu passado me faz lembrar  
 Dos tempos em que a noite estrelada  
 Salpicava a morada *OB* [ ]  
 Obrigado, meu senhor, por ter iluminado *N* [ ]  
 A mente desse homem pelo mundo consagrado  
 Que fez cidade sem igual  
 Museu como nave espacial *ON* [ ]  
 Arquitetando folias  
 Na apoteose, sou o astro principal. ES [ ]

De vermelho-e-branco, amor, vou sambar! *N* [ ]  
 Seja onde for, terra, céu e mar

De braços abertos, que emoção!  
A Viradouro mora no meu coração!

7. Título: “**Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa...  
Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz.**”

G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis – 5:52

Autores: Cláudio Russo – Zé Luiz – Marquinhos – Gessi – Leleco / BRGES0300015

Intérprete: Nequinho da Beija-Flor - 2004

A ambição cruzou o mar *C[ N[*  
Trazida pelo invasor  
A Espanha veio explorar *E[ ]*  
Pilhar e semear a dor  
Amazônia, terra santa *A[ ]*  
Dos igarapés, mananciais  
Alimenta o corpo, equilibra a alma  
Transmite a paz  
Brilhou o Eldorado, *DF [ ]*  
No coração da mata as guerreiras  
Belezas naturais, riquezas minerais *DF [ ]*  
O reino de Tupã ergue a bandeira

Eh! Manôa *DF [ ]*  
Minha canoa vai cruzar o rio-mar  
Verde paraíso é onde Iara me **seduz** *DF [ ]*  
Com seu **cantar**

Força, mistério e magia  
Fruto da energia, o meu guaraná  
A lágrima que o trovão derramou  
A terra guardou semente no olhar  
Maués, Anauê, cultura milenar  
Anauê, Manaus, Mamirauá,  
Viva a Paris tropical  
Água que lava minh'alma  
Ao matar a sede da população  
Caboclo, ê, a homenagem hoje é  
A todo o povo da floresta um **canto** de fé

Se Deus me deu, vou preservar *N[ ]*  
Meus filhos vão se orgulhar  
A Amazônia é Brasil, é luz do criador *DF [ ]*  
Avante com a tribo Beija-Flor

8. Título: “**Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz.**” – 2005

G.R.E.S.Rosas de Ouro  
 Autores: Lourival das Neves e Marquito Gente Bamba  
 Intérpretes: Marquinho Gente bamba

Eu puxo o mastro eu danço *C[N]*  
 Congo com alegria  
São Benedito me protege noite e dia *SB [ ]*

Eu sou...  
 Eu sou Afro-Serrano  
 Com muito orgulho e muito amor *DF [ ]*  
 Minha cultura resistiu  
 Por esse imenso Brasil  
 Trezentos anos de trabalho e dor

Toco meu berimbau  
 Jogo capoeira  
 Brinco meu carnaval  
 Levanto poeira  
 Mostrando um samba de primeira

Rosas de Ouro  
 É minha tela  
 É meu tesouro  
 Na passarela

E assim...  
 E assim vou vivendo a vida  
 Sem esquecer da escravidão  
Índios, brancos e queimado I [B[ N[  
 A luta pela libertação

Mas hoje...  
 Mas hoje nesta ilha de magia *V [ ]*  
 Vou curtir cidadania  
 Preservando a raiz  
 Deixada pela força do meu povo *DF [ ]*  
 Retratada por Assis *P [ ]*  
 Mãe África eu “to” feliz.

9. Título: **Mangueira - Samba-Enredo 2007 - Minha Pátria é minha Língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor**

Lequinho, Júnior Fionda, Anibal e Amendoim do Samba

Quem sou eu *C[N]*

Tenho a mais bela maneira de **expressar DF [**  
 Sou Mangueira... uma poesia singular  
 Fui ao Lácio e nos meus versos **canto a última flor OB [**  
 Que espalhou por vários continentes  
 Um manancial de amor  
 Caravelas ao mar partiram **B[**  
 Por destino encontraram Brasil...  
 Nos trazendo a maior riqueza  
 A nossa língua portuguesa  
 Se misturou com o tupi, tupinambresileiro **I[**  
 Mais tarde o canto do negro ecoou **N[**  
 E assim a língua se modificou

Eu vou dos versos de Camões **C [ ]**  
 As folhas secas caídas de Mangueira  
 É chama eterna, dom da criação  
 Que fala ao pulsar do coração

**Cantando eu vou N [ ]**  
 Do Oiapoque ao Chuí ouvir  
 A minha pátria é minha língua  
 Idolatrada obra-prima te faço imortal **DF [ ]**  
 Salve... Poetas e compositores **P[C[**  
 Salve também os escritores **E[**  
 Que enriqueceram a tua história  
 Ó meu Brasil  
 Dos filhos deste solo és mãe gentil **HN [**  
 Hoje a herança portuguesa nos conduz  
 à estação da luz **MLP[**

Vem no vira da Mangueira vem **sambar**  
 Meu idioma tem o dom de transformar  
 Faz do Palácio do Samba uma casa portuguesa  
 É uma casa portuguesa com certeza.

10 - Título: Portela - Samba-Enredo 2007 - "Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval . Uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza"

Diogo Nogueira, Ciraninho E Celsinho De Andrade

O mensageiro do Olimpo anunciou: **[N**  
 é carnaval! /  
Brasil, hoje é a terra dos deuses / Lindo paraíso tropical **N[DF F[**  
 A majestade do samba **DF [ ]**  
 Acende a chama / **DF [ ]**  
 e recebe as nações /  
 Seu manto cobre o Rio de Janeiro / **DF [ ]**  
 Chegou a hora de unir os corações / **DF [ ]**

Voa minha águia / *N*[  
 leva o meu **cantar** /  
Semeando a paz pelas Américas / *DF* [ ]  
 O show do Pan vai começar /  
Sou recordista de **samba** no pé /  
 Exemplo de garra e fé /  
 Medalha de ouro em bateria /  
Eu sou atleta /  
 e **canto** até raiar o dia /  
 O homem lutou por fronteiras /  
 por seus interesses, religiões... /  
 Hoje derruba barreiras, /  
 Desfaz preconceitos, /  
 juntando nações... /  
 Esporte é vida! / *N*[ ]  
 É beleza e emoção /  
 É esperança, amizade, inspiração /  
 Portela, de azul e branco em aquarela /  
 Supera todos os limites /  
Vem levantar sua bandeira / *N*[  
 O **samba**, de alma verde e amarela / *DF* [  
abençoados pelos deuses / *DF*[ ]  
Vem coroar Oswaldo Cruz e Madureira / *OC*[ *M*[  
Eu sou a raiz do **samba** /  
 Saúde e beleza na Passarela /  
 O ninho da águia, celeiro de bambas / *DF* [ ]  
Sou Rio, /  
sou esporte, /  
sou Portela./

# **ANEXO 2**

## Corpus segmentado em atos

### 1 – Título: “Mangueira Redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu Carnaval” - 2004

G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira - Intérprete: Jamelão – 5:37

Autores: Cadu – Gabriel – Almyr – Guilherme/ BRGE o300016 Ed. Mus. Escola de Samba -20

- (1) Mangueira, Um brilho seduziu o meu olhar /
- (2) Me fez encontrar /A estrada do sonho / Real desejo de poder e ambição /
- (3) As trilhas bordadas de ouro / Levaram tesouros a caminho do mar /
- (4) Teu chão é um retrato da história /
- (5) E o tempo não pôde apagar /
- (6) Hoje, /
- (7) eu descubro a beleza / Que faz a riqueza voltar /
- (8) Por belos recantos, /
- (9) andei /
- (10) Das suas águas, /
- (11) provei /
- (12) “De mansinho”, /
- (13) eu peço passagem /
- (14) A Mangueira vai seguir viagem /
- (15) Que tempero bom!
- (16) Pode avisar que a comida está na mesa /
- (17) Se a pinga não “pegar” /
- (18) Eu chego ao Rio com certeza /
- (19) Na arte, /
- (20) eu vi obras que o gênio esculpiu, / Igrejas,
- (21) o Barroco emoldura o Brasil /
- (22) Ó, Minas! És um berço de cultura,
- (23) és raiz / Que brilha forte em verde-e-rosa / Herança e patrimônio de um país /
- (24) Eu vou embarcar Na Estação Primeira Tesouro do samba, minha paixão! /
- (25) “Ê, trem bão!” /

### 2 – Título: “Aquarela Brasileira” - 2004

G.R.E.S. Império Serrano - 5:39

Autor: Silas de Oliveira / BRGE o300026 Irmãos Vitale/ Ed. Mus. Escola de Samba

Intérprete: Nego

- (1) Vejam esta maravilha de cenário /
- (2) É um episódio relicário / Que o artista num sonho genial / Escolheu para este carnaval /
- (3) E o asfalto como passarela / Será a tela do Brasil em forma de aquarela /
- (4) Passeando pelas serranias do Amazonas /
- (5) Conheci vastos seringais /
- (6) No Pará,

- (7) a ilha de Marajó /E a velha cabana do Timbó /
- (8) Caminhando ainda um pouco mais /
- (9) Deparei com lindos coqueirais /
- (10) Estava no Ceará, terra de Irapuã / de Iracema e Tupã /
- (11) Fiquei radiante de alegria /
- (12) Quando cheguei na Bahia /
- (13) Bahia de Castro Alves, do acarajé / Das noites de magia, /do candomblé /
- (14) Depois de atravessar as matas do Ipu /
- (15) Assisti em Pernambuco/ A festa do frevo e do maracatu /
- (16) Brasília tem o seu destaque /Na arte, na beleza e arquitetura /
- (17) Feitiço de garoa pela serra /
- (18) São Paulo engrandece a nossa terra /
- (19) Do leste, por todo o Centro-Oeste /
- (20) Tudo é belo /
- (21) e tem lindo matiz /
- (22) O Rio do samba e das batucadas / Dos malandros e mulatas / De requebros febris /
- (23) Brasil /
- (24) Estas nossas verdes matas Cachoeiras e cascatas /De colorido sutil /E este lindo céu de anil /Emolduram aquarela o meu Brasil. Lá...lá...lá ...

### 3 – Título: **Uma Delirante confusão Fabulística – 5:37**

G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense- 2006

Autores: Josimar / Evaldo Ruy/ Jorge Artur / Jorginho BRGE04400005

Intérprete: Ronaldo Yllê

- (1) Era uma vez... /
- (2) E um sorriso de criança faz a gente acreditar... /
- (3) Era uma vez... /
- (4) Em um mundo encantado,
- (5) se prepare pra sonhar... /
- (6) Contos de fadas, rainhas e reis... /
- (7) Roupas que o povo não pode enxergar /
- (8) Os sapatinhos dançando sozinhos /
- (9) Um rouxinol a cantar /
- (10) Sereia-menina, a bailarina... /
- (11) Universo criado por um sonhador /
- (12) E o menino venceu a pobreza /
- (13) E fez da arte a linda princesa / Com quem viveu grande amor /
- (14) Pega a viola o repentista /
- (15) Conta em versos que o grande artista Da Dinamarca voou,/
- (16) foi além / Como um cisne altaneiro /Hans Christian Andersen /
- (17) Foi Monteiro Lobato / Um mestre de fato da literatura infantil /
- (18) Histórias escritas com arte / E de todas as partes contou no Brasil /
- (19) O sítio não tem fronteiras /
- (20) Abrindo as porteiras pra imaginação /

- (21) Dona Benta recebe encantada / O povo dos contos de fadas / Numa delirante confusão /
- (22) A turma do sítio apronta /
- (23) A imperatriz faz de conta /
- (24) Emília cantando assim /
- (25) Vem viajar nessa história /
- (26) É só dizer pirlimpimpim.

#### 4- Título: **Na Folia com o Espírito Santo: o Espírito Santo caprichou – 5.33**

G.R.E.S. Caprichosos de Pilares - 2006

Autores: Josemar Manfredini / Mauro Speranza / Márcio do Swing

Intérprete: Clóvis Pê -

- (1) Vou te devorar /
- (2) A tua história incorporar /
- (3) Espírito Santo, guerreiro / Caprichosamente me levar /
- (4) Profano canto suburbano / Se transforma em divinal /
- (5) Linda e sagrada, terra capixaba / Alma do meu carnaval /
- (6) E o sabor que traz o teu tempero / Se misturou com o povo estrangeiro /
- (7) Quando ecoa o teu tambor /
- (8) Lembro Pilares, meu divino amor /
- (9) Enquanto aporta o turismo /
- (10) Riqueza em pedra e flor, exportar /Arte moldada no barro /
- (11) Encanta os olhos e o paladar /Montanha e mar... /
- (12) Feito garoto me lambuzei /
- (13) Senti a fé me renovar /
- (14) Na Caprichosos me tornei / Romeiro-folião /
- (15) Faço um desfile procissão /
- (16) Oh, santo Espírito do samba / Tu és a inspiração. /
- (17) Espírito Santo caprichou /
- (18) É chocolate na avenida /
- (19) Numa serenata, /
- (20) Pilares canta /Feliz da vida.

#### 5 – Título: **Arquitetando Folias – 6:08**

G. R. E. S. Unidos do Viradouro - 2006

Autores: Dadinho / Evaldo / Waldeir Melodia / Tamiro / Peralta

Intérprete: Dominginhos do Estácio – BRGES 0500008

- (1) Brasil! Terra de encantos mil / Em que a miscigenação /
- (2) Alterando os conceitos, /
- (3) incentiva a criação /
- (4) Vindos do além-mar, /
- (5) não poderiam imaginar / Quanta beleza: a natureza /
- (6) Pros nativos era um lar /
- (7) Nas obras de pedra-sabão / Barroca, / fé e devoção /

- (8) Nas senzalas eu vi brotar / A nova raça brasileira /
- (9) Com a moda de Paris /
- (10) A burguesia faz seu carnaval /
- (11) Resiste,
- (12) reluz o samba /
- (13) E o artista arquiteta o visual /
- (14) Chega de ver tanto sonho desabar! /
- (15) A humanidade deve mudar /
- (16) Favela, ô, favela! / O teu passado me faz lembrar /
- (17) Dos tempos em que a noite estrelada / Salpicava a morada
- (18) Obrigado, meu senhor, por ter iluminado / A mente desse homem pelo mundo consagrado /
- (19) Que fez cidade sem igual / Museu como nave espacial /
- (20) Arquitetando folias /
- (21) Na apoteose, /
- (22) sou o astro principal. /
- (23) De vermelho-e-branco, /amor, vou sambar! /
- (24) Seja onde for, terra, céu e mar /
- (25) De braços abertos, que emoção! /
- (26) A Viradouro mora no meu coração!

6 – Título: **“Manôa – Manaus – Amazônia – Terra Santa...  
Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz.”**

G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis – 5:52

Autores: Cláudio Russo – Zé Luiz – Marquinhos – Gessi – Leleco / BRGES0300015

Intérprete: Neginho da Beija-Flor - 2004

- (1) A ambição cruzou o mar /
- (2) Trazida pelo invasor /
- (3) A Espanha veio explorar /
- (4) Pilhar /
- (5) e semear a dor /
- (6) Amazônia, terra santa /
- (7) Dos igarapés, mananciais /
- (8) Alimenta o corpo, /
- (9) equilibra a alma /
- (10) Transmite a paz /
- (11) Brilhou o Eldorado,
- (12) No coração da mata as guerreiras / Belezas naturais, riquezas minerais /
- (13) O reino de Tupã ergue a bandeira /
- (14) Eh! Manôa / Minha canoa vai cruzar o rio-mar /
- (15) Verde paraíso é onde Iara me seduz / Com seu cantar /
- (16) Força, mistério e magia /
- (17) Fruto da energia, o meu guaraná /
- (18) A lágrima que o trovão derramou /
- (19) A terra guardou semente no olhar /
- (20) Maués, Anauê, cultura milenar / Anauê, Manaus, Mamirauá, /

- (21) Viva a Paris tropical /
- (22) Água que lava minh'alma /
- (23) Ao matar a sede da população /
- (24) Caboclo, ê, a homenagem hoje é /A todo o povo da floresta um canto de fé /
- (25) Se Deus me deu,vou preservar /
- (26) Meus filhos vão se orgulhar /
- (27) A Amazônia é Brasil, /
- (28) é luz do criador /
- (29) Avante com a tribo Beija-Flor.

#### 7 – Título: **Brezail - 2004**

G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense - 5:25

Autores: Jeferson Lima – Veneza – Carlos de Olaria Me Leva – Guga

Intérprete: Davi do Pandeiro - BRGE 0300018

- (1) Hoje eu quero ver / Caldeirão ferver nessa magia /
- (2) O Brasil deu a cor /
- (3) Pra fingir tingir de amor nossa folia /
- (4) Vermelho é vida /
- (5) É sangue, /
- (6) é coração /
- (7) Coloriu a história / De paixão, de vitória... de vibração /
- (8) Pintou o manto dos reis / E o encanto chinês / O poder e a religião /
- (9) Das minas,
- (10) o celta extraía / O corante brezail /
- (11) Porém, era o fenício quem fazia / A tinta que o mundo seduziu /
- (12) Da Ásia, /
- (13) a madeira /Deu o tom pra Europa inteira /
- (14) Mas o Brasil do bom /Só em terra brasileira /
- (15) Viagem ao novo mundo / Deu a Vespúcio a primazia / De erguer em Cabo Frio / Fortaleza e feitoria /
- (16) Depois partiu com nosso pau-brasil /
- (17) Deixando aos marinheiros poesia /
- (18) Visão do infinito, lugar mais bonito / Era o chão da utopia /
- (19) Quem dera a paz e a harmonia /
- (20) Ver meu país cantar feliz /
- (21) Na sombra de um pau-brasil / Um samba da Imperatriz.

#### 8 – Título: “**Eu sou afro-serrano, sou cultura, sou raiz.**” – 2005

G.R.E.S. Rosas de Ouro

Autores: Lourival das Neves e Marquito Gente Bamba

Intérpretes: Marquinho Gente bamba

- (1) Eu puxo o mastro /
- (2) eu danço /Congo com alegria /
- (3) São Benedito me protege noite e dia /
- (4) Eu sou... /

- (5) Eu sou Afro-Serrano / Com muito orgulho e muito amor /
- (6) Minha cultura resistiu / Por esse imenso Brasil /
- (7) Trezentos anos de trabalho e dor /
- (8) Toco meu berimbau /
- (9) Jogo capoeira /
- (10) Brinco meu carnaval /
- (11) Levanto poeira /
- (12) Mostrando um samba de primeira /
- (13) Rosas de Ouro / É minha tela /
- (14) É meu tesouro / Na passarela /
- (15) E assim... /
- (16) E assim vou vivendo a vida /
- (17) Sem esquecer da escravidão /
- (18) Índios, brancos e queimado / A luta pela libertação /
- (19) Mas hoje... /
- (20) Mas hoje nesta ilha de magia / Vou curtir cidadania /
- (21) Preservando a raiz /
- (22) Deixada pela força do meu povo
- (23) Retratada por Assis /
- (24) Mãe África eu “to” feliz.

9 - Título: **Mangueira - Samba-Enredo 2007 - Minha Pátria é minha Língua, Mangueira meu grande Amor. Meu Samba vai ao Lácio e colhe a última Flor**

Lequinho, Júnior Fionda, Anibal e Amendoim do Samba.

- (1) Quem sou eu
- (2) Tenho a mais bela maneira de expressar
- (3) Sou Mangueira... uma poesia singular /
- (4) Fui ao Lácio /
- (5) e nos meus versos canto a última flor / Que espalhou por vários continentes /  
Um manancial de amor /
- (6) Caravelas ao mar partiram /
- (7) Por destino encontraram o Brasil... /
- (8) Nos trazendo a maior riqueza /
- (9) A nossa língua portuguesa /
- (10) Se misturou com o tupi, /
- (11) tupinambra brasileiro /
- (12) Mais tarde o canto do negro ecoou /
- (13) E assim a língua se modificou /
- (14) Eu vou dos versos de Camões / às folhas secas caídas de Mangueira /
- (15) É chama eterna, dom da criação / Que fala ao pulsar do coração /
- (16) Cantando eu vou / Do Oiapoque ao Chuí ouvir /
- (17) A minha pátria é minha língua /
- (18) Idolatrada obra-prima te faço imortal /
- (19) Salve... Poetas e compositores /
- (20) Salve também os escritores / Que enriqueceram a tua história /

- (21) Ó meu Brasil / Dos filhos deste solo és mãe gentil /
- (22) Hoje a herança portuguesa nos conduz / à estação da luz /
- (23) Vem no vira da Mangueira /
- (24) vem sambar /
- (25) Meu idioma tem o dom de transformar /
- (26) Faz do Palácio do Samba uma casa portuguesa /
- (27) É uma casa portuguesa com certeza.

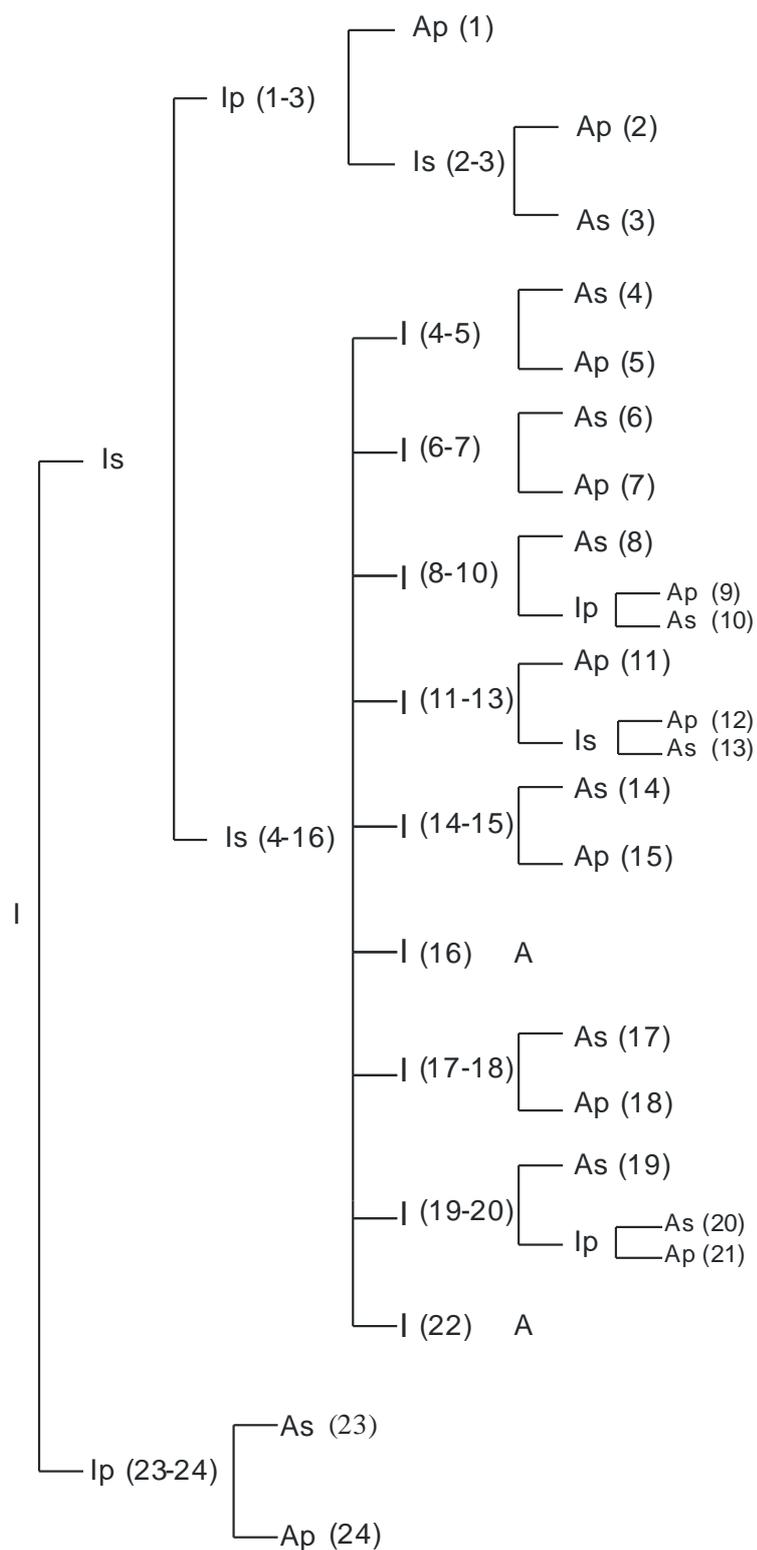
10 - Título: **Portela - Samba-Enredo 2007** - "*Os Deuses do Olimpo na Terra do Carnaval. Uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza*"

Diogo Nogueira, Ciraninho E Celsinho de Andrade

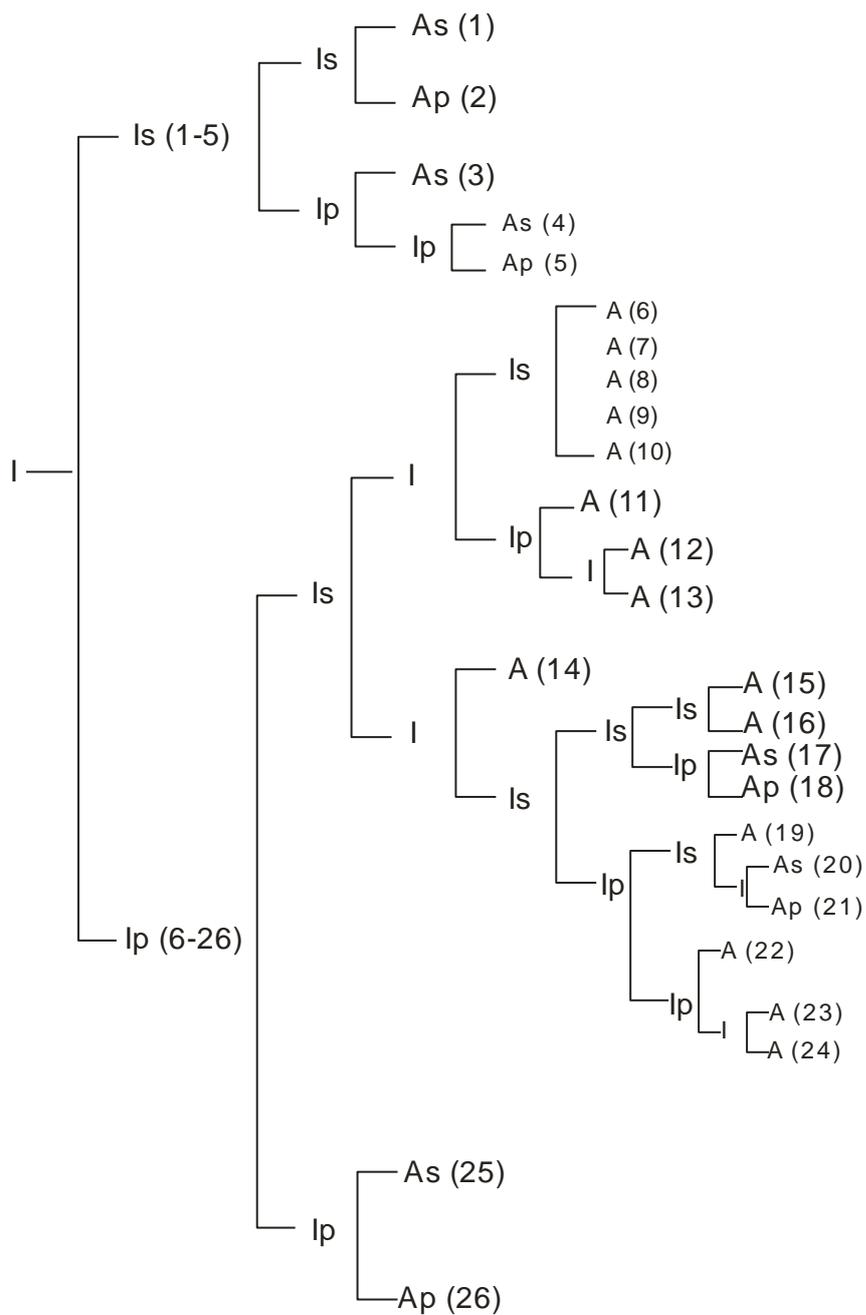
- (1) O mensageiro do Olimpo anunciou: /
- (2) é carnaval! /
- (3) Brasil, hoje é a terra dos deuses / Lindo paraíso tropical /
- (4) A majestade do samba / Acende a chama /
- (5) e recebe as nações /
- (6) Seu manto cobre o Rio de Janeiro /
- (7) Chegou a hora de unir os corações /
- (8) Voa minha águia /
- (9) leva o meu cantar /
- (10) Semeando a paz pelas Américas /
- (11) O show do Pan vai começar /
- (12) Sou recordista de samba no pé /
- (13) Exemplo de garra e fé /
- (14) Medalha de ouro em bateria /
- (15) Eu sou atleta /
- (16) e canto até raiar o dia /
- (17) O homem lutou por fronteiras / Por seus interesses, religiões... /
- (18) Hoje derruba barreiras, /
- (19) Desfaz preconceitos, /
- (20) juntando nações... /
- (21) Esporte é vida! /
- (22) É beleza e emoção /
- (23) É esperança, amizade, inspiração /
- (24) Portela, de azul e branco em aquarela / Supera todos os limites /
- (25) Vem levantar sua bandeira /
- (26) O samba, de alma verde e amarela / Abençoado pelos deuses /
- (27) Vem coroar Oswaldo Cruz e Madureira /
- (28) Eu sou a raiz do samba / Saúde e beleza na Passarela / O ninho da águia,  
celeiro de bambas /
- (29) Sou Rio, /
- (30) sou esporte, /
- (31) sou Portela

# **ANEXO 3**

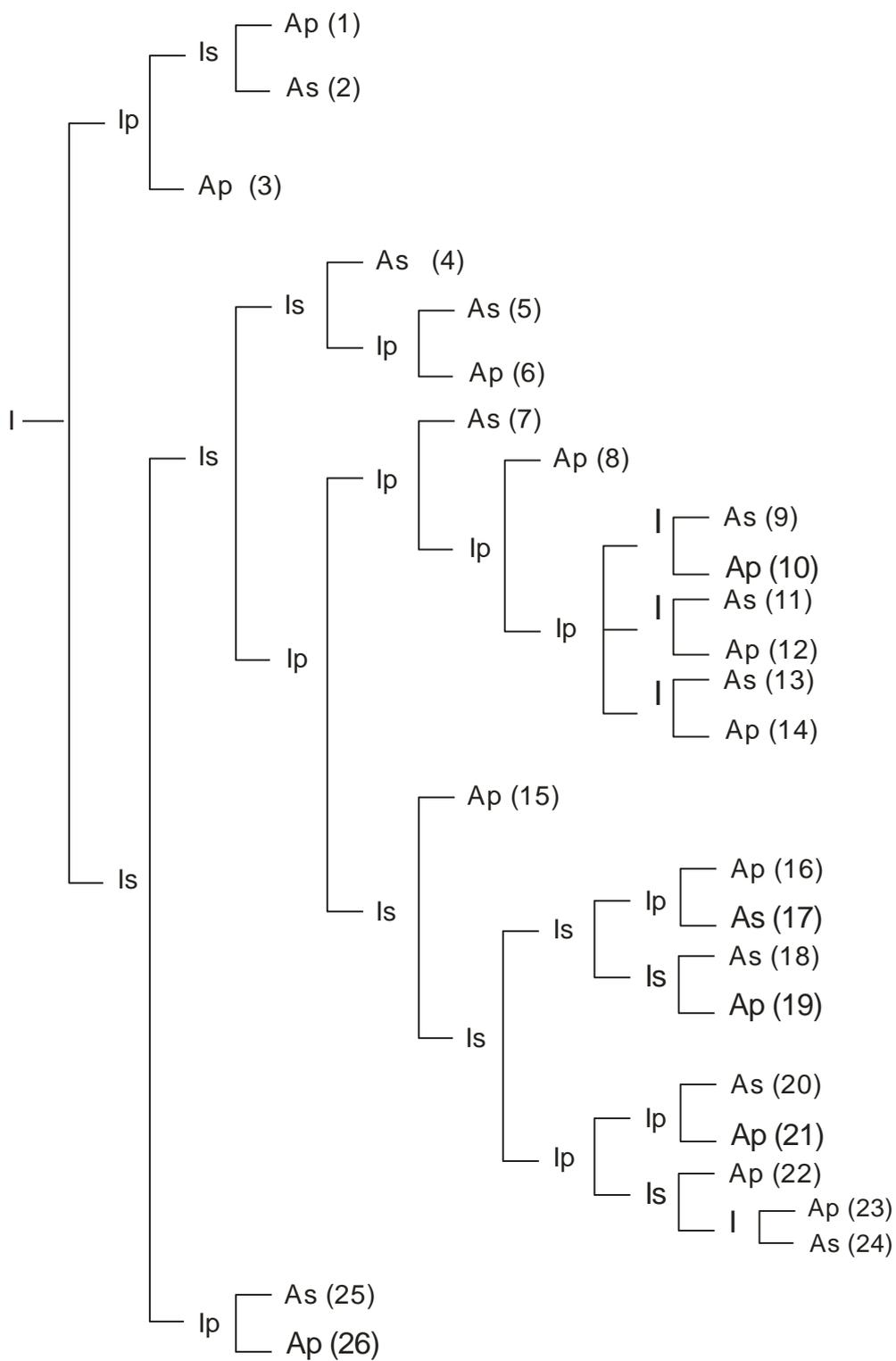
I – Enredo: **AQUARELA BRASILEIRA**



II - Enredo: **UMA DELIRANTE CONFUSÃO  
FABULÍSTICA**

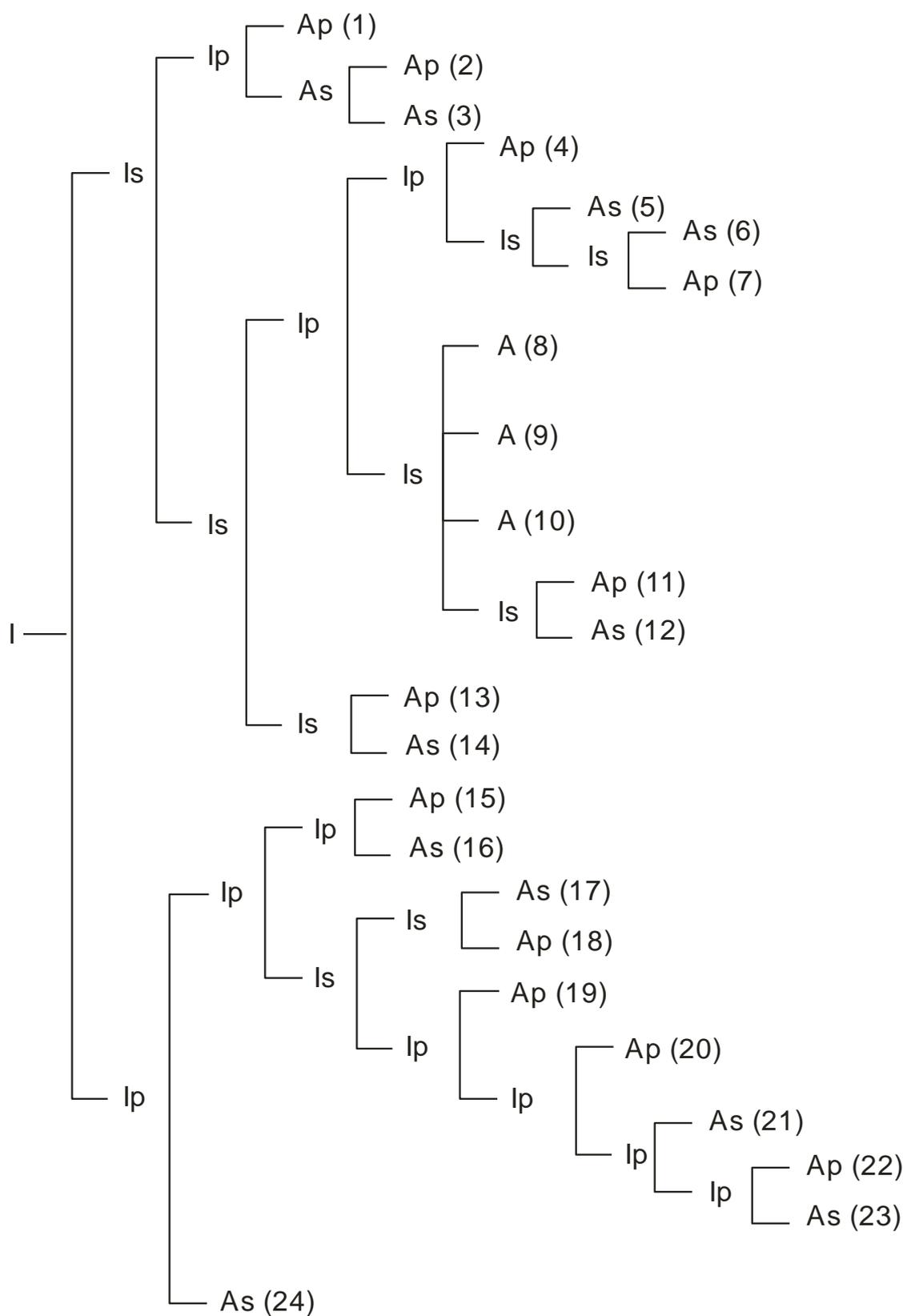


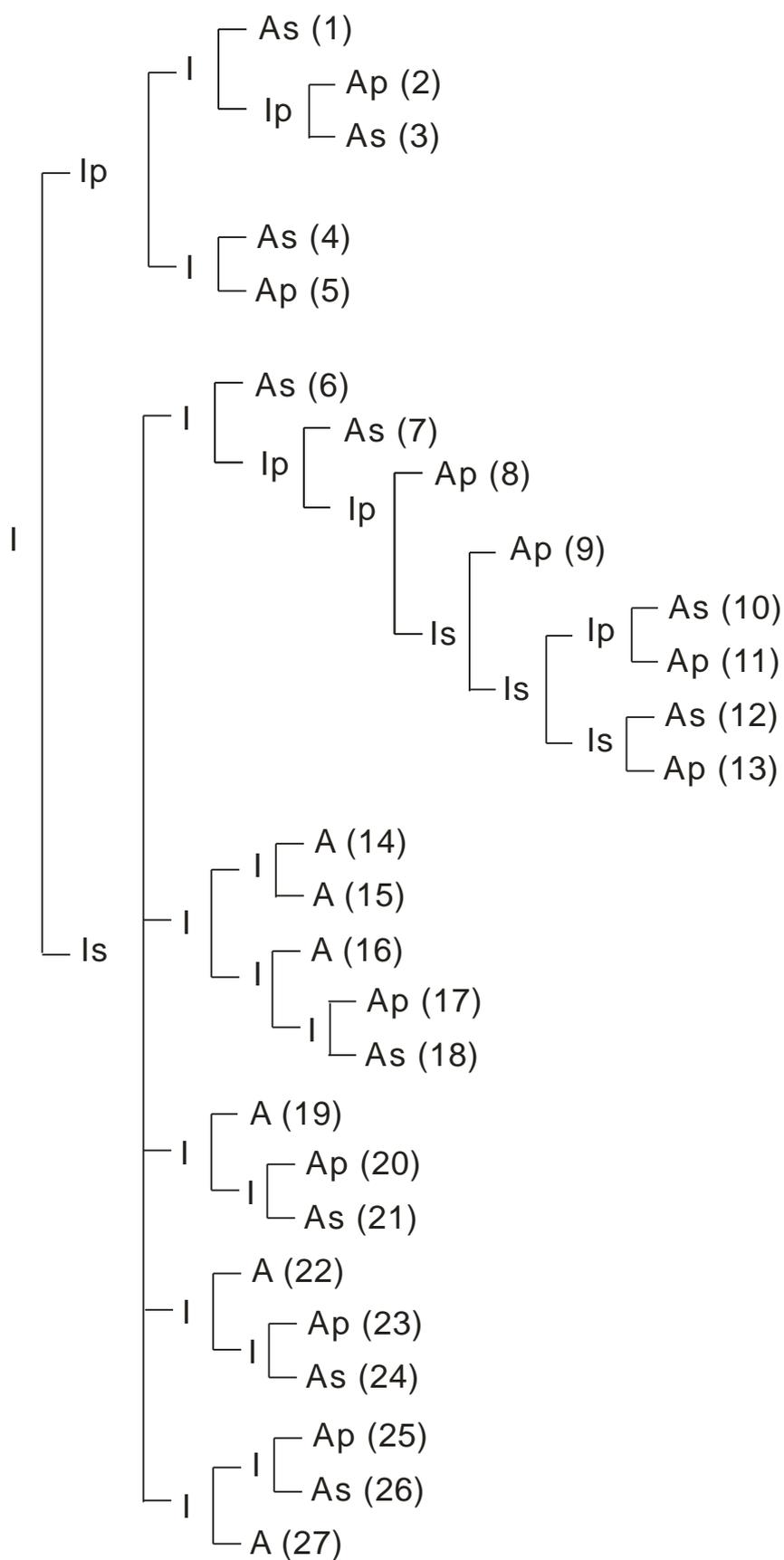
III - Enredo: **MANGUEIRA REDESCOBRE A ESTRADA REAL  
E DESTE ELDORADO FAZ SEU CARNAVAL**

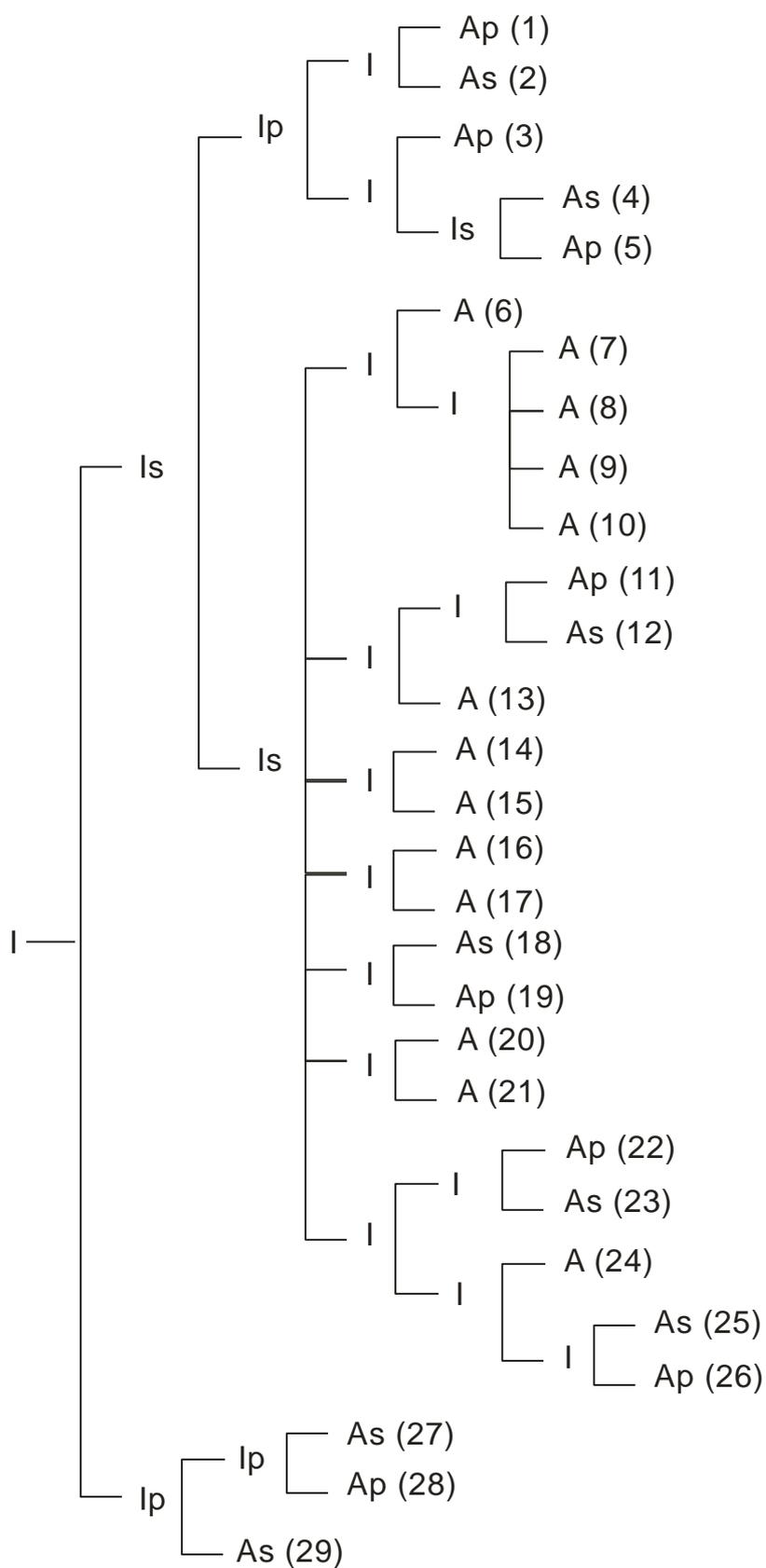




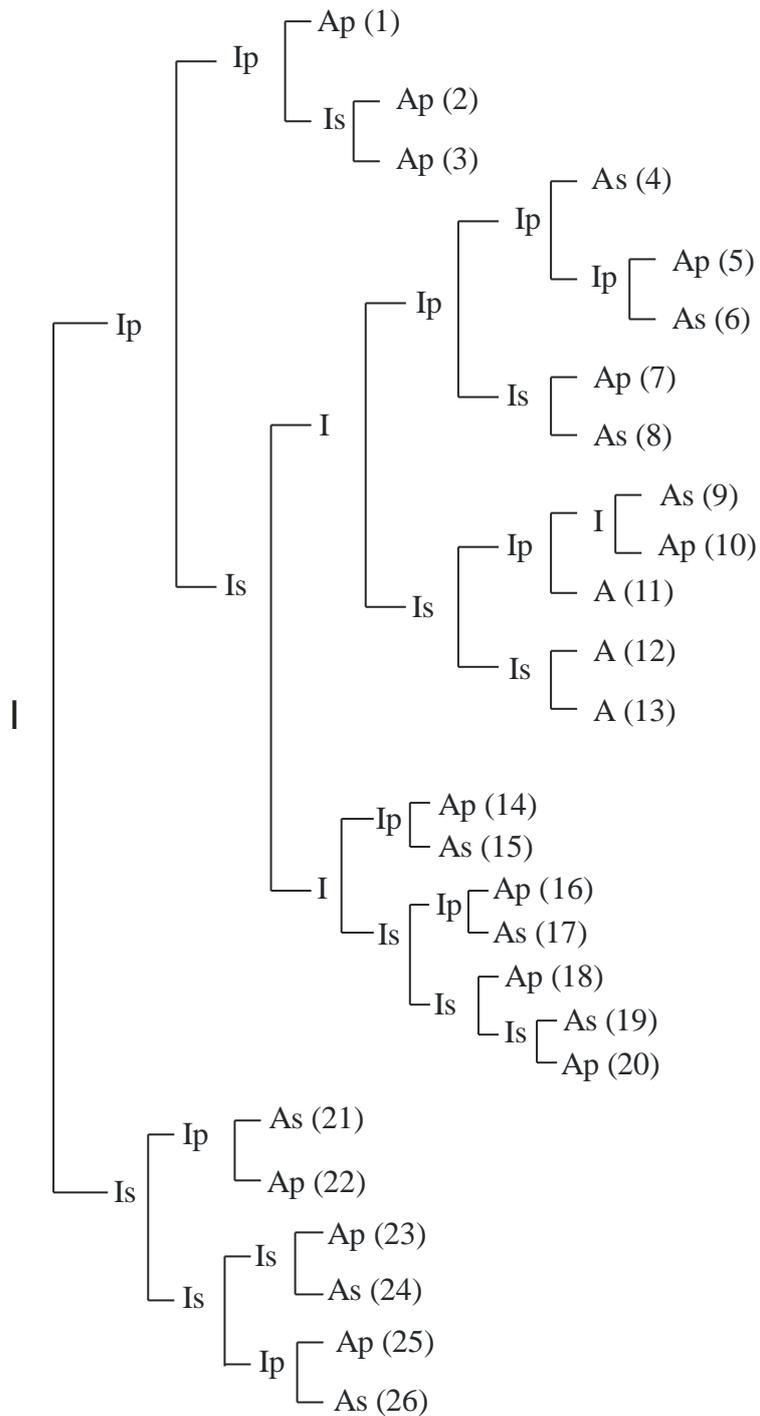
V - Enredo: **EU SOU AFRO-SERRANO, SOU CULTURA, SOU RAIZ**



VI - Enredo: **NOSSA LÍNGUA PORTUGUESA (II)**

VII - Enredo: **MANÔA - MANAUS - AMAZÔNIA - TERRA SANTA**

VIII - Enredo: **ARQUITETANDO FOLIAS**  
**G.R.E.S. UNIDOS DO VIRADOURO - 2006**





**X - Enredo: Na Folia com o Espírito Santo:  
O Espírito Santo caprichou**

