

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-140207-4013>

O ENLAÇAMENTO ENUNCIATIVO DE UM RITUAL CARNAVALIZADO: CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO EM SAMBA-ENREDO DE ESCOLA CARNAVALESCA DO MEIO-OESTE CATARINENSE

Ernani Cesar de Freitas*

Débora Facin**

Universidade de Passo Fundo

Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a cenografia e o ethos discursivo da linguagem carnavalizada inscrita no gênero samba-enredo intitulado “Uma História. Um Memorial. A Unidos Canta a Paz Universal”, mediante as concepções de Bakhtin, sobre carnavalização, e de Maingueneau, em relação à cenografia e ao ethos discursivo. Um estudo dessa natureza se justifica pelo fato de que a carnavalização bakhtiniana pode ser analisada em textos de qualquer época e, sobretudo a partir da proposta teórico-metodológica de Maingueneau (1984/2008a), é viável investigar todo discurso atentando para os planos que o constituem. Os planos constitutivos são entendidos como alguns sinais que, posteriormente, permitem referenciar a cenografia e o ethos de um discurso como categorias que se depreendem da semântica global. Os resultados encontrados evidenciam que o samba-enredo distingue-se como gênero pela sua natureza ambivalente, a qual se configura pela inscrição da dêixis enunciativa em um espaço e tempo carnavalescos.

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

1 INTRODUÇÃO

O tema deste artigo compreende a linguagem e a enunciação, especificamente a cenografia e o ethos discursivo em samba-enredo. A problemática que nos induziu a realizar este estudo consiste na seguinte questão: a cenografia e o ethos discursivo possibilitam revelar a carnavalização inscrita no samba-enredo de uma escola carnavalesca de Joaçaba e Herval d'Oeste, Santa Catarina? Para responder a esse questionamento, construímos estas duas hipóteses: por meio do estudo da cenografia e do ethos, é possível tornar notória a cultura do riso popular manifestada em um gênero específico que circula no período do carnaval, uma vez que o ethos se constrói discursivamente, neste caso, nos sambas-enredo; o quadro teórico-metodológico proposto por Maingueneau é contemplado nesta pesquisa e possibilita estudar as marcas

* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pós-doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP). Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Email: ecesar@upf.br.

** Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Professora na mesma Universidade. Email: deborafacin@upf.br.

de carnavalização inscritas em sambas-enredo. Considerando essas hipóteses, o objetivo geral do estudo é analisar a cenografia e o ethos discursivo que se depreendem da linguagem carnavalizada inscrita no gênero em questão.

O marco teórico definido compõe-se dos estudos de Bakhtin (1965/2010) sobre a carnavalização e de Maingueneau (1984/2008a, 1987/1997, 2005/2008b, 2006/2008c, 2010, 2000/2011a, 2011b), no que se refere à semântica global, cenografia e ethos. A metodologia adotada caracteriza a pesquisa como exploratória e descritiva.

Estruturalmente, o texto está assim disposto: no primeiro momento, apresentamos a carnavalização bakhtiniana. Na sequência, abordamos os planos constitutivos do discurso, a cenografia e o ethos. São essas categorias discursivas que apoiaram a delimitação metodológica e análise do *corpus*.

Tratando-se de um estudo voltado para a área das Ciências Humanas, a pesquisa adquire seu caráter inovador quando o analista tem o cuidado de construir minuciosamente o percurso metodológico que deseja realizar. Em termos de teoria, Bakhtin (1965/2010) não dispõe de um roteiro para analisar a carnavalização; Maingueneau é mais preciso, por apresentar hipóteses elaboradas a partir da análise de discursos religiosos e que poder ser aplicadas a diferentes *corpora*. Desse modo, a prática da análise de discurso depende do analista quanto à construção de um dispositivo teórico-metodológico suficiente à sua pesquisa.

2 CARNAVALIZAÇÃO: O ESPÍRITO FESTIVO DO HOMEM E A LINGUAGEM CONTAMINADA PELO RISO

Inicialmente, alertamos que o fenômeno carnavalização equivale ao sentido amplo do termo, ou seja, ao processo festivo e alegre que confronta o discurso imperial, sério, ordenado e que prevalece no samba-enredo – nosso *corpus* de análise. Trata-se de uma tentativa de ressignificação do conceito de carnavalização, porque partimos do princípio da ambivalência, propriedade que está presente no gênero samba-enredo e é inerente à carnavalização. Assim, o conceito de carnavalização, neste artigo, parte do estudo do *corpus*, porque o samba-enredo traz em sua gênese a ambivalência: de um lado, a dêixis fundadora, ou seja, o discurso oficial; de outro, a ressignificação dessa dêixis num espaço e tempo atuais – do carnaval.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, escrito em 1940 e publicado em 1965, Bakhtin (1965/2010) explora o conceito de carnavalização a partir da literatura de Rabelais. A reflexão acerca das festas populares e do carnaval foi a maneira que Bakhtin (1965/2010) encontrou para analisar a literatura de Rabelais e sua linguagem cômica. Para o autor, a literatura de Rabelais só poderia ser compreendida se aproximada com a cultura popular e com o espírito do carnaval.

Bakhtin (1965/2010) insiste teoricamente no carnaval, não enquanto um espetáculo artístico determinado e com uma forma cultural única, mas como uma “cosmovisão extremamente poderosa e capaz de captar a energia popular de tal maneira que, em relação aos eventos carnavalescos, pode-se falar de um sujeito coletivo”

(BERNARDI, 2009, p. 78). Nesse sentido, o conceito de carnavalização bakhtiniana é, de certa forma, utópico, pois se trata de uma energia que é inerente ao homem e possui poder transformador. O carnaval é um “estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 6).

Dessa forma, concebemos o evento como constitutivamente dialógico, uma vez que

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

A carnavalização implica o riso. Rabelais, segundo Bakhtin (1965/2010, p. 11), é “o porta-voz do riso carnavalesco popular na cultura mundial”. Todavia, o conceito de riso no universo carnavalesco difere do riso como fato cômico e isolado: “Como todos os aspectos do carnaval, que possuem um caráter ambivalente ao reunir opostos extremos (nascimento e morte, bênção e maldição, elogios e insultos, alto e baixo etc.), também o riso carnavalesco é ambivalente” (PONZIO, 2008, p. 172). Falar em riso no carnaval é falar de um “riso festivo”; durante a festa, o riso não comporta em sua categoria o aspecto satírico e individual. É intrínseco do evento, é patrimônio do povo, todos riem; é uma característica que contagia a todos. Bakhtin (1965/2010) assinala o caráter utópico do riso festivo, que, por sua vez, dirige-se a toda autoridade, que não comporta em sua propriedade o estatuto negativo. Diferentemente do risível – fenômeno particularizado –, o riso de que trata Bakhtin (1965/2010) e que está presente na literatura de Rabelais caracteriza-se pela ambivalência. O autor russo destaca o problema do riso quando este é abordado sob um mesmo plano, ou seja, “os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo, seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força.” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 11).

O conceito de carnavalização ultrapassa uma dimensão puramente linguística; é muito mais filosófico do que linguístico e Bakhtin (1965/2010) estende essa visão para a literatura, mas não como um princípio que se limita à estética da obra. O espírito carnavalesco parte da sua concepção concreta de homem; é o corpo presente e que significa no mundo, não em sentido biológico, mas como ser coletivo.

A superabundância e a universalidade, outras características presentes em Rabelais, garantem o caráter festivo. O banquete em Rabelais é carnavalizado. O carnaval é o tempo em que as pessoas comem e bebem muito. Em especial, no quarto capítulo, Bakhtin (1965/2010, p. 243) trata sobre o banquete em Rabelais, “peça necessária a todo regozijo popular”. Em Rabelais, as imagens do banquete são enormes e se misturam às imagens do corpo grotesco. Por quê? Bakhtin (1965/2010, p. 245, grifo do autor) explica que “elas estão indissolúvelmente ligadas às festas, aos atos cômicos,

à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, elas estão ligadas à *palavra, à conversação sábia, à verdade alegre*". O comer e o beber são indissociáveis do corpo grotesco.

O recurso estético adotado por Rabelais – o banquete e seu teor exacerbado – consistia em criticar a realidade ditada; é o espírito do carnaval e das festas populares que situa a obra rabelaisiana na posição utópica do mundo e que subverte qualquer ordem estabelecida, seja do Estado, seja da Igreja. O banquete, sob o prisma rabelaisiano, está vinculado à festa popular, denota alegria, superabundância e é universal.

O herói rabelaisiano, Pantagruel, caracteriza-se pelo exagero do corpo desde o seu nascimento. A exposição dos orifícios, o corpo em proporções maiúsculas, o comer e o beber são propriedades que induzem à leitura carnavalesca de mundo. A concepção inusitada do banquete em Rabelais deve ser compreendida em oposição à vida privada para a qual o comer e o beber limitam-se ao cotidiano. Da mesma forma que as outras propriedades carnavalescas encontradas na literatura rabelaisiana – vocabulário, festa popular, imagem grotesca, baixo material e corporal –, o banquete revela a celebração feita no coletivo e nunca individual.

Em relação ao estilo grotesco dominante na obra de Rabelais, Bakhtin (1965/2010) insiste na recepção ambivalente do grotesco. Tanto é que sua crítica a Schneegans não deixa dúvidas de sua insatisfação às leituras que teimam em conceber a literatura de Rabelais como escrita satírica. Embora Bakhtin (1965/2010) reconheça a riqueza da teoria schneegansiana, ele a considera imprecisa, pelo fato de o autor alemão caracterizar o grotesco como monstruoso e deslocado do plano negativo: “A concepção de Schneegans é fundamentalmente errônea. Ela se baseia sobre uma total ignorância de aspectos numerosos e essenciais do grotesco e, antes de mais nada, da sua ambivalência. Além disso, Schneegans ignora inteiramente as suas origens folclóricas” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 268).

A crítica de Bakhtin (1965/2010) a Schneegans impera, sobretudo, na desconsideração da ambivalência do corpo grotesco; para o russo, o corpo grotesco não se limita à depravação e à sátira moral e são exatamente esses pontos que Schneegans caracteriza como grotesco: “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 277).

Modernamente, a imagem de corpo adquire outro sentido: individual, fechado, restrito: “A vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 280). E desse novo corpo a hiperbolização é totalmente excluída, uma vez que não comporta o princípio ambivalente. A percepção artística é outra; as ações que dizem respeito a essa nova forma de representação são norteadas para um ponto único. Por exemplo, a imagem da mulher, prenhe e velha, representa ao mesmo tempo a vida e a morte. Essa caracterização é constitutivamente ambivalente. Conforme Bakhtin (1965/2010, p. 281), “a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a

velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo, sem jamais ajudá-lo a parir.”

Na recepção de corpo moderna, outras propriedades – da carnavalização – perdem a originalidade da arte rabelaisiana, como o baixo material e corporal e a máscara carnavalesca. Sobremaneira, a partir de Cervantes, o conceito de “baixo” limita-se apenas à definição negativa do termo; as imagens do “baixo” e do “inferior” nada mais são do que uma recepção naturalista erótica.

A noção de máscara, com a degeneração do corpo grotesco, também assume outro *status*. Em princípio, ela traduzia “a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, [...]”; 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. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 35).

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

Quando elegemos a carnavalização, tínhamos ciência de dois fatores: primeiramente, não poderíamos concebê-la como uma categoria linguística, nem literária. A carnavalização, como observa Fiorin (2008, p. 89), é “a transposição do espírito carnavalesco para a arte”, ou a “Filosofia do riso” (FARACO, 2009). A segunda questão é que o carnaval de que trata Bakhtin (1965/2010) é diferente do carnaval atual. Retomamos o sentido da carnavalização a partir do samba-enredo porque, “para que possa ser arquitetada a carnavalização de maneira própria [...], é imprescindível a ambivalência estrutural das imagens [...] Que fique a constatação de que a carnavalização é categoria que pode ser depreendida e analisada nos textos de qualquer época” (DISCINI, 2010, p. 90).

A próxima seção aborda o percurso teórico-metodológico construído por Maingueneau (da semântica global à construção do ethos) e os conceitos linguístico-discursivos que fundamentaram a análise das marcas de carnavalização no samba-enredo. Os estudos realizados por Maingueneau, segundo nosso entendimento, possibilitam uma orientação mais precisa em termos de metodologia.

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

Na tese construída em *Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008a) concebe o discurso de forma global e atenta para os planos que o constituem: intertextualidade, vocabulário, temas, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação, modo de coesão. A semântica global, desse modo, visa a integrar todos esses planos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação.

A intertextualidade é tratada por Maingueneau (2008a) como um dos planos inerentes à semântica global do discurso e “designa ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 288, grifos dos autores). É a intertextualidade que demarca a competência discursiva de determinado campo (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009).

Não podemos falar de intertextualidade sem remeter ao vocabulário de um discurso, o segundo plano que integra a semântica global. Para Maingueneau (2008a), a palavra isolada não se sustenta; os termos assumem valores distintos de acordo com cada discurso, ou melhor, “os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 81). As palavras comportam o estatuto de sociabilidade de determinado discurso; uma vez que os enunciadores escolhem o léxico e com isso demarcam sua posição discursiva, o vocabulário também é permeado de coerções.

Como terceiro plano, o tema, na semântica global, é tratado por Maingueneau (2008a, p. 81) como “aquilo de que um discurso trata em qualquer nível que seja”. Em relação a ele, o importante não é hierarquizar os temas, mas dar tratamento semântico a eles no discurso, como no caso do vocabulário. Visto do ponto de vista histórico, um tema não comporta *status* inédito e original, pois, de alguma maneira, já pertenceu a outros tratamentos, inclusive a discursos adversários. O que importa é reconhecer a relação temática do discurso com o vocabulário, com a intertextualidade e com os outros planos constitutivos do discurso.

Outro plano constitutivo da semântica global é o estatuto do enunciador e do destinatário. A cenografia e o ethos estão fortemente ligados ao emprego das pessoas, pois “a enunciação estabelece com o leitor um modo de comunicação considerado como participando do mundo evocado pelo texto” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 131). Em termos de discurso, o enunciador e o destinatário dispõem de um lugar e, nesse espaço, o enunciador projeta uma imagem de si no discurso a partir da qual se legitima. As categorias de enunciador e de destinatário correspondem às pessoas que fazem parte da situação de comunicação. Tratando-se de cenografia, os actantes da enunciação têm papel crucial, pois, além de *converterem a língua em discurso*, conforme Benveniste (1970/2006), criam diferentes efeitos de sentido e de identidade.

Associado ao estatuto de enunciador e de destinatário, o discurso comporta uma série de marcas que o situam no espaço e no tempo: a dêixis enunciativa. É essa propriedade que “define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89, grifo do autor). A dêixis estabelece uma cena e uma cronologia de acordo com as coerções de um determinado posicionamento.

O discurso é determinado, também, por uma maneira de dizer específica de acordo com cada posicionamento. É o modo de enunciação. Todo discurso comporta um tom, seja oral, seja escrito, que “se apóia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 92, grifo do autor). O modo de enunciação comporta as mesmas restrições

semânticas que orientam o conteúdo do discurso, ou seja, o conteúdo do discurso toma corpo de acordo com o modo de enunciação; nesse sentido, o enunciador do discurso não é só uma coordenada institucional; ele constrói-se discursivamente pelo tom, pelo caráter e por uma corporalidade específicos (MAINGUENEAU, 2008a), ou seja, o próprio discurso atribui um corpo ao seu enunciador, que exerce a função “de fiador – de uma fonte legitimante – e permite ao destinatário construir uma representação dinâmica dele” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p. 272). O fiador é uma figura representativa construída pelo leitor/coenunciador a partir dos indícios deixados pelo enunciador. Desse modo, o fiador é “investido de um caráter e de uma corporalidade, cujo grau de precisão varia conforme os textos” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 72).

Como último plano da semântica global, Maingueneau (2008a) apresenta o modo de coesão. O conceito está relacionado à interdiscursividade própria de cada posicionamento. De acordo com o autor, o recorte discursivo “se exerce num nível fundamental, atravessando as divisões em gêneros constituídos. O discurso jansenista, por exemplo, mantém um laço essencial com o fragmento. Não existem ‘sumas’ jansenistas, apenas máximas, ensaios, cartas, coletâneas de citações, de reflexões etc.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 94-95). Já no caso do discurso humanista devoto, para utilizarmos os exemplos de Maingueneau (2008a), o que prevalece são tomos escritos por autores prolixos.

Os sete planos apresentados constituem a semântica global. Ainda que em *Gênese dos discursos* a categoria da “cenografia” seja incipiente, é a partir da movimentação dos sete planos que Maingueneau, em obras posteriores, investe fortemente na ideia de que todo discurso constrói um quadro cênico.

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

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

Para este trabalho, definimos o discurso carnavalesco como cena englobante; o samba-enredo como cena genérica e, a partir dessas duas noções, a cenografia, a qual adquire sentido mediante o tipo de discurso e as particularidades do gênero discursivo. Assim, a cena englobante considera as singularidades que definem o discurso.

A cenografia é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente “emoldurado”, mas sim a um espaço

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

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

Passamos a tratar especificamente da imagem de si, que é determinada por uma voz, um tom, um corpo próprio. Eis o estudo do ethos discursivo.

Ainda que em *Gênese dos discursos* Maingueneau (2008a) não empregue a denominação “ethos”, o modo de enunciação – um dos planos constitutivos do discurso – dispõe de propriedades intrínsecas à construção do ethos discursivo. É o posicionamento do enunciador que definirá seu modo de enunciação, ou melhor, seu ethos. Não podemos reduzir o ethos, na análise do discurso, a um mecanismo de persuasão; ele é intrínseco à cena de enunciação.

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

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

Maingueneau (2008c) associa a ideia de incorporação ao coenunciador. Isso significa que a enunciação confere um corpo ao fiador e o coenunciador corresponde e assimila esse corpo. Com isso, essas incorporações resultam no que o autor denomina eficácia do discurso.

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

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

Em termos de discurso carnavalesco, essa interação permite a construção do ethos efetivo depreendido do samba-enredo, objeto de análise neste estudo, pelos coenunciadores. Em termos do samba-enredo, gênero que circula especialmente no período do carnaval, vários são os estereótipos que circulam nessa festa. A validação da cena, portanto, faz alusão ao mundo prototípico que remete a representações populares, ou, como afirma Maingueneau (2011a), elas possuem memórias próprias.

O ethos e a cenografia constituem um processo de enlaçamento: “São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o ethos, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 71). Quando mencionamos o processo de enlaçamento e retomamos a noção de cenografia com a metáfora do cenário, fica claro que o ethos discursivo é revelado à medida que todos os planos da semântica global são avaliados em determinado discurso.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE

O *corpus* de análise deste artigo é formado por um samba-enredo referente ao carnaval de 2012, de Joaçaba e Herval d’Oeste¹, Santa Catarina. Trata-se da composição intitulada “Uma História. Um Memorial. A Unidos Canta a Paz Universal” e corresponde ao enredo do Grêmio Recreativo Esportivo Cultural e Escola de Samba Unidos do Herval² – escola carnavalesca de Herval d’ Oeste.

¹ Joaçaba e Herval d’Oeste, municípios vizinhos, localizam-se no Meio-Oeste catarinense. Ainda que pequenas cidades, a tradição dos desfiles de escolas de samba é notada por vários estados brasileiros. Hoje, os desfiles, que acontecem no sábado e na segunda de carnaval, tornaram-se luxuosos e adquiriram caráter de concurso.

² No final dos anos 50, os primeiros sinais dessa escola de samba começam a aparecer, quando um grupo de em torno de 70 casais começa a pular o carnaval nas ruas e clubes da cidade. Em 79, forma-se o grupo Escola de Samba Unidos do Herval; em 80 a escola se apresenta pela primeira vez na Avenida XV de Novembro.

Este estudo caracteriza-se, quanto aos objetivos, como exploratório-descritivo, porque parte de um levantamento bibliográfico para proceder à descrição e análise do *corpus* coletado. No que se refere aos procedimentos de investigação, o estudo é bibliográfico, visto que é fundamental a definição de categorias teóricas – sete planos da semântica global, cenografia e ethos – que embasem a análise posterior do *corpus*. Quanto à abordagem, esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa.

É a partir da constituição da cena enunciativa que se depreende o ethos discursivo, o qual será identificado considerando-se os estereótipos que circunscrevem o “mundo ético” do carnaval, o ethos pré-discursivo, o ethos dito e o ethos mostrado.

Na sequência, apresentamos a transcrição na íntegra do samba-enredo “Uma história. Um memorial. A Unidos canta a paz universal”.

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

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

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

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

No carnaval de 2012, a escola Unidos do Herval, pertencente ao município vizinho de Joaçaba, abordou a temática da paz, com o objetivo de homenagear a cidade catarinense de Frei Rogério³. Por meio do percurso figurativo da narrativa, depreende-se a temática da paz universal, construída a partir da miscigenação entre culturas – brasileira e japonesa – e realidades distintas – a do carnaval e a do conflito histórico.

Este gênero caracteriza-se por, além de estrutura poética, contemplar uma série de acontecimentos demarcados na história. Desde a primeira estrofe até o refrão final, o percurso narrativo define figuras diversas que desembocam na proposta que a escola traz à avenida. A escola cantou e exibiu a “paz universal”, em especial, duas faces de duas culturas distintas: a brasileira e a japonesa. Por um lado, a destruição do Japão, por meio das bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki, nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, pelo governo americano. Por outro lado, a visão utópica e carnalizada exibida discursivamente no samba-enredo analisado ressignifica o conflito no espaço do carnaval.

³ Pequeno município, de aproximadamente 3.000 habitantes, localizado no planalto serrano de Santa Catarina, próximo a Curitiba, é uma das maiores colônias japonesas do sul do Brasil.

Mais do que prestigiar o município de Frei Rogério, a finalidade da escola foi cantar a paz universal e, para isso, toma como exemplo o ataque ao Japão em 1945, que é representado figurativamente na primeira estrofe. Tomem-se como exemplo os semas *bravura, história a contar, passado surgiu*. A comunidade japonesa de Frei Rogério formou-se legalmente em 28 de janeiro de 1963; os imigrantes buscaram em Santa Catarina novas fontes para a geração de renda. Entre as principais produções, destacam-se a cultura da maçã *Fuji*, do caqui, da nectarina, da uva e do pêssego. Foi por meio da parceria entre catarinenses e japoneses que se criou nas terras de Frei Rogério a pera *Nashi*, considerada a mais suculenta do mundo (UNIDOS DO HERVAL, 2012). No decorrer da narrativa do samba-enredo, alguns semas ilustram o desenvolvimento da cultura japonesa em terras catarinenses: *solo do nosso Brasil, cerejeira, minha fruta, nesse tempero, na mesa*.

Estruturalmente, o samba-enredo é composto por quatro estrofes; destas, a segunda e a quarta são refrãos e compreendem enunciados mais curtos. Partimos do resgate do conceito de carnavalização e mostramos o porquê de este samba-enredo constituir um gênero, por excelência, carnavalizado. A visão que Bakhtin (1965/2010, p. 9) nos passa é a de que a concepção carnavalesca de mundo se opõe “a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade”. A carnavalização nos remete a um contexto de mundo em que as coisas são renovadas e alternadas. Se o que impera na carnavalização é o princípio renovador de mundo, o dialogismo se faz presente. O samba-enredo analisado opera com dois mundos opostos: o do carnaval brasileiro e o da guerra no Japão. No primeiro, o que perdura é o discurso contaminado pelo riso, pelo utópico e pela festa popular; no segundo, as forças centralizadoras da linguagem e do massacre da guerra.

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

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

A alusão ao conflito de 1945 ainda persiste na terceira estrofe: “No amanhecer! / A vida lhe sorria / É uma nação onde a dor não existia”. O intercâmbio entre o discurso carnavalesco e o político orienta para a cenografia na qual se mostram duas ideias que, em princípio, poderiam ser consideradas antagônicas. E o recurso observado é a negação. Conforme Maingueneau (1997, p. 80), “a negação pode igualmente ser objeto de uma análise polifônica. Na realidade, é antiga a ideia de que é preciso distinguir, em um enunciado negativo, duas proposições, a saber, uma proposição primeira e uma

outra que a nega”. No verso “É uma nação onde a dor não existia”, existe um enunciador que afirma a existência da dor e outro que a nega, ou seja, tem-se duas realidades distintas: a da dor e a do deleite. A primeira recupera a intertextualidade externa demarcada no passado de 1945; a outra regenera a memória da tragédia e a ressignifica em outra instância discursiva: a do carnaval. É o que registra a sequência da terceira estrofe. “Vem no som do meu tambor / Na alegria do Undokai / A minha fruta tem sabor / Nesse tempero eu vou brincar / Minha riqueza tá na mesa / Tô na folia outra vez / De braços dados com o povo japonês”.

Em se tratando de samba-enredo, a realidade do atentado às cidades de Hiroshima e Nagasaki é renovada ao som do *tambor*, do *Undokai*, da *folia*. É o princípio regenerador do riso, da carnavalização. É ambivalência; ao mesmo tempo, morte e vida, dor e alegria. A cenografia carnalizada da paz universal legitima-se a partir da lembrança de uma voz opressora, não carnalizada – a intertextualidade externa do discurso oficial político. De acordo com Bakhtin (1965/2010, p. 79-80), “o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita”.

À medida que o enunciador avança na narrativa, a exploração semântica ultrapassa o contexto da história do povo japonês e define outra cenografia: o momento contemporâneo do carnaval, no Brasil, na avenida. Eis alguns versos que retratam essa cena: *Tem canto tem dança é a luz, Nesse momento de paz, A sombra de uma cerejeira, Vem no som do meu tambor, Na alegria do Undokai, A minha fruta tem sabor, Nesse tempero eu vou brincar, Minha riqueza tá na mesa, Tô na folia outra vez, De braços dados com o povo japonês, Voa minha Águia linda do Herval, Meu vermelho e branco na bandeira oriental, Toca esse sino porque hoje é carnaval.*

A estreita relação entre os planos da intertextualidade, vocabulário e tema mostra a imagem discursiva – ethos – de um enunciador, em primeiro momento, preocupado com o povo oriental em razão da história que o constituiu como uma nação “de bravura”. Essa contemplação se depreende do quadro cênico histórico da nação japonesa. É como se o enunciador e o coenunciador fossem reportados ao tempo e espaço do ataque às cidades de Hiroshima e Nagasaki.

Na primeira estrofe, o discurso opera com o plano embreado e o não embreado, criando-se, dessa forma, cenografias e *ethé* diferentes. Nos oito primeiros versos, as marcas *lá*, *plantaram*, *surgiu* situam o discurso no espaço e no tempo distantes da instância enunciativa. É como se o enunciador não fizesse parte dela e, conseqüentemente, levasse o coenunciador a adentrar essa memória. Obviamente, há um enunciador no discurso, ainda que ele não seja marcado explicitamente em primeira pessoa – *eu*. Contudo, a cenografia que se constrói quando o enunciado aparece em terceira pessoa não é a mesma quando o enunciador assume o discurso; sua relação com o coenunciador é outra. O advérbio *lá*, por exemplo, demarcado no primeiro verso, situa o discurso no espaço distante das pessoas participantes da interlocução. *Lá* é o espaço que contém *ele*, alguém. Nesse caso, não se trata de marca empírica, mas sim da dêixis discursiva que delimita e legitima “a cena e a cronologia que o discurso constrói para

autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89). A legitimação, portanto, que valida a paz universal, temática do samba-enredo, surge da cena e do tempo do Japão de 1945, especificamente de Hiroshima e Nagasaki.

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

Entre a primeira e a segunda estrofe, a maneira de dizer e de ser do enunciador oscila entre o plano embreado e o não embreado. Quando se fala em dêixis fundadora, por exemplo, é como se o enunciador somente observasse o discurso e relembresse e orientasse o coenunciador a resgatar essa cena. No entanto, um posicionamento – o carnavalesco – “só pode enunciar de forma válida se puder inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra dêixis, cuja história ela institui ou ‘capta’ a seu favor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42). O tempo do carnaval sobrevive e só tem sentido porque nos outros dias do ano o homem não vive esse evento. A explicação da dêixis enunciativa mostra o funcionamento da discursividade entre as cenas enunciativas: de um lado, o discurso-origem; de outro, a carnavalização da cena anterior.

A movimentação cenográfica faz emergir do discurso uma voz, não uma voz que fala, mas uma voz que se constrói *no e pelo* discurso. O ethos tem estreita relação com as pessoas discursivas, uma vez que ele pode ou não participar “do mundo evocado pelo texto” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 131). No primeiro momento, os termos “vão chegar” e “plantaram” inserem-se na classe de pronomes que Benveniste (1956/2005) denominou não-pessoa, pois não fazem parte da interlocução. A cenografia que se constrói, especificamente na primeira estrofe, é a de exaltação da cultura e do povo japonês. Maingueneau (2011a, p. 114, grifo do autor) afirma que os enunciados não embreados “são produzidos em um momento e lugar particulares, mas *apresentam-se* como se estivessem desligados de sua situação de enunciação, sem relação com ela”.

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

Consideremos alguns semas (destacados) do excerto seguinte a fim de reconhecer como o enunciador, a partir da dêixis fundadora, esforça-se para validar sua enunciação: “Do oriente vão chegar / ente de grande bravura / Olhar de doçura / Com história a

contar / Cultura e suas tradições / Plantaram aqui nesse rincão / Beleza! De quem do passado surgiu / Preservando a natureza / No solo do nosso Brasil”.

Os termos destacados conduzem o coenunciador a duas realidades: a da lembrança e da sua presença no cenário atual enunciativo, que é o Brasil. O pronome possessivo “nosso” – relacionado ao pronome nós – demarca a presença clara do enunciador. No caso do “nosso Brasil”, o pronome está associado a uma marca embreada, organizada a partir da situação de enunciação, especificamente o “hoje”, em “preservando a natureza”. O presente enunciativo traz em sua gênese, resquícios do plano não embreado, de uma dêixis anterior – “Plantaram nesse rincão” – que distingue um enunciador distante da cena enunciativa atual. “Nosso Brasil” não é a adição de “eu”, mas, ao mesmo tempo, a voz imperial de um enunciador coletivo e, também, a atualização do espaço discursivo. É a partir da delimitação desse novo espaço, desse novo tempo que a dêixis delimita a cena. O lugar de onde ela fala não é mais o Japão de 1945, mas o Brasil do carnaval. Tem-se, pois, outra cenografia. *No amanhecer! / A vida lhe sorria / É uma nação onde a dor não existia / Vem no som do meu tambor / Na alegria do Undokai / A minha fruta tem sabor / Nesse tempero eu vou brincar / Minha riqueza tá na mesa / Tô na folia outra vez / De braços dados com o povo japonês.*

No campo discursivo carnavalesco, o corpo é investido por uma série de estereótipos que circunscrevem o mundo ético do carnaval: a alegria, o possível, o utópico, o comer e o beber exageradamente. No samba-enredo “Uma História. Um Memorial. A Unidos canta a paz universal”, além dos estereótipos que inscrevem esse gênero no campo discursivo carnavalesco, a cena validada também contribui para a delimitação da cenografia do encontro do povo japonês com o brasileiro, especificamente na passagem anterior – segunda estrofe. A cena validada diz respeito à recepção do povo brasileiro para com o japonês. Trata-se de uma cena validada – De braços dados com o povo japonês –, porque está impregnada na memória coletiva. É sabido que o Brasil, além da estereotipia de país do carnaval, também é tido como hospitaleiro e acolhedor.

Cena validada, estereótipos do mundo ético do carnaval, modalização discursiva (prevalência do plano embreado, presença explícita do enunciador) consolidam a cenografia da folia. É a folia do carnaval brasileiro amalgamada à cultura japonesa.

Uma vez que o samba-enredo é um gênero carnavalizado e, por isso, caracteriza-se pelo princípio ambivalente – o sério e o riso –, percebemos o esforço do enunciador para legitimar a celebração da paz universal, temática da composição. Se a escola carnavalesca Unidos do Herval traz para a avenida o memorial da paz, o cenário atual do carnaval nasce de um contexto oposto à folia. Carnavalização, desse modo, não se reduz apenas à utopia da festa; ela carrega em sua significação a ambivalência e, por isso, deve ser compreendida em relação ao mundo oficial. O riso “liberta não apenas da censura interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1965/2010, p. 81).

À proporção que avançamos na leitura do samba-enredo, mais nos convencemos de que, quando do contato do povo japonês com o território nacional, o passado regenerou-se, a história oriental foi sendo reconstruída em clima de festa, de Brasil e de

samba; assim como o solo da “terra do sol nascente” faz brotar a cerejeira, a natureza é preservada; esses sentidos devem ser entendidos, discursivamente, em relação a fatos impossíveis numa situação anterior. Nesse sentido, “o que diz o texto deve permitir validar a própria cena por intermédio da qual os conteúdos se manifestam” (MAINGUENEAU, 2011a, p. 88).

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

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

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

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática deste artigo englobou a linguagem e a enunciação, em especial a cenografia e o ethos discursivo em samba-enredo. A justificativa para um estudo dessa natureza é, além do interesse pessoal em investigar o campo do discurso carnavalesco, o fato de aprofundar teoricamente as concepções de cenografia e de ethos de um discurso regido por uma semântica global e reconhecer a potencialidade das pesquisas de Maingueneau para a análise do discurso. Em nosso entendimento, o modelo teórico-metodológico proposto por Maingueneau (2008a, p. 19) é esclarecedor e produtivo ao

analista, quando as investigações de determinado discurso se pautam não pela decomposição mecânica, mas por um “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação”.

A semântica global compreende uma dimensão mais ampla, que está além da análise de conteúdo. A intertextualidade, por exemplo, observada como um dos planos integrantes da semântica global, define como citar discursos anteriores de outros campos, ou seja, a relação entre discursos. No caso do samba-enredo, os primeiros sinais de carnavalização mostraram-se pelo plano da intertextualidade, pela referência a uma dêixis fundadora, no caso o Japão de 1945. No entanto, quando inserido num campo atual – o carnavalesco –, assume nova ordem: o utópico. Assim como a intertextualidade, é a semântica global que esclarece o ethos do samba-enredo. Em *Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008a) não aborda explicitamente a imagem de si, mas trata de um estatuto de enunciador e de destinatário e também do modo de enunciação, planos que, de acordo com nosso entendimento, são noções primeiras do ethos discursivo. É a semântica global que explica a dêixis enunciativa, a qual legitima a cena e a cronologia e autoriza sua própria enunciação.

Nesse contexto, a problemática que nos induziu a realizar este estudo consistiu na seguinte questão: a cenografia e o ethos discursivo possibilitam revelar a carnavalização inscrita no gênero samba-enredo? Verificamos, nesta pesquisa, que, por meio do estudo da cenografia e do ethos, é possível demonstrar a cultura do riso popular manifestada em um gênero específico que circula no período do carnaval, uma vez que o ethos se constrói discursivamente, neste caso, nos sambas-enredo. A cenografia foi construída e analisada mediante a detecção dos planos que regem a semântica global, e é desse cenário que emergiu a imagem de si no discurso, que mostrou a cultura do riso do carnaval de Joaçaba e Herval d’Oeste, Santa Catarina, *no e pelo* discurso. A concepção de cena genérica e englobante assevera a notoriedade da cultura do riso, pois as próprias coerções genéricas do samba-enredo, assim como os estereótipos que circunscrevem o mundo ético do carnaval, levam o enunciador e o coenunciador a participarem do mesmo discurso: o alegre universo do carnaval.

O quadro teórico-metodológico proposto por Maingueneau possibilita estudar as marcas de carnavalização inscritas em sambas-enredo, porque os indícios textuais encontrados no *corpus* foram analisados segundo os planos constitutivos da semântica global que se configuraram em cenas variadas para, então, chegarmos à situação de enunciação, um entorno discursivo, na qual enunciador e coenunciador aderem ao mesmo discurso (o carnavalesco). Neste caso, o ethos discursivo revela-se contemplativo; tem-se, então, um comportamento fortemente relacionado à cena validada de que o Brasil é um país hospitaleiro. A dêixis fundadora é o contexto de Hiroshima e Nagasaki de 1945. É por meio dessa cenografia que o enunciador se esforça para legitimar a cenografia atual: o carnaval. A atenção ao movimento dos planos embreado e não embreado foi imprescindível para a análise da cenografia e do ethos, pois os sinais marcados na materialidade linguística apontam a dêixis fundadora como legítima para o entendimento do discurso carnavalizado.

Este estudo insere-se na linha enunciativo-discursiva. Bakhtin é muito mais filósofo do que linguista. Restringimo-nos, portanto, a resgatar os sinais carnavalizados

por uma perspectiva discursiva. E a teoria de Maingueneau, para nós, é produtiva, pois viabiliza, ao mesmo tempo, olhar para o plano enunciativo e para o discursivo. Construir uma cena não é nem abreviar o enunciado a leituras gramaticais, nem afastá-lo a instâncias totalmente pragmáticas. Para o analista, estudar a cenografia e o ethos é observar tanto os sinais do enunciador deixados no discurso (na e pela linguagem) quanto as trocas interdiscursivas que definem cada posicionamento.

Os resultados ora apresentados podem contribuir para futuras explorações sobre a perspectiva teórica do tema. Fica ainda a sugestão aos analistas de discurso da possibilidade de explorar o samba-enredo, um gênero contaminado de linguagem, de trocas discursivas e de uma cenografia “toda” ou “quase toda” brasileira.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____ (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu, Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008. p. 119-144.
- BAKHTIN, M. (1965). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENVENISTE, É. (1956). A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005. p. 277-283.
- _____. (1970). O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Tradução Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 2006. p. 81-90.
- BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 53-94.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- MAINGUENEAU, D. (1987). *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes; Ed. da Unicamp, 1997.
- _____. (1984). *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- _____. (2005). Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 69-92.
- _____. (2006). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.
- _____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- _____. (2000). *Análise de textos de comunicação*. 6. ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011a.
- _____. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011b. p. 11-30.
- MUSSALIM, F. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 70-81.
- POSSENTI, S. Ethos e corporalidade em textos de humor. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 149-156.

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

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

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

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

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

Recebido em: 26/10/13. Aprovado em: 24/06/14.

Title: *The enunciation of a bonding ritual carnivalized: scenery and discursive ethos of samba schools in Midwest of Santa Catarina*

Authors: *Ernani Cesar de Freitas; Débora Facin*

Abstract: *The objective of this work is to analyze the scenography and the discursive ethos inferred from the carnivalized language enrolled in plots of samba schools entitled "A History. A Memorial. The Unidos Sing Universal Peace", through the concepts of Bakhtin on carnivalization, and Maingueneau in relation to scenography and discursive ethos. A study of this nature is justified by the fact that the carnivalization of Bakhtin can be analyzed in texts of any time, and especially from the theoretical and methodological proposal of Maingueneau (1984/2008a), it is possible to investigate every speech paying attention to the plans that constitute it. The constitutive plans are understood as signs that subsequently allow referencing the scenography and the ethos of a speech as categories that are inferred from global semantics. The results show that the samba is distinguished as a genus by its ambivalent nature, which is configured by the inclusion of expository deixis in a carnival space and time.*

Keywords: *Scenography. Discursive ethos. Carnivalization. Samba plots.*

Título: *El empalmamiento enunciativo de un ritual de carnaval: escenografía y etos discursivo en samba-enredo de escuela de carnaval del Medio-oeste catarinense*

Autores: *Ernani Cesar de Freitas; Débora Facin*

Resumen: *El objetivo de este trabajo es analizar la escenografía y el etos discursivo del lenguaje de carnaval inscrita en el género samba-enredo intitulado "Uma História. Um Memorial. A Unidos Canta a Paz Universal", delante de las concepciones de Bajtín sobre carnavalización, y de Maingueneau en relación con la escenografía y el etos discursivo. Un estudio de esa naturaleza se justifica por el facto de que la carnavalización de Bajtín puede ser analizada en textos de cualquier época y, sobre todo desde la propuesta teórica y metodológica de Maingueneau (1984/2008a), es viable investigar todo discurso atentando para los planes que lo constituyen. Los planes constitutivos son entendidos como señales que, posteriormente, permiten referenciar la escenografía y el etos de un discurso como categorías que se deprenen de la semántica global. Los resultados encontrados evidencian que la samba-enredo se distingue como género por su naturaleza ambivalente, que se configura por la inscripción de deixis enunciativa en un espacio y tiempo de carnaval.*

Palabras-clave: *Escenografía. Etos discursivo. Carnavalización. Sambah-enredo.*