



**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Linguística**

**ALISSA DE SÁ ALVES DA SILVA**

**CARNAVAL EM DIMENSÃO TRANSFRÁSICA: UM OLHAR SOBRE O DISCURSO  
METAFÓRICO NO DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA MANGUEIRA EM 2019**

**RIO DE JANEIRO**

**2024**

ALISSA DE SÁ ALVES DA SILVA

CARNAVAL EM DIMENSÃO TRANSFRÁSICA: UM OLHAR SOBRE O DISCURSO  
METAFÓRICO NO DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA MANGUEIRA EM 2019

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza.

RIO DE JANEIRO

2024

## CIP - Catalogação na Publicação

d414c da Silva, Alissa de Sá Alves  
Carnaval em dimensão transfrásica: um olhar sobre o discurso metafórico no desfile da escola de samba Mangueira em 2019 / Alissa de Sá Alves da Silva. -- Rio de Janeiro, 2024.  
79 f.

Orientadora: Tania Conceição Clemente de Souza de Souza.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Linguística, 2024.

1. Análise de Discurso. 2. Carnaval. 3. Desfile da Mangueira (2019). 4. Discurso e Memória. I. de Souza, Tania Conceição Clemente de Souza, orient. II. Título.

ALISSA DE SÁ ALVES DA SILVA

CARNAVAL EM DIMENSÃO TRANSFRÁSICA: UM OLHAR SOBRE O DISCURSO  
METAFÓRICO NO DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA MANGUEIRA EM 2019

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística.

Aprovada em:

---

Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza (orientadora) - UFRJ

---

Profa. Dra. Ângela Baalbaki - UERJ

---

Prof. Dr. Clark Mangabeira – UFMT

À minha irmã Agnes,  
por ser a luz e a força da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante todo o curso e a produção desta pesquisa. Esse suporte foi fundamental para que eu pudesse desenvolver o trabalho com tranquilidade e dedicação total.

À minha orientadora, Tania Clemente, que acreditou em mim desde a graduação e me incentivou a seguir no mestrado. Sou imensamente grata por seu apoio, suas aulas inspiradoras e por ser uma orientadora excepcional. Sempre a terei em grande estima.

Agradeço aos professores doutores Angela Baalbaki e Clark Mangabeira por aceitarem avaliar esta dissertação. Um agradecimento especial à professora Angela Baalbaki, que, desde o início da pesquisa, me orientou com sugestões preciosas durante minhas apresentações no Seminário de Pesquisas Linguísticas em Andamento (SEPLA).

Aos meus avós Lupercino e Geni (*in memoriam*), pelo amor e incentivo aos estudos. Carrego vocês no meu coração todos os dias; o amor de vocês me motivou a ser melhor.

Aos meus avós Léa e Sebastião, por todo carinho, afeto e educação. Uma escritora nata e um artista, que me desafiam constantemente a alcançar voos mais altos.

À minha mãe, Aurita, e ao meu pai, Marcus, pelo apoio e amor incondicional desde o início da minha vida escolar até a acadêmica. Sem vocês, nada disso seria possível.

À minha irmã, Agnes, amor da minha vida, que nunca soltou a minha mão e é minha maior apoiadora em tudo que faço. Te amo e obrigada por tudo.

Ao meu marido, Igor, por todo amor e compreensão ao longo desta jornada. Obrigada pelo colo, afeto e segurança de sempre. Sem você, não teria conseguido chegar ao final deste ciclo.

Ao meu querido cachorrinho Lupe, por trazer uma alegria indescritível à minha vida. Sua presença iluminou meus dias e despertou em mim um amor que eu nem sabia ser possível.

Aos meus grandes amigos da graduação, Wellington, Fátima, Bianca, Juliana e Gabriela, por compartilharem comigo quatro anos de faculdade, com muitas risadas, conversas nos corredores e nos BRTs da vida. Vocês foram minha força diária e meu apoio constante.

À minha psicóloga, Suelen, que me acompanhou nos momentos difíceis e me mostrou do que eu era capaz. Minha gratidão eterna!

Ao grande amigo que o mestrado me deu, Jean, obrigado por todo apoio e amizade durante este ciclo. Sou grata por tê-lo em minha vida hoje.

Muito obrigada a todos.

“Quando eu não puder  
Pisar mais na avenida  
Quando as minhas pernas  
Não puderem aguentar  
Levar meu corpo  
Junto com meu samba  
O meu anel de bamba  
Entrego a quem mereça usar.”

*Não deixe o samba morrer - Alcione*



## RESUMO

SILVA, Alissa de Sá Alves da. **Carnaval em dimensão transfrásica**: um olhar sobre o discurso metafórico no desfile da escola de samba Mangueira em 2019. 2024. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Com base na escola materialista de Análise de Discurso, esta dissertação traça como objetivo geral analisar o desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, numa dimensão transfrásica, quando se inter cruzam o verbal e o não verbal. A partir daí, traçamos como objetivos específicos: (i) Estudar os efeitos metafóricos no enredo, letras de samba-enredo e em alegorias, (ii) verificar a relação metafórica e transfrásica entre o que diz o enredo, o que diz o samba-enredo e o que diz a alegoria (Souza, 2016), (iii) verificar se esta relação é de complementaridade (consenso) ou de dissenso, (iv) explicitar como se institui a relação entre o mesmo (paráfrase) e a ruptura (polissemia) na inter relação entre o enredo e as metáforas verbais e visuais, estas ilustradas nas alegorias e aquelas ilustradas nas letras dos sambas-enredo. A construção do corpus físico lança mão da sinopse do desfile da Escola de Samba Mangueira de 2019, o samba-enredo e algumas alegorias. Quanto ao corpus discursivo, este se compõe, como propõe Courtine (2016), do agrupamento de Sequências Discursivas (SDs) nas quais se instituem os recortes a serem analisados. As principais estratégias de análise se prendem a estabelecer os recortes nas SDs do enredo na relação com as SDs do samba enredo, tendo por base os princípios teóricos a serem acionados. O mesmo movimento de análise se entende ao cotejo entre enredo/samba-enredo/alegorias. Por fim, são essas as estratégias que nos permitem analisar o funcionamento dos desfiles de Carnaval como discurso colocando em jogo a dimensão transfrásica que textualiza o Carnaval como acontecimento discursivo.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso; Carnaval; Desfile da Mangueira (2019); Discurso e Memória.

## ABSTRACT

SILVA, Alissa de Sá Alves da. **Carnival in a transfrasic dimension: a look at the metaphorical discourse in the Mangueira samba school parade in 2019.** 2024. Dissertation (Master's in Linguistics) - Faculty of Letters, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Based on the materialist school of Discourse Analysis, the general objective of this dissertation is to analyze the parade of the Estação Primeira de Mangueira samba school in a transfracial dimension, when the verbal and the non-verbal intersect. We then set out specific objectives: (i) to study the metaphorical effects in the plot, samba-story lyrics and allegories, (ii) to verify the metaphorical and transfrasic relationship between what the plot says, what the samba-story says and what the allegory says (Souza, 2016), (iii) to verify whether this relationship is one of complementarity (consensus) or dissensus, (iv) to explain how the relationship between the same (paraphrase) and the rupture (polysemy) is established in the interrelationship between the plot and the verbal and visual metaphors, the latter illustrated in the allegories and those illustrated in the lyrics of the sambas-story. The construction of the physical corpus uses the synopsis of the 2019 Mangueira Samba School parade, the samba-story and some allegories. As for the discursive corpus, as proposed by Courtine (2016), it consists of a group of Discursive Sequences (DSs) in which the clippings to be analyzed are established. The main strategies of analysis are to establish the clippings in the SDs of the story in relation to the SDs of the samba-story, based on the theoretical principles to be used. The same movement of analysis takes place when comparing the story/samba-story/allegories. Finally, these are the strategies that allow us to analyze the functioning of Carnival parades as a discourse, bringing into play the transfrasic dimension that textualizes Carnival as a discursive event.

**Keywords:** Discourse Analysis; Carnival; Mangueira Parade (2019); Discourse and Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Esquema de análise	37
Figura 2 - Arte do enredo	41
Figura 3 - Comissão de frente “Eu quero um país que não tá no retrato”	56
Figura 4 - São verde-rosa as multidões	57
Figura 5 - Abre Alas “Mais invasão do que descobrimento”, frontal	60
Figura 6 - Abre Alas “Mais invasão do que descobrimento”, frontal II	61
Figura 7 - Carro “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”	62
Figura 8 - Carro “O sangue retinto por trás do herói emoldurado” II	62

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – SD1	44
Quadro 2 – SD2	45
Quadro 3 – SD3	45
Quadro 4 – SD4	46
Quadro 5 – SD5	47
Quadro 6 – SD6	48
Quadro 7 – SD7	49
Quadro 8 – SD8	50
Quadro 9 – SD9	50
Quadro 10 – SD10	51
Quadro 11 – SD11	52
Quadro 12 – SD12	55

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise de Discurso
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Ideológica
FIm	Formação Imaginária
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
OBCAR	Observatório de Carnaval
SD	Sequências Discursivas
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>PERCURSO TEÓRICO</b>	<b>16</b>
2.1	Sobre a AD: o tripé	16
2.2	Principais conceitos: sobre a análise do verbal	18
2.2.1	Formação discursiva	18
2.2.2	Formação ideológica	19
2.2.3	Formação imaginária	21
2.2.4	Sentido, paráfrase e polissemia	22
2.2.5	Metáfora	23
2.2.6	Condições de produção	25
2.3	Memória discursiva e acontecimento	26
2.4	Sobre imagem e discurso	28
<b>3</b>	<b>CARNAVAL CARIOCA: CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL</b>	<b>31</b>
3.1	As escolas de samba	32
3.2	O samba-enredo	33
3.3	Corpus e estratégias de análise	35
3.3.1	A escolha do corpus	35
3.4	Passos de análise	36
<b>4</b>	<b>GESTOS DE INTERPRETAÇÃO EM DESFILE</b>	<b>38</b>
4.1	Mangueira	39
4.1.1	Leandro Vieira e a proposta de enredo-2019	40
4.2	Enredo e Samba-enredo: duas narrativas em enlace	43
4.2.1	Sinopse: história e esquecimentos	44
4.2.1.1	Uma outra história para o Brasil	44
4.2.1.2	Uma história para ninar gente grande	50
4.2.2	Mariele como memória alegórica	54
4.2.3	Formação ideológica em representações	58
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>64</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>65</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>69</b>
	<b>ANEXO 1 – Sinopse: Mangueira 2019</b>	<b>69</b>
	<b>ANEXO 2 - Samba-Enredo 2019: Histórias Para Ninar Gente Grande</b>	<b>73</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, é preciso ressaltar que o trabalho a ser desenvolvido aqui tem como propósito estudar a linguagem em sua expressão plena: o verbal e o não verbal. Assim, optamos por nos debruçar em uma área ainda pouco explorada, mas de grande riqueza de dados: o carnaval carioca. Com isso, pretendemos estender esse estudo ao universo do carnaval, não só como pano de fundo, mas enquanto acontecimento, como o grande operador de toda uma construção discursiva.

O carnaval do Rio de Janeiro, trazendo um recorte para os desfiles das escolas de samba, é uma festa que sobreexcede o conceito de manifestação popular, cultura e tradição. Essa manifestação firma um entrecho de complexas relações sociais e de indivíduos que interagem entre si, principalmente por meio da linguagem. Para embasar esta pesquisa, adotaremos como corpus as letras de sambas-enredo do carnaval do Rio de Janeiro, além das sinopses dos enredos e das alegorias empregadas nos desfiles das escolas de samba. A instituição carnavalesca escolhida para esta análise é a Estação Primeira de Mangueira.

Baseado nesse tema, nosso interesse recai sobre um estudo amplo sobre os efeitos metafóricos decorrentes dos deslizamentos de sentido, passando por outros conceitos inerentes da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, fundada por Michel Pêcheux. E para além disso, estudar a metáfora em uma dimensão transfrásica, isto é, a partir de várias linguagens que se cruzam nas construções destas (Souza, 2016).

É interessante perceber que, um mesmo conceito traz diferentes olhares e perspectivas no universo da linguagem. No campo da análise de discurso, escola teórica que direciona nossa análise, a metáfora é tida como um processo de deslizamentos de sentidos. Com isso, será dada atenção aos estudos de Souza (2001, 2016, dentre outros) e Orlandi (2005, dentre outros).

Apesar de a metáfora poder ser definida em diferentes campos teóricos, os processos metafóricos possuem algo em comum: a presença no mundo cotidiano. Isso seja por meio de diálogos habituais, manchetes de jornais ou letras de música, todo e qualquer indivíduo já teve contato com um fenômeno metafórico.

A escolha do domínio carnavalesco, com enfoque no trabalho desenvolvido pelas escolas de samba, se faz a fim de trazer uma perspectiva cultural e popular, levando em consideração a arte como parte do cotidiano social. E nesse sentido, perceber, também, os processos discursivos em diferentes contextos de uso, sejam eles verbais e não verbais;

tomando a metáfora como forma de expressar pensamentos, emoções, ideologias, ou seja, como forma de conceituar o mundo ao redor por meio da transgressão de significados.

O esboço com o qual se iniciou a produção deste trabalho originou-se pelos estudos desenvolvidos no Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>1</sup>, que abraçou dentre os seus projetos o Observatório de Carnaval (OBCAR). Quando adentrei como pesquisadora no grupo de pesquisa, carregava comigo apenas o amor pela celebração carnavalesca e por tudo o que ela representava, além de carregar grande afetividade com os estudos de sambas e seu papel, de fato, nos desfiles da Marquês de Sapucaí. Foi como participante do projeto OBCAR que pude tomar conhecimento de teorias sobre o Carnaval. Souza (2000), por exemplo, reforça o aspecto político do Carnaval quando o define como um ritual de inversão e de manifestações críticas dirigidas a diferentes setores da sociedade.

Por meio de meus estudos e dos eventos promovidos pelo Observatório de Carnaval (OBCAR), consegui alcançar uma visibilidade significativa, o que me levou a ser convidada para atuar como comentarista de enredo no site “Samba é Paixão”. Desde então, tive a oportunidade de me aproximar ainda mais do processo criativo do Carnaval. Através do canal, realizei diversas entrevistas com carnavalescos, visitei os barracões e estive na linha de frente da cobertura dos quatro dias de desfile na Sapucaí. Essa proximidade com o Carnaval intensificou minha motivação para centrar minhas pesquisas nesse tema.

Cruzando o tempo, relembro que o samba-enredo, em especial, foi algo que esteve presente em todas as fases da minha vida. Na infância, ao ouvir o samba da Grande Rio (2003) cantando o enredo "O nosso Brasil que vale...", de primeira foi possível sentir um arrepio diferente, uma energia que tomava todo o corpo; por aí em diante o carnaval carioca tornou-se figura obrigatória na minha trajetória como sujeito social.

Nesse caminho, considerando que nosso trabalho investe na análise do verbal e não verbal traçamos a seguir nossos objetivos:

Objetivo geral: analisar o desfile da Escola de Samba Mangueira de 2019 numa dimensão transfrásica, quando se inter cruzam o verbal e o não verbal.

Objetivos específicos:

- Estudar a metáfora enquanto deslizamentos de sentido no campo da AD em enredos, letras de samba-enredo e em alegorias;

---

<sup>1</sup> Site disponível em: [www.labedis.mn.ufrj.br](http://www.labedis.mn.ufrj.br).



- Verificar a relação metafórica e transfrásica entre o que diz o enredo, o que diz o samba-enredo e o que diz a alegoria (Souza, 2016);
- Verificar se esta relação é de complementaridade (consenso) ou de dissenso;
- Explicitar como se institui a relação entre o mesmo (paráfrase) e a ruptura (polissemia) na inter relação entre o enredo e as metáforas verbais e visuais, estas ilustradas nas alegorias e aquelas ilustradas nas letras dos sambas-enredo.

A dissertação apresenta, no capítulo 2, um percurso teórico baseado na Análise do Discurso (AD), começando pela discussão do "tripé" fundamental da AD. Em seguida, o texto explora os principais conceitos relacionados à análise do discurso, como "Formação discursiva", "Formação ideológica" e "Formação imaginária", abordando como esses elementos estruturam e influenciam o discurso. Também são discutidos conceitos como "Sentido, paráfrase e polissemia", em que se examina a multiplicidade de interpretações possíveis em um texto, bem como o papel da "Metáfora" e das "Condições de produção" na construção do discurso. O capítulo ainda aborda a "Memória discursiva e acontecimento", destacando a interseção entre memória coletiva e eventos discursivos, além de tratar da relação entre "Imagem e discurso".

No capítulo 3, a dissertação se dedica ao contexto histórico e cultural do Carnaval Carioca, com um foco especial nas escolas de samba e no samba-enredo, elementos centrais na construção das narrativas carnavalescas. O capítulo também detalha a escolha do corpus utilizado na pesquisa e as estratégias metodológicas adotadas para sua análise. No capítulo 4, a análise se aprofunda nos gestos interpretativos durante os desfiles, com um estudo centrado na análise do desfile da Mangueira, destacando a proposta de enredo de Leandro Vieira em 2019. Esse capítulo analisa como o enredo e o samba-enredo se entrelaçam para construir narrativas que revisitam a história, com destaque para a sinopse que propõe "Uma outra história para o Brasil", abordando figuras como Marielle Franco como memórias alegóricas e discutindo as implicações ideológicas dessas representações no contexto do desfile.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Agradeço as valiosas contribuições da Profa. Dra. Ângela Baalbaki e do Prof. Dr. Clark Mangabeira, que foram fundamentais para a melhor organização e desenvolvimento deste capítulo introdutório.

## 2 PERCURSO TEÓRICO

A base teórica de nosso trabalho se situa na escola francesa de Análise de Discurso (AD), fundada por Michel Pêcheux, na França, nos anos de 1960 e difundida no Brasil, nos anos de 1980, por Eni Orlandi. Dentre as muitas disciplinas que se abrigam sob a rubrica AD, a escola fundada por Pêcheux vem sendo chamada de AD Materialista, dada a sua vertente marxista que explora a noção de materialismo histórico. No conjunto de nossos pressupostos estão os princípios de análise do verbal e de análise do não verbal.

### 2.1 Sobre a AD: o tripé

A AD emergiu na década de 1960, no contexto francês, influenciada pelo estruturalismo. Sua concepção foi moldada por uma abordagem interdisciplinar, integrando perspectivas da Linguística, do materialismo histórico e da Psicanálise, esta última focando na teoria da subjetividade. É o sujeito assujeitado, que é falado por seu discurso na historicidade do enunciado e na materialidade da forma linguística que fundamenta a AD. Para Pêcheux (1998, p. 47):

[...] a referência às problemáticas filosóficas e políticas surgidas ao longo dos anos 60 formou amplamente a base concreta, transdisciplinar, de um encontro – entremeado por afrontamentos frequentemente muito calorosos e correspondendo apenas raramente às divisões profissionais – sobre a questão da construção de uma abordagem discursiva dos processos ideológicos.

Assim, a abordagem da AD coloca em diálogo o simbólico e o político, evidenciando desafios tanto para a linguística quanto para as ciências sociais. Enquanto a linguística tende a minimizar a importância da historicidade, a AD questiona a suposta clareza da linguagem nas ciências sociais (Orlandi, 2005).

Conforme Malidier (2003), a AD tem suas raízes na colaboração entre Jean Dubois, especialista em lexicologia, e Michel Pêcheux, filósofo que explorava o marxismo, a psicanálise e a epistemologia.

No contexto francês dos primeiros anos da década de 1960, com a eclosão de novas vertentes filosóficas e epistemológicas, Pêcheux destaca que a revisitação crítica das ideias de Saussure foi fundamental para a emergência do movimento da AD. Havia um grande desafio linguístico em jogo: superar a linguística ancorada no funcionalismo sociopsicológico, dando

especial atenção às contribuições de Jakobson e Benveniste. O estruturalismo, com sua ênfase no enunciado, abriu portas para reconsiderar o conceito de subjetividade. Pêcheux (1969), ao questionar a visão saussuriana de língua como um sistema fechado, também desafiava a perspectiva subjetiva e individual da enunciação proposta por Benveniste e Jakobson, direcionando a análise linguística para um viés mais histórico e social. Ele defende que a linguagem não é um espelho transparente da realidade e, ao fazê-lo, contrapõe-se a Jakobson, que interpretava o significado primordialmente como mensagem.

Dentro deste panorama de interseções teóricas, a AD se cristaliza, influenciada não apenas pelos debates linguísticos, mas também por releituras críticas de Marx e Freud. Pêcheux denomina este entrelaçamento teórico de "Tríplice Aliança", que se torna fundamental para a consolidação da AD.

No entanto, como bem aponta Orlandi (2005), a relação que AD tem com essa tríade (materialismo histórico, linguística e psicanálise) não é servil. A AD

Interroga a Linguística pela historicidade que ela [a Linguística] deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (Orlandi, 2005, p. 20).

Assim, frequentemente, afirma-se que a interação entre Saussure, Marx e Freud catalisa a emergência de conceitos renovados sobre sujeito, história e linguagem. A reinterpretação desses autores provoca uma reconfiguração nas noções de estrutura, sujeito e história, posicionando essas discussões no território do pós-estruturalismo.

Consequentemente, a AD critica a tríade teórica, refletindo sobre a concretização da linguagem na esfera ideológica e a manifestação ideológica na língua, com enfoque na dimensão histórica da língua e sua característica de não ser plenamente transparente. A AD busca interconectar aspectos linguísticos e sociais, visando construir uma abordagem semântica do discurso. Seu foco recai sobre as nuances do significado, trazendo para o debate conhecimentos que extrapolam a mera dimensão linguística. Ela contempla o sujeito em interação com sua trajetória histórica e os mecanismos e contextos de formação da linguagem, considerando a interação entre os indivíduos e a língua.

[...] a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade (Orlandi, 2005, p. 16).

Portanto, a AD aborda a linguagem não somente como um fenômeno a ser analisado em sua estrutura intrínseca, requerendo de seus interlocutores um conhecimento particularmente linguístico. Nesta visão, a linguagem também é compreendida como uma expressão ideológica, pois a língua, sob esse olhar teórico, é percebida como a substância concreta do discurso, que, reciprocamente, é interpretado como materialidade da ideologia.

Logo, a AD não se concentra estritamente no estudo da linguagem em sua estrutura gramatical. Como Orlandi enfatiza, a preocupação reside em "a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história" (Orlandi, 2005, p. 15). A AD valoriza as formas como a linguagem atribui significados, ou seja, como ela é interpretada. Ela não busca um único significado em um texto, como faria a Análise de Conteúdo, mas sim as diversas formas como um texto pode ser interpretado. Assim sendo, o foco da AD, conforme abordamos, é a investigação aprofundada do próprio discurso.

Por isso, texto e discurso não são equivalentes. O último depende do primeiro, ou seja, o texto, como expressão da linguagem, serve como base material para o estudo do discurso e suas implicações semânticas. O texto é visto como uma entidade que carrega significado, formando o campo de análise, pois é considerado a expressão tangível do discurso. Como Orlandi (2005, p. 78) coloca,

[...] não se trata do texto enquanto obra literária, não se trata do texto como pretexto para estudar a língua, ou para estudar as línguas, trata-se do texto como forma material, como textualidade, manifestação material concreta do discurso, sendo este tomado como lugar de observação dos efeitos da inscrição da língua sujeita a equívoco na história. Trata-se do texto como unidade de análise (científica) do discurso. E é essa sua qualidade teórica, o de ser unidade de análise.

Dentro desta visão, podemos afirmar que o texto se apresenta como a matéria-prima concreta para o analista, ao passo que o discurso é a esfera teórica, o qual só pode ser apreendido a partir dessa materialidade de enunciados.

Portanto, a AD diferencia-se claramente da Análise de Conteúdo, que percebe o texto como um reservatório de onde se desvenda significados, refletidos em questionamentos como "o que o texto está tentando comunicar?". Esta forma de indagação não encontra respaldo na AD, pois, para esta abordagem, a linguagem não é um manto claro pelo qual se pode simplesmente atravessar em busca de um significado fixo. Na AD, a interrogação central é "de que maneira um texto confere significado?". Por meio dessa indagação, emergem não apenas aspectos linguísticos, mas também elementos que transcendem a língua, abarcando

dimensões históricas, simbólicas e ideológicas. Isso nos remete a conceitos como discurso, estrutura discursiva, ideologia, formação ideológica, a noção de sujeito, significado, memória discursiva e os contextos que moldam a produção da linguagem.

## **2.2 Principais conceitos: sobre a análise do verbal**

Como propõe Orlandi (2005), a AD traz em seu corpo um conjunto de princípios a serem tomados como procedimentos de análise. Isso porque a análise em si parte da formulação de questão, o que nos faz mobilizar, no momento da análise, os conceitos necessários à resposta a essa questão. Assim, em AD, temos um dispositivo teórico e um dispositivo analítico. O primeiro diz respeito ao conjunto de conceitos; o outro diz respeito à apropriação dos conceitos a partir da questão formulada. Abordamos, a seguir, os dispositivos teóricos.

### **2.2.1 Formação discursiva**

Para abordarmos a formação discursiva, é fundamental reconhecer a multifacetada natureza do termo "discurso". Esse conceito, repleto de polissemia, manifesta-se tanto em domínios especializados do saber quanto na percepção cotidiana. Assim, o "discurso" pode aludir ao pronunciamento de uma figura política, ao texto permeado por refinados elementos estilísticos, à eloquência em uma fala carregada de expressão, à mestria da oratória e a inúmeras outras expressões linguísticas em distintos contextos sociais.

Na AD, o discurso, enquanto objeto de estudo, não é simplesmente equiparado à língua em sua estrutura abstrata. Para a AD, a língua é fruto de um processo simbólico, atuando como um meio pelo qual os sujeitos conferem sentido e interagem no mundo. Além disso, a fala, entendida como manifestação individual da língua, não é sinônimo de discurso. Da mesma forma, um texto não pode ser reduzido apenas ao conceito de discurso, pois na visão da AD, o texto representa a concretude discursiva, contendo elementos intrínsecos ao discurso, como sua relação histórica e nuances linguísticas, reveladas pelo interdiscurso, memória e condições de produção. Dessa maneira, na AD, o discurso é concebido como uma prática histórico-social, coletiva e profundamente ideológica, que se concretiza em textos em suas variadas expressões.

Baseado nessa concepção, Foucault (2008, p. 133) apresenta a formação discursiva (FD) como "um conjunto de regras anônimas, delimitadas temporal e espacialmente, que estipulam, em uma determinada época e para um específico contexto social, econômico, geográfico ou linguístico, as condições para a função enunciativa".

Nesse contexto, as reflexões de Foucault (2008) tornam-se essenciais para a AD, servindo como fundamentação para as propostas de Pêcheux. Este último, por sua vez, realiza uma avaliação marxista da perspectiva foucaultiana sobre o discurso e promove uma reinterpretação da ideia de formação discursiva.

Para Pêcheux (1988), uma FD especifica o que é permitido e esperado ser dito em um determinado contexto sócio-histórico. Uma FD se caracteriza em contraste com outras FDs, indicando que elas se encontram em constantes relações de embate e aliança. Por conta disso, enfatiza-se que uma FD é permeada pelo que já foi dito, pelo pré-estabelecido e, em última análise, por outros discursos.

Dessa forma, uma FD não é uma entidade homogênea ou isolada. Está constantemente permeada por discursos oriundos de contextos externos, em resumo, por outras FDs. Ela delinea como cada enunciado segue regras específicas de manifestação e como as estratégias que o originam provêm de um conjunto consistente de relações, determinando a existência de um pronunciamento em um contexto temporal e espacial particular.

### **2.2.2 Formação ideológica**

Segundo Orlandi (2005), o funcionamento discursivo é a atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas. Em um discurso, então, não só se representam os interlocutores, mas também a relação que eles mantêm com a formação ideológica, marcado pela seu funcionamento discursivo.

As Formações Ideológicas (FIs) representam um intrincado conglomerado de atitudes e representações que se alinham a "posições de classe" frequentemente em confronto entre si. Esta complexidade tem suas raízes na contínua evolução e dinâmica das classes sociais, cujas interações são pautadas por desequilíbrios de poder, influências culturais e históricas.

Nesse sentido, podemos afirmar que as FIs representam um agrupamento de ideologias que estabelecem dinâmicas de afinidade e antagonismo em um determinado contexto histórico, e que

cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem —individuais e nem universais, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relações às outras (Haroche; Henry; Pêcheux, 2007, p. 175).

No entanto, seria um equívoco considerar que cada classe social sustenta uma ideologia completamente distinta das demais. Em qualquer sociedade, existe uma ideologia dominante — um conjunto de crenças e valores amplamente aceitos e promovidos, que permeia e influencia todas as formações ideológicas. Assim, as FDs — que são os modos estruturados através dos quais a linguagem representa significados particulares em relação a temas específicos — também estão imbricadas nessa ideologia dominante.

A FI é moldada e expressa através de organizações específicas de posições políticas e ideológicas. Estas organizações não apenas refletem as tensões e harmonias entre as classes sociais, mas também orientam e influenciam o modo como os indivíduos e grupos percebem, interpretam e reagem à realidade em que estão inseridos.

Intrinsecamente, cada FI possui, em sua estrutura, uma ou mais FDs interconectadas. Esta relação simbiótica reforça a ideia de que os discursos — as maneiras pelas quais expressamos e comunicamos ideias — são inerentemente governados por formações ideológicas. Em outras palavras, o que dizemos, como dizemos e as reações que nossas palavras provocam são fortemente influenciadas pelas ideologias subjacentes que permeiam nosso contexto social. Ao analisar discursos, portanto, estamos também dissecando as complexas redes de ideologia que os moldam e sustentam.

Segundo Pêcheux (1969), em um momento histórico específico, as relações de classe, fundamentadas na luta de classes, são caracterizadas pelo confronto intrínseco nos aparelhos sociais e políticos. Nesses contextos, emergem posições políticas e ideológicas que transcendem a individualidade dos sujeitos. Ao invés disso, essas posições se organizam em formações estruturadas que mantêm entre si relações de antagonismo, aliança ou rivalidade. Essas dinâmicas não são meramente reflexos das identidades individuais, mas são, de fato, produtos de estruturas sociais e poderes institucionais em jogo.

Falaremos de formação ideológica para caracterizar um elemento (este aspecto da luta nos aparelhos) suscetível de intervir como uma forja em confronto com outras

forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem 'individuais' nem 'universais' mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras". Somos levados, assim, a nos colocar a questão da relação entre ideologia e discurso (Pêcheux, 1969, p. 166).

Dessa maneira, a ideologia não apenas interpela os indivíduos como sujeitos, mas realiza esse processo de maneira específica e contextual. Essa operacionalização da ideologia não ocorre de forma abstrata ou genérica, mas sim através de um conjunto complexo e distintamente determinado de formações ideológicas. Essas, em cada etapa histórica da luta de classes, desempenham papéis variados e críticos na reprodução e transformação das relações de produção. Essa variação é atribuída tanto às características 'regionais' dessas formações ideológicas – como o Direito, a Moral, o Conhecimento, a Religião – quanto às suas intrínsecas características de classe. Portanto, é fundamental reconhecer que a influência e a função da ideologia são profundamente afetadas por esses fatores, refletindo a complexidade e a dinâmica das estruturas sociais em que estão inseridas (Pêcheux, 1969).

### **2.2.3 Formação imaginária**

A hipótese de Pêcheux (1969) é que, nos complexos processos discursivos, tais como as famílias parafrásticas e os efeitos metafóricos, emergem as representações de diferentes contextos, concretizadas na linguagem. Nesse sentido, ele avalia que são as condições de produção que revelam as imagens que tanto uma persona A quanto B associam a si mesmos, mutuamente, e às temáticas que estão discutindo dentro desse contexto discursivo:

[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações) (Pêcheux, 1969, p. 82).

O conceito de formação imaginária surge em paralelo ao de Condições de Produção, e se refere às imagens ou representações que os elementos A e B criam de si mesmos e do objeto do discurso durante os processos discursivos. Estas representações estão intrinsecamente ligadas a contextos sociais e ideológicos. O conceito de FIm é delineado por uma série de questões que permeiam o processo discursivo de maneira imaginativa: qual é a minha identidade ao me dirigir dessa forma? qual é a identidade dele ao me dirigir dessa



forma? quem sou eu para ser abordado dessa maneira? quem é ele para ser abordado dessa maneira? sobre o que estou falando dessa forma? sobre o que ele está falando dessa forma?. Essas questões exploram as dinâmicas de identidade, poder e discurso que moldam a comunicação entre os sujeitos, destacando como as representações imaginárias desempenham um papel fundamental nesses processos discursivos.

Além disso, as FIm também são moldadas por relações de sentido, indicando que nenhum discurso existe isoladamente. Cada discurso está interligado a outros, estabelecendo complexas teias de significado que influenciam a interpretação e a comunicação. Isso ressalta a importância de considerar o contexto e as relações intertextuais ao analisar qualquer discurso.

As formações imaginárias desempenham um papel crucial no funcionamento discursivo, pois se referem às representações mentais resultantes das projeções dos sujeitos. De acordo com Orlandi (2005) essas imagens não se referem a sujeitos físicos ou lugares reais, mas sim às percepções e visões de mundo dos indivíduos. O jogo de imagens, por fim, abrange uma série de dinâmicas: entre os sujeitos, entre os sujeitos e as posições que ocupam na sociedade e entre os discursos já existentes e os possíveis e imaginados. Essa interação complexa de imagens reflete como as FIm moldam a construção de significados e a comunicação em um contexto linguístico e social.

#### **2.2.4 Sentido, paráfrase e polissemia**

Destacando o caráter histórico e social intrínseco à linguagem, e fazendo uso da propriedade dialógica subjacente a ela, a AD busca demonstrar a presença da interdiscursividade: todo discurso está invariavelmente relacionado a outro(s) discurso(s), construindo sua essência dentro de uma corrente contínua. Desse modo, um discurso sempre se torna mais um elo em uma cadeia semântica na qual se pressupõem sentidos e discursos preexistentes e subsequentes. É no contexto histórico que os acontecimentos linguísticos se desenvolvem, dentro de estruturas discursivas específicas, conectando indivíduos que, em suas interações sociais, são influenciados por disposições ideológicas. Um discurso não pode ser isento de influências ideológicas, pois não existe fora do contexto de vozes que circulam na sociedade. Portanto, a consideração das condições de produção de um discurso, como meio de compreender os processos que o moldam e são por ele moldados, é de suma importância

(Orlandi, 2005). Diante da existência dessa interdiscursividade, Orlandi (2005) sugere que conceber a linguagem em termos discursivos implica simultaneamente abranger tanto o aspecto comum quanto o divergente. Cada ato de comunicação ocorre em um jogo no qual convergem sentidos antigos e novos, indicando a presença de aspectos parafrásticos e polissêmicos, respectivamente.

Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco (Orlandi, 2005, p. 36).

A autora argumenta que a tensão entre a paráfrase e a polissemia revela a natureza intrinsecamente incompleta da linguagem, em constante mutação tanto para os discursos quanto para os próprios sujeitos. Nesse contexto, ela introduz duas noções essenciais: a produtividade e a criatividade. A produtividade está associada ao processo parafrástico, que permite a reiteração e a geração de novos discursos a partir dos já existentes, assegurando a continuidade do encadeamento discursivo. Por outro lado, a noção de criatividade está relacionada à polissemia, indicando um processo disruptivo que possibilita a emergência de novos significados, reconfigurando a relação dos sujeitos com os sentidos de uma maneira diferente. Portanto, essa abordagem envolve uma constante interligação entre o antigo e o novo (Orlandi, 2005).

A compreensão do movimento parafrástico ganha clareza ao examinarmos os denominados "efeitos metafóricos". Pêcheux (1969) conceitua o efeito metafórico como a mudança semântica que ocorre em uma substituição contextual, onde ocorre um deslocamento de significado em uma distância entre os elementos x e y. Esse deslocamento é fundamental tanto para o sentido gerado por x quanto por y. É nesse intrincado jogo de deslocamentos que os processos de interpretação se estabelecem, dando origem a sentidos que variam entre o parafrástico e o polissêmico, contribuindo para a produção de significado (Souza, 2000).

### **2.2.5 Metáfora**

Segundo Orlandi (2005), o analista de discurso, ao se debruçar sobre a forma material do texto, incorpora tanto a paráfrase quanto a metáfora em sua metodologia analítica. Esses

elementos são fundamentais, pois consideram o equívoco - uma falha da língua que se manifesta através da história. A paráfrase e a metáfora funcionam, portanto, como pilares analíticos essenciais no estudo do discurso.

Orlandi (2005) enfatiza que a AD confere significados distintos a estes conceitos. Enquanto a noção comum de paráfrase no campo da Linguística diverge da adotada neste estudo, a interpretação de metáfora se distingue da usualmente utilizada nos Estudos Literários.

Na perspectiva das formações discursivas, a paráfrase é a fundação da noção de deriva, que se associa ao que Pêcheux (1988) denomina de efeito metafórico. Este é um fenômeno semântico originado por uma substituição contextual, que acarreta um deslizamento de sentido. Assim, o processo interpretativo do analista de discurso, ao descrever e interpretar um texto, se vale da paráfrase e da metáfora como elementos intrínsecos ao funcionamento da discursividade. Assim

A paráfrase e a metáfora explicitam-se, pois, enquanto procedimentos de análise. Esta é, para mim, uma marca da especificidade da análise de discurso: ela introduz uma noção não linguística de paráfrase e uma noção de metáfora que não deriva da retórica, ou dos estudos literários, assim como uma noção de “memória” que tem suas determinações que não são psicológicas, cronológicas etc. A relação entre essas noções e o modo de procedimento da análise de discurso, ligando o que é estabilizado e o que é sujeito a equívoco, no movimento da descrição e da interpretação vai marcar profundamente os estudos da linguagem (Orlandi, 2005, p. 5).

Enquanto a linguística tradicional busca associar a materialidade verbal à noção de homogeneidade, regramento e uniformização, a AD a concebe como uma materialidade ideológica, permeada pela história e pelo inconsciente. Essa perspectiva reconhece que a língua não é mera reprodutora da realidade, mas deve lidar com a natureza elusiva do deslizamento de sentidos. É nesse contexto que emerge a 'ordem da língua', um conceito que reflete a complexidade e a dinâmica da linguagem, onde o significado não é fixo ou unilateral, mas sujeito a variações e interpretações moldadas por fatores extralinguísticos e históricos.

Indo ao encontro dessa ideia, Pêcheux (1997) coloca “uma palavra por outra” como definição de metáfora. Logo, a metáfora concretiza a ideia de que os significados são sempre passíveis de mudança, não de forma aleatória, mas sim devido à sua determinação ideológica. Eles estão em constante deslizamento, adquirindo diferentes interpretações. Dessa forma, compreendemos que as metáforas constituem uma materialidade que representa um processo dinâmico e imprevisível, desestabilizando o imaginário social de uma língua política

idealizada. Esta língua idealizada é vista como um conjunto de conhecimentos e concepções que foram cristalizados e preservados na história política. As metáforas, portanto, atuam como agentes que perturbam e reorganizam essas noções estabelecidas, revelando a falibilidade e a fluidez inerentes à linguagem e ao discurso político. Para Souza (2000, p.142)

a metáfora não se coloca nem como comparação, nem como desvio, mas como transferência. Uma transferência que se dá num processo contínuo de deslizamentos, através dos quais é possível se chegar tanto ao lugar da interpretação, quanto ao lugar da historicidade. Por esse caminho é que também se chega à afirmativa de que não há sentido sem metáfora, e de que as palavras não significam por si só. Para Pêcheux (1975), o sentido se delinea sempre na relação que uma palavra, uma expressão, etc têm na relação com outra palavra, outra expressão, etc.

Todo enunciado, para fazer sentido, inevitavelmente se inscreve na memória. Cada ato de fala se constrói sobre a base da repetição. No entanto, dentro do contexto da repetição histórica, ocorrem fenômenos como deslocamento, deriva, transferência e o efeito metafórico. O efeito metafórico, em particular, é um processo de retenção e esquecimento simultâneos, marcado por um deslizamento para um novo lugar de significado e abrindo caminho para uma nova interpretação. Este processo reflete a natureza dinâmica da linguagem, na qual cada repetição não é apenas um eco do passado, mas uma evolução para um novo entendimento (Orlandi, 2005).

Dessa forma, ao repensar a metáfora a partir de uma perspectiva discursiva, ela é realocada de um papel secundário, figurativo e poético, para ser vista como uma possibilidade intrínseca a todos os sentidos. Isso se deve à sua inscrição na constante instabilidade dos discursos, em que existe uma dinâmica contínua de estabilização e desestabilização na língua. Segundo Pêcheux (1997, p. 363), metáfora e sentido são inseparáveis: “o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora”. Em outras palavras, sentido e metáfora não são conceitos distintos ou complementares, mas estão intrinsecamente relacionados, evidenciando a interação contínua entre a linguagem e a realidade. Esta abordagem destaca que o significado não é um conceito estático, mas é continuamente moldado e remodelado através das interações metafóricas.

## **2.2.6 Condições de produção**

A AD, como já dito, fundamenta-se na concepção ampliada de discurso, ultrapassando os limites puramente linguísticos e incorporando elementos extralinguísticos significativos, entre eles, a ideologia, com a qual mantém uma conexão direta (Pêcheux, 1969).

Esta análise extralinguística é moldada pelas FDs, definidas por Haroche, Henry e Pêcheux (2007, p. 26) como "um conjunto complexo de atitudes e representações que transcendem o individual e o universal, vinculando-se de forma mais ou menos direta a posições de classes em conflito". Assim, estabelece-se uma relação direta entre as FIs e as FDs. As primeiras atuam como marcadores consistentes nos discursos, permitindo aos sujeitos se posicionarem dentro das FDs, que, por sua vez, delimitam as posições possíveis dos sujeitos.

Os discursos, como é o caso dos enredos de escolas de samba, emergem na intersecção de múltiplos fatores e devem ser analisados dentro de seus contextos sócio-históricos específicos, pois é o contexto histórico que atribui sentido e significado. As condições de produção do discurso, conforme Haroche, Henry e Pêcheux (2007), referem-se ao contexto no qual a enunciação ocorre, enfatizando que o discurso é profundamente influenciado pelo seu contexto de produção, que engloba o sujeito, seus sentidos e as formações discursivas que o moldam.

Um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está 'isolado', etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da relação de forças existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para 'dar o troco', o que é uma outra forma de ação política (Pêcheux, 1969, p. 77).

Portanto, as condições de produção do discurso integram um complexo jogo de representações em que o sujeito está imerso. Esse jogo inclui as formações imaginárias referentes à percepção do sujeito sobre sua própria posição e a posição do outro, bem como a situação concreta, a qual é moldada por fatores históricos específicos. Essa interação entre as representações subjetivas e o contexto histórico concreto contribui significativamente para a formação e a interpretação do discurso. Por isso, as condições de produção de um discurso

pode apresentar certas ambiguidades: parece, efetivamente, à luz do que precede, que se pode entender por isso, sejam as determinações que caracterizam um processo discursivo, sejam as características múltiplas de uma "situação concreta" que conduz à "produção", no sentido linguístico ou psicolinguístico deste termo na superfície linguística de um discurso empírico concreto (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 179).

Embora a língua seja o objeto central do discurso, ele não se desliga de sua materialidade, que é a ideologia. Neste âmbito, os sujeitos assumem diferentes posições de

classe. A AD de Pêcheux explora questões teóricas acerca do trajeto do sujeito no discurso, buscando entender os sentidos atribuídos a ele de acordo com sua inscrição ideológica, intrinsecamente ligada à sua historicidade. Essa perspectiva revela que os efeitos de sentido extrapolam o domínio da Linguística, onde a materialidade do discurso poderia não ser percebida.

### 2.3 Memória discursiva e acontecimento

Na AD, a noção de "memória" diverge substancialmente do entendimento tradicional, popularmente associado à capacidade cognitiva de retenção de informações, fatos e experiências, ou à concepção psicológica que remete à conservação de estados anteriores de consciência e associações correlatas. Pêcheux (1999, p. 50) esclarece:

A memória, neste contexto, não deve ser interpretada pelo prisma estritamente psicologista da 'memória individual'. Ao invés disso, converge para uma intersecção de três dimensões: a memória mítica, a memória social manifestada em práticas concretas e a memória conscientemente construída pelo historiador.

Dentro dessa visão, Pêcheux conceitua a "memória discursiva" como um conjunto de enunciados já-ditos que fundamentam toda e qualquer enunciação. Desta forma, indivíduos encontram-se vinculados a um universo discursivo preexistente, um saber que não é explicitamente aprendido, mas que se manifesta e exerce influência por meio das malhas da ideologia e do inconsciente. Em outras palavras, algo já foi dito anteriormente, em um contexto distinto, agindo de forma autônoma.

Na AD, a "memória discursiva" ou "memória social" é concebida como um espaço dinâmico, pautado por divisões, deslocamentos, rearticulações e conflitos de regularização. Esse espaço é permeado por desdobramentos, réplicas, debates e contra-discursos, conforme nos expõe Pêcheux (1999). A memória discursiva também se entrelaça com o "interdiscurso", definido por Orlandi (1996) como o conjunto das possibilidades enunciativas. Esse "conjunto do dizível" se origina da premissa de que algo já foi proferido anteriormente, em outro contexto. A memória, nesta abordagem discursiva, engloba as redes de afiliações através das quais os sujeitos se posicionam ao construir significados.

Diante disso, podemos considerar que a relação entre memória e acontecimento é complexa. Souza (2000), adotando uma perspectiva ligeiramente distinta de Pêcheux (1999) e Orlandi (1996), enfatiza a interação do acontecimento com a memória, ressaltando o poder

deste de reconfigurar o curso da história, não necessariamente rompendo com uma memória pré-existente, mas introduzindo novas trajetórias e filiações possíveis, reestruturando a memória no âmbito do interdiscurso.

Ainda, Pêcheux (1999) discorre sobre duas maneiras pelas quais um acontecimento histórico se insere na memória: uma que integra o acontecimento como se este nunca tivesse ocorrido e outra que evidencia o acontecimento que não consegue se consolidar na memória. Orlandi (1996), em contrapartida, destaca um matiz intermediário, no qual o acontecimento parece não ter ocorrido, não por ter sido assimilado, mas porque, de fato, escapa à inscrição da memória, gerando um processo de esvaziamento de significados.

Pêcheux (1999) evidencia uma particular fragilidade na maneira como um acontecimento se inscreve na memória: há aquele que não consegue firmar sua marca e o que, embora inscrito, parece ter sido esquecido, como se nunca tivesse ocorrido. Trata-se da evanescência de um evento e do evento que nunca alcança o status de acontecimento.

Confrontando esta ideia, Orlandi (1996) defende que a memória é intrinsecamente composta de esquecimentos, silêncios e atos de silenciamento. Ela pondera, inspirada nas observações de Pêcheux sobre a inscrição dos acontecimentos na memória: o que aconteceu com os significados que moldaram os movimentos de maio de 1968 e como esses significados evoluiriam no futuro? Orlandi (1996) cunha este fenômeno como um "processo de de-significação do acontecimento", observando que os ideais de liberdade da época, manifestados em slogans como "é proibido proibir", evoluíram. Em uma contemporânea paródia vista em um pôster parisiense, a palavra "entrada livre" remete à ideia de gratuidade, reduzindo a complexidade do conceito de "liberdade" ao custo de entrada em um parque de diversões. Para Orlandi, isto não é o esquecimento, mas uma reconstrução da memória, onde novos significados emergem.

Divergindo destas análises, Souza (2000) introduz uma perspectiva onde a fundação do acontecimento não é apenas referente ao passado memorizado, mas a um passado não reconhecido que passa a ocupar espaço na memória coletiva. Este é um processo de ressignificação da história, impulsionado pela introdução de novas formações discursivas no discurso público. O discurso nos desfiles das escolas de samba, por exemplo, oscilam entre realidade e imaginação, revelando conflitos, deslocamentos e uma reinterpretação da memória. Ele joga com esvaziamentos e deslizamentos de significados, sempre em constante reformulação. Em resumo, a memória emerge como um palco de "desdobramentos, réplicas,

polêmicas e contra-discursos", conforme postula Pêcheux (1999, p. 53), e, acrescento, de subversões.

A ideia de subversão, conforme definido por Souza (2000), manifesta-se no conceito de "memória alegórica". Nessa perspectiva, elementos como fantasia, letras de samba e símbolos operam na formação da memória social, introduzindo uma nova dimensão à realidade histórica. O que se observa, em muitos desfiles de carnaval, é a transição de um acontecimento concreto para sua expressão discursiva, com a narrativa conferindo um efeito palpável de realidade ao acontecimento.

## **2.4 Sobre imagem e discurso**

Souza (1997), ao falar sobre imagem e textualidade, nos apresenta novos territórios analíticos que priorizam a materialidade discursiva do não verbal. Esta materialidade não é simplesmente encarada como mero complemento do discurso verbal, mas reconhecida por suas características distintas: uma materialidade rica em significado, que se manifesta como uma forma singular de linguagem. Ela emprega operadores discursivos que são únicos, estabelecendo assim as expressões não verbais como discursos por direito próprio, gerando efeitos de sentido entre os interlocutores.

Assim, a partir da perspectiva da AD, a interpretação da imagem necessariamente se entrelaça com a cultura, o contexto social, a história e a formação social dos sujeitos. Nesse prisma, é inadequado reduzir o significado de uma imagem à tradução verbal. Contrapõe-se, assim, ao princípio de que "uma imagem vale mais do que mil palavras". O valor da imagem reside em sua materialidade singular, seu aspecto não verbal, e sua interpretação demanda um olhar perspicaz.

Ao interpretar uma imagem pelo prisma do olhar — e não por palavras —, captura-se sua essência significativa em variados contextos. Esta interpretação gera novas representações visuais, oriundas da natureza inerentemente incompleta das linguagens, tanto verbal quanto não-verbal. A maleabilidade da imagem reside, em parte, em sua natureza recursiva: ao focar em um de seus componentes, cria-se uma nova representação, um processo potencialmente infinito. Isso contrapõe a linguagem verbal, em que a segmentação excessiva dilui o significado. Assim, numa perspectiva discursiva, é inadequado enxergar a imagem como uma



entidade perfeitamente delimitada ou como um veículo primordial de comunicação. Tais concepções simplificam demais a complexa relação entre imagem e observador.

Segundo Souza (1997), quando tentamos expressar uma imagem em palavras, acabamos por descrevê-la e segmentá-la. A palavra pode descrever e traduzir a imagem, mas nunca captura completamente sua essência visual. Os elementos visuais suscetíveis de análise, vistos como operadores discursivos, propiciam uma teia de associações visuais. O entendimento destas relações desvenda o discurso veiculado pelas imagens, independente de associações verbais.

Interpretar uma imagem não é necessariamente um processo direto ou unívoco, pois ela é suscetível a múltiplas leituras moldadas pelo olhar do observador. Esta interpretação é moldada pelas formações sociais que influenciam tanto o criador quanto o espectador da imagem. Ideologicamente, a forma material da imagem pode ser interpretada pelo que está ausente, silenciado ou omitido, bem como por sua natureza simbólica e icônica. Assim, a leitura de uma imagem difere da leitura de palavras: a imagem comunica silenciosamente, afirmando-se enquanto representação pura. Reconhecer a imagem como discurso é compreender seu significado social e ideológico, ao invés de simplesmente descrever seus componentes visuais.

O discurso sugere um sincretismo de imagens – uma rede associativa com natureza ideológica. Tal como já mencionado, é possível identificar implícitos no universo imagético. Essas imagens implícitas atuam como indicadores, auxiliando na decifração das associações simbólicas e ideológicas e na compreensão da narrativa de expressões artísticas, sem se restringir ao verbal, explorando assim a dimensão discursiva não verbal e destacando a complexidade das imagens.

Abordar a imagem enquanto discurso remete ao conceito de "policromia" proposto por Souza (1997, p. 8), considerando que

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

A policromia, assim, desvenda a imagem em sua natureza multifacetada, como um mosaico de heterogeneidades. Unificadas, estas conferem identidade à imagem. Esta unidade

é criada por operadores discursivos não verbais: cor, detalhe, enquadramento, elementos da cena, contrastes de luz e sombra, entre outros. Eles não apenas moldam a textura da imagem, mas também catalisam a criação de outras representações, todas não verbais.

Ao conceituarmos a policromia como uma tessitura de elementos visuais, quer sejam implícitos ou silenciados, percebemos que são precisamente esses componentes que habilitam as múltiplas leituras de um texto não-verbal. Dessa forma, argumenta-se que as imagens não são intrinsecamente visíveis; elas emergem da capacidade individual de projetar interpretações possíveis. Estas não são, necessariamente, parte inerente da estrutura visual do texto não-verbal, mas integram a rede de imagens insinuadas, metaforizadas ou silenciadas. Ao se posicionar sob a lente da policromia, o analista molda e aprimora sua perspectiva por meio dos gestos interpretativos. Estes gestos, intrinsecamente, materializam efeitos metafóricos e movimentos de deslocamento semântico.

### 3 CARNAVAL CARIOCA: CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

O carnaval carioca, compreendendo os desfiles das escolas de samba, experimentou diversas transformações significativas desde a sua formalização, por isso, é preciso destacar certos momentos históricos para compreender a evolução até o contexto contemporâneo. A transição destes desfiles para um fenômeno urbano consolidado ocorreu entre as décadas de 1930 e 1950. A partir da década de 1960, iniciou-se a progressão em direção aos chamados "desfiles-espetáculos" que dominaram a cena nos anos 1980. A inclusão de artistas e especialistas de áreas distintas ao universo do carnaval desempenhou um papel crucial na metamorfose dos desfiles em ambientes de fusão cultural. Essa integração de diversas práticas e saberes convergiu para a produção de espetáculos com intensa carga visual, enriquecidos por alegorias, adereços e fantasias elaboradas.

Portanto, é perceptível que os primeiros desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro foram marcados por uma evolução gradual, culminando em uma fase inovadora nos anos 1960. Essa etapa foi caracterizada pela inclusão de artistas e acadêmicos no campo das artes, destacando-se nomes como Fernando Pamplona e Marie Louise Néry, conforme salienta Ferreira (2004). A década de 1980 emergiu como um período importante para a transformação do carnaval, impulsionada principalmente pela construção e inauguração, em 1984, de um espaço dedicado exclusivamente aos desfiles, o Sambódromo. A nova infraestrutura representou uma mudança significativa, estabelecendo um novo paradigma para a apresentação e a celebração do carnaval carioca.

Junto à inauguração do sambódromo, surge a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), entidade responsável pela organização e coordenação dos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial, que ocorrem anualmente na Marquês de Sapucaí, também conhecida como Sambódromo. A LIESA surgiu da necessidade de uma gestão mais estruturada e profissional dos desfiles, visando melhorar a qualidade do evento e as condições de competição entre as escolas.

Sob sua gestão, o carnaval do Rio de Janeiro transformou-se em um evento de grande impacto econômico e turístico, atraindo visitantes de todo o mundo. A LIESA é responsável por aspectos como a venda de ingressos, negociações de direitos de transmissão televisiva, segurança, infraestrutura do Sambódromo e a definição dos critérios de julgamento dos desfiles. Essa entidade, portanto, ocupa um papel central na organização e na perpetuação do carnaval carioca como um dos maiores espetáculos ao ar livre do mundo.

Com isso, podemos observar uma grande profissionalização do carnaval como um todo. O ciclo de desenvolvimento dos desfiles das Escolas de Samba é um processo complexo e meticulosamente orquestrado, dividido em várias etapas ao longo do ano. Estas incluem a concepção do enredo e do projeto plástico-visual, a execução de fantasias, alegorias e adereços, a realização de ensaios e coreografias, o desfile em si, seguido pela desmontagem das alegorias. Este processo culmina, ou melhor, renova-se com a preparação para o próximo ciclo.

As etapas do processo carnavalesco, independente do enredo, são: um texto escrito inicialmente, que inaugura o processo; este texto transforma-se em desenho de fantasia e depois traje confeccionado; vira projeto arquitetônico de alegoria e depois carros alegóricos; vira música através de samba enredo e, por fim, após a sucessão de ensaios, vira desfile operístico, que pode virar gravação áudio-visual, certamente, se transformando numa última etapa, emocional; em lembranças de quem dele participou (Cunha Junior, 2006, p. 12).

Embora cada agremiação possua suas particularidades, existe um calendário comum que se estende por vários meses, seguido por todas as Escolas de Samba. Através da observação e participação em diversas agremiações carnavalescas, nota-se que, apesar de pequenas variações, existe uma estrutura de etapas recorrente. As Escolas operam segundo um "calendário ao contrário", contando os dias restantes até o grande desfile. Esse sistema permite uma organização eficaz e a garantia de que todos os elementos estejam prontos para o grande desfile anual.

### **3.1 As escolas de samba**

A organização de uma escola de samba revela uma complexa estrutura que combina tradição, comunidade e performance artística. A estrutura hierárquica dessas agremiações é delineada por uma gestão que se assemelha à de uma corporação, com níveis claros de responsabilidade e comando. No ápice, encontra-se a presidência, responsável pelas decisões estratégicas e pela sustentabilidade financeira da agremiação. Seguindo a estrutura, estão os diretores de diversos setores, como Harmonia, Carnaval, Bateria, entre outros, que coordenam as atividades específicas de cada segmento.

Cada segmento da escola de samba possui funções importantes para o desenvolvimento do espetáculo. A ala das baianas, por exemplo, é uma tradição, cuja presença é obrigatória nos desfiles e simboliza a ancestralidade e a proteção espiritual da

escola. Já a bateria trabalha como se fosse o coração do desfile, ditando cada passo do samba e a vibração do público. Essas e outras alas formam um conjunto que reflete a identidade e a mensagem que a escola deseja transmitir em cada desfile.

Já o carnavalesco, como uma das peças-chave dentro da organização de uma escola de samba, é o grande responsável pela concepção artística do desfile, colaborando desde a escolha do enredo até o desenvolvimento das fantasias e alegorias. Apesar de sua importância e autonomia criativa, o carnavalesco atua sob a direção da presidência da escola, garantindo que sua visão artística se alinhe com os objetivos e a identidade da agremiação, mantendo uma harmonia essencial entre inovação e tradição.

Conforme destacado por Sousa (2000), na escola de samba, o carnavalesco emerge como um mago, cuja missão é impulsionar sua visão criativa, respeitando simultaneamente o legado e as características distintas que a agremiação forjou ao longo de sua história no carnaval. Este artista, encarregado de conceber, executar e desenvolver o enredo – ponto de partida do carnaval – deve navegar por todos os setores da escola. Seu objetivo é coletar e sintetizar as expectativas, talentos e desafios dos membros, assegurando que o espetáculo reflita tanto a essência da comunidade quanto a inovação artística. Pode-se considerar que o carnavalesco opera como um diretor de cinema, em que cada componente da escola desempenha um papel dentro de uma narrativa maior, buscando não apenas competir, mas também evocar emoções, críticas sociais e celebrações culturais.

Além das posições hierárquicas dentro da agremiação, a participação da comunidade é fundamental para a existência das escolas de samba. Como assinalado por Cavalcanti (2006), as escolas emergem e se desenvolvem em estreita relação com seus bairros de origem, compondo uma rede de apoio que vai além dos limites do Carnaval. O envolvimento comunitário se manifesta na construção dos carros alegóricos, na confecção das fantasias e na própria evolução do desfile, evidenciando a escola de samba como expressão da identidade coletiva e do patrimônio cultural.

### **3.2 O samba-enredo**

Pode-se considerar que o samba-enredo é a espinha dorsal dos desfiles das escolas de samba no Carnaval do Rio de Janeiro. Constituído-se como um gênero musical narrativo, ele tem a função de contar o enredo escolhido pela escola de samba para aquele ano. Mais do que

uma canção, o samba-enredo é uma composição complexa que envolve letra, melodia, harmonia e ritmo, projetados para embalar o desfile, guiando os passistas, alegorias e alas na avenida, ao mesmo tempo em que se comunica de forma vivida com o público e os jurados. Assim, definimos o samba-enredo como uma

modalidade de samba que consiste em letra e melodia criada a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba. Os primeiros sambas cantados pelas escolas em suas apresentações carnavalescas eram de livre criação: falavam do meio ambiente, do próprio samba, da realidade dos sambistas. Com a instituição das disputas entre as escolas, por meio de concursos, na década de 1930, eles, comprometidos com os temas apresentados, passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional, do ponto de vista da historiografia dominante. Nascia, aí, o subgênero consagrado sob a denominação samba de enredo, que se fixava e difundia sob forte influência do estilo samba-exaltação, surgido em 1939 (Lopes; Simas, 2015, p. 257).

Todo o processo começa com a escolha do enredo pela escola, que é muitas vezes inspirado em figuras históricas, eventos, culturas, mitologias ou aspectos sociais relevantes. Esta escolha é responsabilidade da direção e da comissão de carnaval da escola. Uma vez escolhido o enredo, uma sinopse é elaborada e distribuída aos compositores interessados. Esta sinopse detalha os aspectos que a escola deseja explorar no desfile, servindo de base para a criação das letras e melodias dos sambas que vão entrar em disputa.

Os compositores, então, trabalham na criação dos sambas, que são apresentados em eventos organizados pela escola. Esses eventos são abertos não só aos membros da escola, mas ao público em geral, permitindo uma interação direta com a comunidade. As apresentações são avaliadas por um júri técnico, além de considerar a reação do público. Ao longo de várias semanas, os sambas apresentados passam por rodadas de eliminação, em eventos que são verdadeiras celebrações comunitárias. Essas eliminatórias são marcadas por intensa participação popular, em que a performance, a letra e a melodia de cada samba são avaliadas.

Atualmente, no Rio de Janeiro, os concursos de samba de enredo costumam começar em agosto e terminar em outubro. Tão logo finalizados, os sambas são divulgados por meio da rede mundial de computadores e mídias digitais, tornando-se trilha sonora nas casas dos sambistas e demais apreciadores do carnaval por todo o mundo. Enquanto aprendem as letras dos sambas, alimentam a expectativa do desfile vindouro, como componentes, espectadores ou telespectadores, ao mesmo tempo em que recordam os desfiles passados (Palheta, 2019, p. 65).

A seleção do samba-enredo vai além de apenas refletir a identidade e a criatividade de uma escola de samba; torna-se um pilar essencial para o sucesso no desfile. Nesse âmbito, um samba-enredo de excelência desempenha o papel de catalisador para a união e fortalecimento

da escola. Isso eleva o ânimo de seus componentes e, para além disso, conquista a admiração do público, com o potencial de se eternizar como um samba antológico. Sambas inesquecíveis como "Aquarela do Brasil" (Império Serrano, 1964) e "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós!" (Imperatriz Leopoldinense, 1989) ilustram a capacidade dessas obras de transcender o tempo e ecoar por diversos ambientes, desde festividades até o cotidiano, marcando presença em praças, bares e lares pelo Brasil afora.

### **3.3 Corpus e estratégias de análise**

A AD, conforme articulada por Pêcheux (1969), não se consolida como um método rígido ou unidimensional de análise. Ao contrário, o autor enfatiza a dinâmica entre descrição e interpretação como essencial para a compreensão do discurso. Nesse sentido, a descrição do *corpus* constitui o ponto de partida da análise, estabelecendo as bases para um entendimento mais profundo. Durante essa fase inicial, identificamos e delineamos as sequências discursivas a serem analisadas, considerando seu contexto, estrutura e significado implícito.

Após esta etapa de descrição, entra em cena o movimento interpretativo, no qual os elementos descritos são analisados à luz de teorias discursivas, contextos sociais e históricos, e as ideologias subjacentes. Esta fase é fundamental, pois permite que o analista transcenda a superfície textual, explorando as camadas de significado que se entrelaçam com o tecido social e cultural mais amplo.

Pêcheux (1969) argumenta que essa interação entre descrição e interpretação é um processo contínuo e iterativo. A descrição fornece o terreno factual sobre o qual a interpretação se constrói, enquanto a interpretação retroalimenta e enriquece a compreensão do texto descrito. Assim, a AD se apresenta como um método aberto e adaptável, capaz de acomodar uma variedade de textos e contextos, refletindo a natureza dinâmica e multifacetada do discurso.

#### **3.3.1 A escolha do corpus**

A escolha do nosso *corpus* foi impulsionada pela abundância de elementos discursivos significativos, ideais para uma análise aprofundada sob a ótica da AD. No universo carnavalesco, decidimos focar em enredos que não apenas proporcionam desfiles ricos em

conteúdo discursivo, mas também geraram ampla discussão no mundo do samba. Por isso, escolhemos o desfile da Mangueira de 2019, pois exemplifica a justificativa de ser um enredo rico politicamente e ideologicamente, proporcionando debates sociais.

O desfile da Mangueira em 2019, intitulado “História para Ninar Gente Grande” (Anexo 1) de autoria do carnavalesco Leandro Vieira, destacou-se no cenário do carnaval pela maneira como seu enredo desafiou e redefiniu a narrativa histórica predominante no Brasil. Ao apresentar uma narrativa alternativa, o desfile não só questionou as versões oficiais da história brasileira, mas também ofereceu uma perspectiva revigorada e inclusiva, destacando figuras e eventos frequentemente marginalizados na historiografia tradicional. A análise desse desfile proporciona uma oportunidade para explorar a construção do discurso no carnaval e como ele pode, de forma simultânea, reafirmar e desafiar as concepções prévias do espectador. O encanto do carnaval persiste até o fechamento dos portões da avenida, momento até o qual se desdobram múltiplas narrativas e facetas do processo carnavalesco.

Com o estudo aprofundado deste enredo, propomo-nos a descrever as complexidades inerentes ao discurso presente no carnaval. Nosso objetivo é analisar como o enredo reflete, e ao mesmo tempo, influencia as relações de dissenso e consenso, levando em consideração as condições de produção de cada um dos discursos a serem analisados. Isso envolve uma exploração detalhada não apenas do enredo e sambas-enredo, mas também da linguagem não verbal manifestada por meio das alegorias e fantasias exibidas no dia do desfile.

### 3.4 Passos de análise

- (1) Após a seleção dos enunciados a serem analisados, vamos verificar o jogo de interpretação do compositor do samba a partir do enredo, ou sinopse, a ele oferecidos. E, verificar, ainda, o batimento entre paráfrase e polissemia constitutivo de todo discurso.
- (2) O segundo passo na análise é buscar entender se há uma relação de consenso ou dissenso entre o gesto do carnavalesco na execução dos elementos alegóricos e o enredo em si. Aqui interessa explorar o estudo dos deslizamentos de sentido numa *dimensão transfrásica* (verbal e não verbal), a partir da definição trazida por Souza (2016, p. 41):

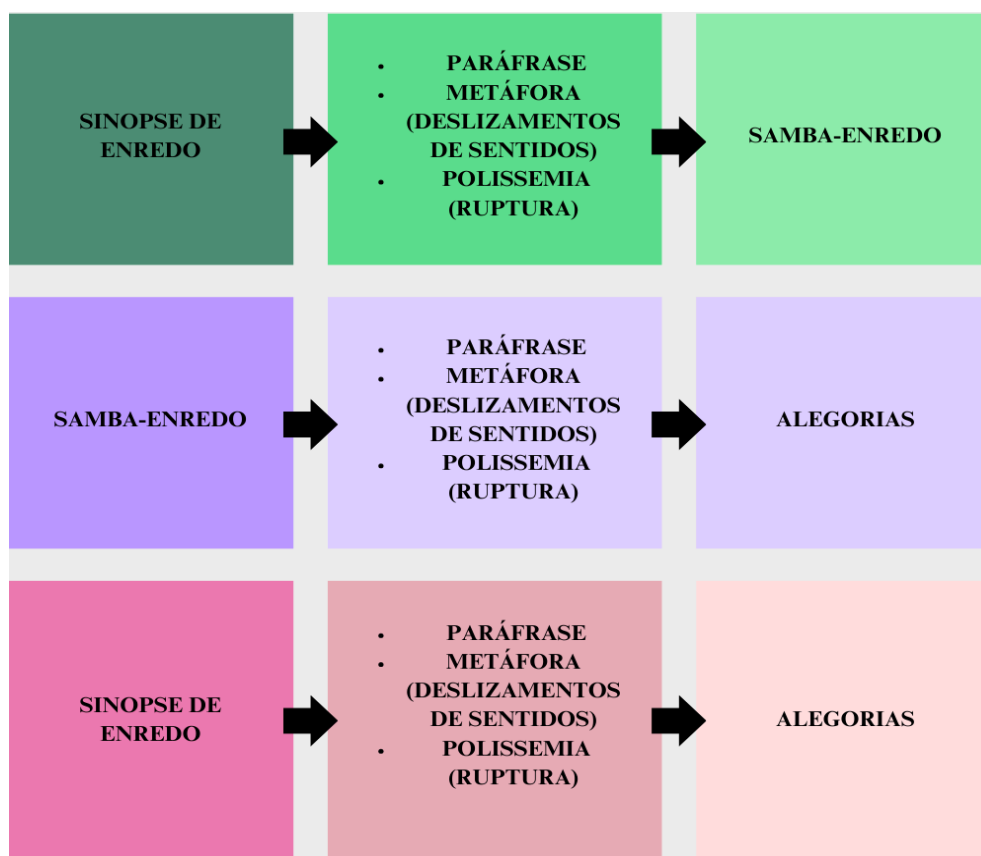
Entretanto, como buscar entender o que é oralidade, na nossa perspectiva, não pressupõe uma decodificação do não-verbal, observa-se que a passagem das formas de oralidade às formas de escritura se realiza através de um movimento transfásico, aquele que opera simultaneamente com as duas formas de linguagem - o verbal e o não-verbal -, mas que não reduz um sistema de codificação ao outro.



(3) O terceiro passo é procurar explicitar a tensão entre paráfrase e polissemia que atravessa todo e qualquer discurso. Como se institui a relação entre o mesmo e a ruptura entre metáforas verbais e visuais? Exploraremos, aqui, a relação entre o que é dito e interpretado no verbal (sinopses, enredos e sambas), e também no que é realizado pelo não verbal.

Nosso percurso de análise, descrito nos três movimentos acima, pode, então, ser assim esquematizado:

Figura 1 - Esquema de análise



Fonte: elaborada pela autora.

Enfim, fundamentados na AD, trabalharemos a discursividade dos elementos aqui elencados, descrevendo a relação entre o já dito (interdiscurso) e o que se está dizendo (intradiscurso), possibilitando o acesso ao processo discursivo, ou seja, à relação sócio historicamente determinada entre a constituição dos sentidos e suas formulações (Orlandi, 2005).

#### 4 GESTOS DE INTERPRETAÇÃO EM DESFILE

Os gestos interpretativos que recobrem esse trabalho têm como foco o desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2019. A escolha da Mangueira como foco de análise não é aleatória, mas sim fundamentada em diversas razões que a destacam no cenário do carnaval carioca.

A Estação Primeira de Mangueira é uma das escolas de samba mais tradicionais e emblemáticas do Rio de Janeiro, com uma história rica e significativa no carnaval carioca. Fundada em 1928, a Mangueira não apenas preserva a tradição do samba, mas também se destaca pela sua capacidade de inovação e crítica social ao longo do tempo. Nos últimos anos, a Mangueira tem adotado uma linguagem crítica em seus enredos, abordando temas sociais e históricos com profundidade e sensibilidade. Essa característica a torna um objeto de estudo interessante para a análise discursiva, pois oferece um rico campo de investigação sobre como as narrativas carnavalescas podem servir como veículo para a crítica social e a reflexão histórica.

Assim, o enredo de 2019 da Escola, intitulado "História pra ninar gente grande", foi escolhido para esta análise por sua relevância social e pelo impacto que teve tanto dentro quanto fora do universo carnavalesco. Este enredo, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira, destacou-se por furar a bolha do carnaval, alcançando um público mais amplo e gerando debates em diversas esferas da sociedade. Ao recontar a história do Brasil sob a perspectiva dos oprimidos e marginalizados, o enredo trouxe à tona questões de identidade, resistência e justiça social, desafiando as narrativas oficiais e propondo uma nova forma de ver e entender a história do país.

A escolha desse *corpus* também se justifica na vontade de explorar o aspecto criativo do carnavalesco Leandro Vieira, por sua habilidade em combinar uma linguagem de denúncia com o respeito pela tradição da escola e a identidade de cada desfile. Vieira se destaca por criar enredos que não apenas entretêm, mas também educam e provocam reflexão. Seu trabalho na Mangueira em 2019 é um exemplo claro desse modo de transgredir por meio do seu discurso, no qual ele conseguiu harmonizar a crítica social com a exuberância do carnaval. Esse equilíbrio entre inovação e tradição é um aspecto central para a análise, pois revela como o carnaval pode ser um poderoso instrumento de transformação social.

Logo, a análise do desfile da Mangueira em 2019 permitirá explorar como o discurso do carnaval pode servir como um espaço de resistência e reinvenção histórica. A escolha desse enredo, com sua relevância social e impacto cultural, junto com a abordagem criativa e crítica do carnavalesco, oferece um rico *corpus* para investigar as interações entre discurso, memória e identidade no contexto do carnaval carioca. Essa investigação não só contribui para a compreensão das dinâmicas internas do carnaval, mas também para a valorização das narrativas carnavalescas como uma forma legítima e poderosa de expressão cultural e política.

#### 4.1 Mangueira

A Estação Primeira de Mangueira não é apenas uma escola de samba; é um emblema do carnaval brasileiro, um ícone da cultura nacional e uma expressão viva da história e da resistência afro-brasileira. Em 28 de abril de 1928, no Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, Euclides Roberto dos Santos, Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola) fundam a Estação Primeira de Mangueira. Assim, a Mangueira representa um dos mais antigos e celebrados agrupamentos carnavalescos do Brasil (Nogueira, 2005).

A criação da Mangueira ocorreu em um contexto de transformações sociais e culturais no Rio de Janeiro, marcado pelo surgimento das primeiras escolas de samba e pela organização do carnaval de rua. A escolha do nome "Estação Primeira" faz referência à estação de trem de Mangueira, primeira parada após a Central do Brasil, simbolizando o início de uma nova era no samba.

A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira seria a convergência das necessidades de uma comunidade, com o espírito agressivo e poético do grupo dos sambistas que a arrebatava. Por todos os cantos do morro as pessoas se reuniam em torno do samba, reconhecendo-se, a partir daí, como um grupo com afinidades e objetivos comuns: a Mangueira (Nogueira, 2005, p. 19).

A contribuição da Mangueira para o samba e a cultura brasileira é inestimável. Compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachaca produziram algumas das mais significativas obras do repertório nacional, enriquecendo a identidade musical brasileira. Além disso, a escola é conhecida por suas inovações no desfile de carnaval, introduzindo elementos que se tornaram essenciais para a estética do evento.

Um dos aspectos mais relevantes da Mangueira é sua relação intrínseca com a comunidade do Morro da Mangueira. A escola de samba é vista como um veículo de expressão cultural, social e política para seus membros, promovendo a inclusão social e o fortalecimento da identidade comunitária. Este vínculo comunitário é evidenciado através de suas letras, que frequentemente abordam temas relacionados à vida na favela, à resistência e à esperança (Cabral, 1996).

A história da Estação Primeira de Mangueira é indissociável da história do carnaval e da cultura brasileira. Ao longo de quase um século de existência, a Mangueira não apenas contribuiu para o desenvolvimento do samba como gênero musical, mas também se consolidou como um espaço de resistência cultural e social. Seu legado transcende o âmbito carnavalesco, refletindo-se em questões de identidade, pertencimento e luta social.

#### **4.1.1 Leandro Vieira e a proposta de enredo-2019**

Em 2019, a Estação Primeira de Mangueira apresentou um dos enredos mais comentados e aclamados da história recente do carnaval carioca: "História pra ninar gente grande", popularmente conhecido por versar sobre "a história que a história não conta". Sob o comando do carnavalesco Leandro Vieira, a escola propôs uma revisitação crítica da história do Brasil, dando voz a personagens, muitas vezes, esquecidos ou marginalizados nos relatos históricos tradicionais.

O enredo da Mangueira é um olhar para a história do Brasil interessado nas páginas ausentes. A história de índios, negros e pobres, heróis populares que não foram para os livros. Gente que a gente não aprende na escola. É a história de Sepé Tiaraju, Kuna Bembe, Tereza de Benguela, Dandara e tantos outros que não tiveram protagonismo (Vieira, 2019, p. 17).

Leandro Vieira, graduado em Belas Artes pela UFRJ, destaca-se como figurinista e carnavalesco de renome. Começou sua carreira no carnaval em 2007, mas só em 2016, assumiu a responsabilidade de liderar o carnaval da Estação Primeira de Mangueira, iniciando sua jornada na escola com o enredo campeão do carnaval "Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oya", uma homenagem à cantora brasileira Maria Bethânia. Este enredo não apenas celebrou a figura artística de Bethânia, mas também explorou elementos religiosos e culturais intrínsecos à sua persona.

No ano seguinte, Vieira manteve o foco na religiosidade, evidenciado pelo enredo "Só com ajuda do santo", que investigou a diversidade das práticas religiosas no Brasil. Esse

trabalho reforçou a capacidade do carnaval de Leandro funcionar como um veículo para a expressão de temas sociais e culturais diversificados.

Em 2018, Vieira adotou uma abordagem crítica com o enredo “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”, que emergiu como uma resposta direta à redução do financiamento público para as escolas de samba pelo prefeito do Rio de Janeiro da época, Marcelo Crivella. O enredo não somente criticou as políticas municipais, mas também resgatou a essência do carnaval como uma manifestação popular resiliente.

Agora, um dos pontos-chaves de sua trajetória no carnaval ocorreu em 2019, com o enredo “Histórias para ninar gente grande”, o desfile que será analisado por nós. Neste desfile, mais um vez, Leandro se consagra, junto a Mangueira, como campeão do carnaval carioca. Com um enredo que é discutido e lembrado até os dias atuais, ou seja, um enredo antológico. A abordagem adotada pelo carnavalesco demonstra como o carnaval pode ser empregado como um instrumento de crítica social e reafirmação cultural.

**Figura 2 - Arte do enredo**



Fonte: SRZD (2023).

A escolha feita pela Mangueira foi audaciosa e perspicaz, visando revelar episódios e personalidades historicamente significativos, mas frequentemente omitidos ou marginalizados

nos livros didáticos e no discurso histórico predominante. Essa proposta de narrativa é um esforço consciente da escola de samba em subverter as narrativas hegemônicas e em dar voz àqueles aspectos da história que, apesar de sua inegável importância, permanecem apagados na memória coletiva. Ao escolher trazer à tona histórias ocultas, a Mangueira não apenas enriquece o tapeçar cultural do carnaval, mas também promove uma reflexão crítica sobre a diversidade e a complexidade da formação social e histórica do Brasil.

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis dignos de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma princesa e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo (Vieira, 2019, p. 313).

Dentre os evidenciados pelo enredo, ressaltam-se líderes indígenas e ícones da resistência afro-brasileira, como Zumbi dos Palmares, Dandara e Luiza Mahin. A inclusão desses nomes emblemáticos foi uma estratégia deliberada para subverter a lógica convencional da narrativa histórica, manifestando o conceito de memória alegórica, pois rompe com uma memória oficial. E a presença dessas figuras na passarela do samba transformou a Sapucaí em um palco dinâmico de educação e conscientização. Souza (2000, p. 9) pontua que

A memória alegórica é, pois, o lugar do rompimento com os discursos sobre. É o lugar do dissenso, da insurreição. Lugar de apagamento: pelo menos durante os 90 minutos do desfile de cada escola de samba, o acontecimento se materializa nas alegorias e a história se carnavaaliza. O traço do alegórico, do burlesco, permite apagar o herói português de diversas formas. E eleger outros heróis.

Assim, por meio de uma exibição de arte, samba e dança, o público foi imerso em uma verdadeira aula de história, onde a vida e os feitos desses personagens foram celebrados e iluminados. Essa abordagem proporcionou uma experiência de aprendizado acessível e envolvente para todos do público, transcendendo as barreiras tradicionais do ensino formal.

Além disso, a escola de samba fez uma escolha ousada e significativa ao trazer uma crítica explícita a algumas figuras tradicionalmente consideradas como “heróis nacionais”. De maneira particularmente incisiva, o enredo abordou as facetas menos gloriosas de personagens históricos como Dom Pedro I, bem como aspectos controversos da própria Proclamação da Independência do Brasil, gerando um gesto de subversão da memória por meio de um processo de ressignificação histórica.

A re-significação da história se dá, no caso, a partir da inserção da FD do carnavalesco no discurso social, o qual sob o domínio da fantasia, da insurreição, do ritual da inversão, instaura uma relação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. Enfim, se explicita o papel da memória como lugar de "desdobramentos, de réplicas, polêmicas e contra-discursos." (Pêcheux, idem) Ou de subversão (Souza, 2000, p. 8).

Por meio dessa leitura, o enredo gerou significativa repercussão pela sua qualidade, levando o Estandarte de Ouro (Jornal O Globo) e o Tamborim de Ouro (Jornal O Dia) como melhor agremiação de 2019. Além disso, levou o prêmio de melhor samba-enredo da década pelos leitores do site jornalístico UOL. Esse sucesso evidencia seu impacto não apenas no âmbito do carnaval, mas também na sociedade como um todo. A escolha do tema e sua execução demonstraram o poder do carnaval como um espaço de expressão cultural e política, capaz de influenciar o discurso social e histórico.

#### **4.2 Enredo e Samba-enredo: Duas narrativas em enlace**

Neste momento, nos aprofundaremos na análise da sinopse do enredo de 2019 da escola de samba Mangueira, sob o título “Histórias para ninar gente grande”, escrita pelo carnavalesco Leandro Vieira. Além disso, examinaremos a sua manifestação artística através do samba-enredo, uma obra colaborativa de Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino. Este enredo e o samba-enredo, ambos marcados por uma abordagem crítica e reflexiva, proporcionam uma excelente oportunidade para investigar a diversidade e profundidade da expressão artística no Carnaval.

A sinopse do enredo de uma escola de samba desempenha um papel central na definição do samba-enredo, e no que será apresentado na avenida. Esta peça narrativa, geralmente concebida por um carnavalesco, um enredista ou uma comissão de carnaval, traça as linhas mestras para a criação artística do desfile. Em contraste, o samba-enredo, escolhido através de uma disputa no período pré-carnaval, atua como a voz musical e poética dessa narrativa, sendo um componente vital para o sucesso e o impacto da escola durante o desfile. Neste capítulo, nos propomos a investigar as interações e os diálogos entre a sinopse e o samba-enredo da Mangueira, focando nas semelhanças e contrastes, assim como na maneira pela qual um texto influencia e enriquece o outro.

Nessa leitura, a interpretação e leitura dos operadores discursivos será crucial. Esta metodologia nos permitirá desvendar de forma mais profunda os mecanismos linguísticos e

simbólicos presentes tanto na sinopse quanto no samba-enredo. Através deste prisma, investigaremos como temáticas, metáforas e referências são habilmente tecidos, desfeitos e reconfigurados entre os dois textos, revelando a complexidade e a beleza da narrativa.

À medida que adentramos na análise minuciosa do enredo e do samba-enredo da Mangueira, focaremos em momentos específicos em que ambos convergem em tópicos comuns. Esta abordagem segmentada permitirá uma compreensão mais detalhada e uma apreciação aprofundada das intersecções temáticas e estilísticas entre a narrativa escrita e a musical.

#### **4.2.1 Sinopse: história e esquecimentos**

Nossa proposta de análise se divide em algumas etapas. De início, nos deteremos em analisar alguns trechos do enredo proposto pelo carnavalesco. Num outro momento, vamos retomar outras sequências discursivas do enredo buscando fazer um contraponto com sequências da letra do samba-enredo de modo a alcançar um dos nossos objetivos. Ou seja, o de procurar descrever os pontos de deriva e de convergência entre as duas narrativas: enredo e samba-enredo.

Para a análise, optamos por uma abordagem metodológica estruturada na utilização de sequências discursivas (SD) (Courtine, 2009), para analisar e correlacionar os trechos selecionados das sinopses dos enredos com os respectivos trechos dos sambas-enredo da Escola de Samba. Neste contexto, a análise tem como objetivo esclarecer a maneira pela qual a FD influencia as condições de produção da seguinte sequência discursiva: Enredo > Samba-Enredo.

[...] a inscrição de um enunciado num conjunto de formulações – como ‘um nó em uma rede’ – deverá ser caracterizada a partir de uma pluralidade de pontos, constituindo, ao redor de sequências discursivas tomadas como ponto de referência, uma rede de formulações extraídas de sequências discursivas, cujas condições de produção serão, ao mesmo tempo, ‘homogêneas e heterogêneas’ em relação à sequência discursiva de referência (Courtine, 2009, p. 90).

O olhar sobre as SDs, por meio de recortes, institui os passos da análise, quando em jogo colocam-se em relação às sequências sob interpretação atendendo ao movimento de paráfrases. Desse movimento, decorrem os deslizamentos dando lugar aos efeitos de sentido. Quanto aos recortes, estes não são feitos de forma aleatória, mas sim a partir dos princípios teóricos que vão ser acionados no percurso da análise.



Agora, passamos a análise do enredo escrito pelo próprio carnavalesco Leandro Vieira. Neste momento, focaremos em analisar SDs específicas do enredo, colocando em negrito os trechos em destaque a serem analisados. A sinopse do enredo e o samba-enredo, na íntegra, estarão em anexo ao final do trabalho.

#### 4.2.1.1 Uma outra história para o Brasil

Quadro 1 – SD1

<b>SD1</b>
O enredo do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira é um olhar possível para a história do Brasil. Uma narrativa baseada nas páginas ausentes. <b>Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma outra versão.</b> Com um povo chegado a novelas, romances, mocinhos, bandidos, reis, descobridores e princesas, a história do Brasil foi transformada em uma espécie de partida de futebol na qual preferimos torcer para quem ganhou. Esquecemos, porém, que na torcida pelo vitorioso, os vencidos fomos nós.

Fonte: LIESA (2019).

Para a AD, a memória discursiva se constitui como discursos sobre o acontecimento. Memória não é esfera plena, cujas bordas sejam transcendentais históricos e cuja a construção teria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório. A memória é um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização; espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (Pêcheux, 1999).

Se, como afirma o carnavalesco Leandro Vieira, a memória é uma sucessão de versões, na Avenida é sempre possível se contar uma outra história, uma contra-versão da história oficial. Nesse sentido, há todo um movimento do sujeito de se contra-identificar com a narrativa hegemônica dos fatos históricos. Como assinala Pêcheux (1988, p. 215, grifos do autor), a contra-identificação caracteriza o discurso do “mau sujeito”, discurso no qual o *sujeito da enunciação* “se volta” *contra o sujeito universal* por meio de uma “tomada de posição” em forma de separação do sujeito universal.

Quadro 2 – SD2

<b>SD2</b>
Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, <b>roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis dignos de serem eternizados em forma de estátuas;</b> ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma princesa e não do resultado de muitas lutas, <b>conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo.</b>

Fonte: LIESA (2019).

Ainda como exemplo do funcionamento do contra-discurso, os recortes na SD2, não só mais uma vez assinalam a posição do carnavalesco, como denunciam que “a memória oficial é regida por interdição. Há uma memória de direito - a oficial imposta pelo Estado, fazendo circular uma memória hegemônica que parafraseia e apaga o real da história” (Souza, 2024). O carnavalesco, se inscreve nessa sua FD que pode subverter a história e trabalha o direito à memória: **aquela que os livros não contam.**

#### Quadro 3 – SD3

<b>SD3</b>
De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, <b>no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional</b> – valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites – e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.

Fonte: LIESA (2019).

Se é possível subverter a história, é possível reescrever a história e fazer e partir daí instituir em outra ordem os lugares de memória, como definidos em Pierre Nora (1993, p. 12): “os lugares de memória são lugares em todos os sentidos do termo, vão do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, esses aspectos devem coexistir sempre”.

#### Quadro 4 – SD4

<b>SD4</b>
Não à toa que o termo “DESCOBRIMENTO” ainda é recorrente quando, na verdade, a chegada de Cabral às terras brasileiras representou o início de uma “CONQUISTA”. E, ao ser ensinado que foi “descoberto” e não conquistado, o senso coletivo da nação jamais foi capaz de se interessar ou dar o devido valor à cultura indígena, associando-a “ <b>a programas de gosto duvidoso</b> ” ou <b>comportamentos inadequados vistos como “vergonhosos”</b> ”.

Fonte: LIESA (2019).

Levando em conta o conceito de ressonância discursiva, tanto como Serrani-Infante (2001) define, quanto pela conceituação de Souza (2018), no recorte acima, mais uma vez, se ouve a voz de denúncia, contrária à identificação do sujeito com sentidos hegemônicos. Em Souza (2018), o conceito de ressonância discursiva se diferencia do que propõe Serrani-Infante (2001).

Serrani-Infante (2001 *apud* Souza, 2018, p 80). propõe para

a análise da representação de sentidos predominantes as ressonâncias como recorrências parafrásticas que se condensam em sentidos predominantes na construção da referência do objeto de discurso. Na base deste conceito, existiria ressonância discursiva quando determinadas marcas linguístico-discursivas se repetem, na construção de um sentido predominante.

A denúncia de Vieira (2019), num primeiro instante, vai ao encontro do que diz Serrani-Ingante sobre as ressonâncias discursivas. A forma como se diz dos indígenas, ou de outros que não merecem o reconhecimento da Memória oficial, em verdade, traz até hoje ecos de textos que Orlandi (1993) define como “discursos fundadores”.

Mais especificamente, em relação à história de um país, os discursos fundadores são discursos que funcionam como referência básica ao imaginário constitutivo desse país. E a nossa tarefa é então mostrar como é que eles se estabilizam como referência na construção da memória nacional (Orlandi, 1993, p. 7).

Dentre muitos dos discursos fundadores, podemos assinalar aqui a Carta de Pero Vaz de Caminha que sobre os índios assim os define: “eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. Mas estavam armados: “nas mãos traziam arcos com suas setas”. O recorte que sublinhamos na SD4 acima ressoa, não como a confirmação de sentidos predominantes (ou de discursos hegemônicos) como propõe Serrani-Infante (2001), mas sim a denúncia – um contra-discurso – da forma como se propagam os sentidos fundadores da identidade dos indígenas, dos negros, dos escravizados, das mulheres lutadoras, etc. Esse apagamento na construção da memória relega “outros heróis” ao esquecimento.

Quanto ao sentido de ressonâncias discursivas, proposto em Souza (2018, p.32), esta o faz articulando a noção de paráfrase em duas direções:

A paráfrase tanto está para o gesto do autor, quanto para o gesto do analista. Em geral, trabalha-se com a noção de paráfrase, buscando-se entender a repetição do mesmo. No entanto, se sujeito e sentido são históricos, para quem se define o lugar do mesmo, ou o lugar da ruptura? O aspecto que interessa, no momento, é partir do conceito de ressonância discursiva associado ao conceito de paráfrases visuais, deslocando, porém, a ideia de que recorrências parafrásticas se condensam em sentidos predominantes. Esta posição se sustenta no fato de que a relação que faço de quatro fotos do embate da polícia com indígenas, no ano de 2017, com um antigo mito Bakairi **não** está no bojo de sentidos dominantes. Isso porque entendo o gesto parafrástico no campo do trabalho do analista, quando busca interpretar e compreender o funcionamento discursivo do não verbal.

Assim, o carnavalesco, inscrito em sua posição discursiva, rompe com os “sentidos oficiais”, rompe com a memória congelada que ressoa no curso do tempo. Parafraseia a história a partir dessa posição discursiva em que se inscreve, a de dar a conhecer na avenida a face de outros heróis. Traz a público a história que os livros não contam como na SD5:

### Quadro 5 – SD5

<b>SD5</b>
[...] Somos brasileiros há cerca de 12.000 anos, mas insistimos em ter pouco mais de 500, crendo que o índio, derrotado em suas guerras, é o sinônimo de um país atrasado, refletindo o descaso com que é tratada a história e as questões indígenas do Brasil. Não fizeram de CUNHAMBEMBE – a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios – um monumento de bronze. Os índios CARIRIS que se organizaram em uma CONFEDERAÇÃO foram chamados de BÁRBAROS. Os nomes dos CABOCLOS que lutaram no DOIS DE JULHO foram esquecidos. <b>Os Índios, no Brasil da narrativa histórica que é transmitida ainda hoje, deixaram como “legado” cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do “caju”, do “tatu” e a “peteca”.</b>

Fonte: LIESA (2019).

De relevante a observar na SD5 é como se institui a memória de nosso país. Tudo se inicia em 1500, antes disso a memória é zerada. Mais uma vez, acusamos o papel dos discursos fundadores, que inauguram a nossa história. Quanto aos povos originários, até hoje os livros didáticos se referem a eles com verbos no passado: andavam nus, comiam raízes, falavam tupi... Leandro Vieira resume bem uma história de mais de 12000 anos: deixaram como “legado” cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do “caju”, do “tatu” e a “peteca”.

### Quadro 6 – SD6

<b>SD6</b>
Levando em conta apenas pouco mais de 500 anos, a narrativa tradicional <b>escolheu seus heróis, selecionou os feitos bravios, ergueu monumentos, batizou ruas e avenidas, e assim, entre o “quem ganhou e quem perdeu”, ficamos com quem “ganhou”.</b> Índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátua. Seus nomes não estão nas provas escolares. Não são opções para marcar “x” nas questões de múltiplas escolhas.

Fonte: LIESA (2019).

De novo, o recorte na sequência acima nos leva a acusar como funciona a memória oficial, por manipulação e apagamentos. Em Orlandi (1999, p. 65-66, grifos da autora), podemos refletir um pouco mais sobre esses apagamentos:

Há, assim, "furos", "buracos" na memória, que são lugares, não em que o sentido se "cava" mas, ao contrário, em que o sentido "falta" por interdição. Desaparece. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita. Não há um esquecimento produzido *por eles*, mas *sobre eles*. Fica-se sem memória. E isto impede que certos sentidos hoje possam fazer (outros) sentidos. Como a memória é, ela mesma, condição do dizível, esses sentidos não podem ser lidos.

Quando se constata que há buracos na memória, diz Orlandi “isto impede que certos sentidos hoje possam fazer (outros) sentidos”. Entretanto, quando a história se carnaliza sob o funcionamento da memória alegórica (Souza, 2000), outros sentidos passam a ser possíveis.

Outros heróis surgem na avenida quando é essa a proposta:

Sem saber quem somos, vamos a toque de gado esperando alguém pra fazer a história no nosso lugar, quiçá uma “princesa”, como a ISABEL, a redentora, que levou a “glória” de colocar fim ao mais tardio término de escravidão das Américas. Nunca esperamos ser salvos pelos tipos populares que não foram para os livros. Se “heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação” a construção de uma narrativa histórica elitista e eurocêntrica jamais concederia a líderes populares negros uma participação definitiva na abolição oficial. Bem mais “exemplar” a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma “realeza” na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil (Vieira, 2019, p. 315).

Quando se resgatam outros nomes da história, conhecemos também outras histórias como a de Dandara, uma das líderes do Quilombo dos Palmares, que foi uma guerreira que lutou ao lado de Zumbi, seu marido, pela liberdade dos escravos. Luiza Mahin, uma africana de origem nagô, que viveu na Bahia e teve um papel significativo nas revoltas de escravos e na Revolta dos Malês em 1835. E Maria Felipa, uma heroína da Revolta dos Malês e das lutas pela independência da Bahia; mulher negra e marisqueira, liderou um grupo de cerca de 200 mulheres que, utilizando táticas de guerrilha, queimaram embarcações portuguesas na Ilha de Itaparica. Essas mulheres, assim como Zumbi, desempenharam papéis importantes na luta pela liberdade e direitos dos negros no Brasil, mas suas histórias foram muitas vezes apagadas ou subestimadas pela narrativa oficial. Elas representam a resistência e a busca incessante por justiça e igualdade, sendo verdadeiras heroínas da história brasileira.

Com essas outras histórias, sabemos que a liberdade não veio das mãos de uma princesa redentora. Houve luta, sangue derramado em busca da real liberdade. Não tendo mais como ignorar essa luta, a pena de ouro de uma princesa reconhece o real da história. E entra para a história como a heroína oficial. Apagam-se os nomes “ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA”.

#### Quadro 7 – SD7

<p><b>SD7</b></p> <p>Cientes de que nossa história é de luta, <b>teremos orgulho</b> do Brasil. Alimentados de leite novo e bom, <b>vareremos</b> de nossos “porões” o complexo de “vira-latas” que fomenta nossa crença de inferioridade. <b>Veremos</b> tanta beleza na escultura de ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA quanto no quadro que eterniza o sorriso da Mona Lisa. Nos <b>orgulharemos</b> do “tupi” que falamos – mesmo sem saber. <b>Daremos</b> mais cartaz ao saci do que à “bruxa”. Brincaremos mais de BUMBA MEU BOI, CIRANDA E REISADO. Nossas crianças enxergarão tanta coragem no CANGACEIRO quanto no “cowboy”. <b>Vibraremos</b> quando SUASSUNA estrear em “ROLIÚDE” sem tradução para o SOTAQUE de João Grilo e Chicó. <b>Não estranharemos caso o Mickey suba a ESTAÇÃO PRIMEIRA, troque “my love” por “minha nêga” e mande pintar o “parquinho” da Disney com o VERDE E O ROSA DA MANGUEIRA.</b></p>
--

Fonte: LIESA (2019).

Na sequência acima, nossos recortes primeiramente recaem sobre o tempo verbal dos verbos no futuro do presente. Um tempo que se presta ao mesmo tempo a anunciar uma outra história, e graças ao tom de veemência marcado pela primeira pessoa do plural – teremos orgulho; varreremos; veremos; orgulharemos; daremos; vibraremos... – conclama a todos a conhecer uma outra história, aquela contada “com o VERDE E O ROSA DA MANGUEIRA.”

Enfim, os trechos da sinopse aqui selecionados assinalam como funciona a FD do carnavalesco, lugar possível para subverter a história e fazer circular para o povo o direito à uma memória outra.

#### 4.2.1.2 Uma história para ninar gente grande

Neste momento da nossa análise, voltamos nosso olhar para o samba-enredo referente ao enredo “História de ninar gente grande” da Mangueira em 2019, com a intenção de observar o jogo de paráfrases presentes em relação à sinopse. Nossa abordagem busca identificar e descrever como o samba-enredo se apropria e transforma as sequências discursivas propostas na sinopse por meio de deslizamentos de sentidos. Para uma compreensão mais aprofundada, o samba-enredo completo estará anexado ao final deste trabalho. Assim, concentramos nossa atenção nas sequências discursivas específicas, explorando as nuances e tensões que surgem entre a sinopse e o samba-enredo.

Levando em conta que todo discurso se estrutura pelo batimento entre paráfrase e polissemia, é nesse batimento que percebemos a dimensão político-ideológica dos dizeres. E é justamente nesse ponto que buscamos explicitar o jogo parafrásico entre a sinopse proposta pelo carnavalesco e a escrita do samba. Passemos às sequências e aos recortes de ambos os textos, colocados lado a lado. Lembramos que os recortes vêm em destaque.

**Quadro 8 – SD8**

<b>SD8 SINOPSE DE ENREDO</b>	<b>SAMBA-ENREDO</b>
O enredo do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira é um olhar possível para a história do Brasil. Uma narrativa baseada nas páginas ausentes. <b>Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma outra versão.</b>	<b>Brasil, meu nego</b> <b>Deixa eu te contar</b> <b>A história que a história não conta</b> <b>O avesso do mesmo lugar</b>

Fonte: elaborado pela autora a partir de LIESA (2019) e Mangueira (2019).

Em **Papel da Memória** (Achard *et al.*, 1990), Pêcheux arremata as reflexões de vários autores de diferentes áreas do conhecimento que se reúnem para refletirem sobre o conceito de memória. A essas considerações, Pêcheux acrescenta as suas pensando o papel da memória em perspectiva discursiva. Com relação às sequências acima, achamos pertinente trazer à discussão os buracos da memória. A memória oficial se faz pela ausência dos fatos. Há buracos na memória, mas para o carnavalesco, “a falta no espaço da memória representa, não o buraco, a ausência, mas a possibilidade de se fundar nesse vazio o próprio acontecimento” (Souza, 2000, p. 13). Como faz o carnavalesco, fundando uma outra história, fazendo do enredo uma outra versão, ou como diz o samba “Deixa eu te contar/A história que a história não conta”.

Quadro 9 – SD9

SD9 SINOPSE DE ENREDO	SAMBA-ENREDO
<p><b>Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado;</b> ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis dignos de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma princesa e não do resultado de muitas lutas, <b>conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo.</b></p>	<p><b>Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento</b>            Tem sangue retinto pisado            Atrás do herói emoldurado            Mulheres, tamoios, mulatos  <b>Eu quero um país que não está no retrato</b></p>

Fonte: elaborado pela autora a partir de LIESA (2019) e Manguiera (2019).

Para Pêcheux (2011), a base das paráfrases está na sintaxe, na forma da língua que formula os enunciados. É pertinente observar como os autores do samba traduzem a sinopse – um texto argumentativo, enfático – pela textualidade dos versos do samba: a prosódia de ambos os textos se distanciam, mas os versos curtos – com certeza, associados ao ritmo, à cadência ditada pela bateria – instituem a mesma ênfase argumentativa estruturante da sinopse.

Quanto ao lugar político que denuncia um modo falacioso de contar a história, devemos também acusar que a memória oficial é regida por interdição. Há uma **memória de direito** (forjada juridicamente) – a oficial imposta pelo Estado, que faz circular uma memória hegemônica que parafraseia e apaga o real da história. O carnavalesco, se inscreve na sua FD, a que pode subverter a história e trabalha o **direito à memória**: aquela que os livros não contam e gritando o desejo: *Eu quero um país que não está no retrato*.

Quadro 10 – SD10

SD10 SINOPSE DE ENREDO	SAMBA-ENREDO
<p>“Como “CABRAL”, o “ladrão”, que roubou o Brasil lá pelas bandas de mil e quinhentos, ou PEDRO I, que através de um acordo “mudou duas ou três coisas para que tudo ficasse da mesma forma”, tem também o Marechal, o DEODORO DA FONSECA, homem de convicções monarquistas – amigo pessoal do Imperador PEDRO II – autor da proclamação de uma República continuísta – <b>sem participação popular – traduzida em golpe e que, na ausência de líderes, mandou “pintar” um retrato do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o TIRADENTES, na tentativa de produzir “um personagem pra chamar de seu”</b></p>	<p>“Brasil, meu dengo A Mangueira chegou Com versos que o livro apagou Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento <b>Tem sangue retinto pisado</b> <b>Atrás do herói emoldurado</b> <b>Mulheres, tamoios, mulatos</b> <b>Eu quero um país que não está no retrato”</b></p>

Fonte: elaborado pela autora a partir de LIESA (2019) e Mangueira (2019).

Nos trechos presentes na SD10, a relação de consensos entre os textos se manifesta na forma como ambos buscam desconstruir e reimaginar a ideia de heróis nacionais. Enquanto a sinopse critica os heróis tradicionais, destacando suas falhas e as controvérsias que os cercam, o samba propõe uma nova visão de heroísmo, valorizando figuras frequentemente esquecidas ou ignoradas pela história oficial. Ao afirmar “*Eu quero um país que não está no retrato,*” o samba utiliza a primeira pessoa do singular, uma escolha gramatical que constitui um gesto político de apropriação da história e do país. Essa estratégia gramatical metaforiza a resistência às narrativas oficiais. Segundo Pêcheux (2011), toda sequência de enunciado pode ser linguisticamente descrita como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo espaço para a interpretação. Assim, o uso da primeira pessoa não apenas subverte a perspectiva imposta pelo discurso hegemônico, mas também cria um campo para múltiplas interpretações e ressignificações. Isso abre espaço para que vozes marginalizadas reivindiquem sua identidade e narrem sua própria história. Por isso, entende-se que

A noção de efeito metafórico torna possível pensar o deslize como próprio da ordem do simbólico; e a elaboração de paráfrases, como procedimento analítico, pauta a relação entre língua e discurso, sendo a língua pensada “[...] como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a discursividade como a inscrição de efeitos linguísticos materiais na história” (Pêcheux, 1988 *apud* Orlandi, 1993, p. 81).

Reitere-se, portanto, que o discurso não é apenas a mera ordenação de palavras, mas uma articulação linguística que envolve sujeitos ideológicos e uma conjuntura histórica específica, instaurando efeitos de sentido. Diante dessa materialidade, a análise do discurso



permite identificar e transformar as relações de produção da ideologia dominante, investigando a interação entre o simbólico e o político. Dessa forma, é possível compreender como as relações de poder se desenvolvem na superfície opaca, ambígua e plural do texto, permitindo a textualização do político (Orlandi, 2005).

Quadro 11 – SD11

SD11 SINOPSE DE ENREDO	SAMBA-ENREDO
<b>Bem mais “exemplar” a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma “realeza” na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA</b> assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil.	<b>“Brasil, o teu nome é Dandara E a tua cara é de cariri Não veio do céu Nem das mãos de Isabel A liberdade é um dragão no mar de Aracati”</b>

Fonte: elaborado pela autora a partir de LIESA (2019) e Mangueira (2019).

Na SD11, há um jogo de forças que tende a romper a regularização discursiva, sensível ao impacto dos acontecimentos discursivos. O samba-enredo exemplifica isso ao destacar os verdadeiros heróis da liberdade como acontecimento. A memória, geralmente, tende a absorver o acontecimento, ou seja, integrá-lo na regularidade já existente, tornando-o previsível e adequado. No entanto, quando o acontecimento consegue atravessar a barreira da memória, ele desloca e desregula os implícitos associados à série de enunciados que tenta acomodá-lo. Assim, memória e acontecimento entram em conflito, provocando uma tensão entre a regularidade e a inovação discursiva (Achard, 1990).

A sinopse aponta para uma crítica ao ensino histórico tradicional, enfatizando a importância de figuras como Zumbi, Dandara, Luiza Mahin e Maria Felipa na luta pela liberdade. Essa crítica está ancorada na memória discursiva, que evoca o papel frequentemente marginalizado desses personagens na história brasileira. Ao mencionar a "princesa" (referência à Princesa Isabel e à Lei Áurea), o texto estabelece um contraponto a esse contexto, ilustrando como sua imagem e legado foram reinterpretados e ressignificados no âmbito do carnaval.

O samba, por outro lado, apresenta uma construção poética que associa a liberdade não a um ato de concessão (como o feito por Isabel), mas a uma luta e resistência simbolizada na figura do "dragão do mar de Aracati". Esse dragão, expresso no samba, representa Francisco José do Nascimento, líder jangadeiro e figura chave no movimento abolicionista no Ceará. A menção de Dandara, além de estabelecer uma conexão direta com a sinopse, também personifica a importância das mulheres na luta contra a escravidão no Brasil.

A "liberdade" personificada no dragão do mar traz um deslizamento de sentido. Originalmente, a liberdade é vista como um estado ou condição, mas aqui, ela é transformada em uma entidade viva e ativa, lutando contra as correntes da opressão. Logo, a palavra “liberdade” sofre com os efeitos de sentidos advindos do conceito de metáfora. A partir disso, salientamos que

segundo Michel Pêcheux, as palavras não têm um sentido ligado à sua literalidade, o sentido é sempre uma palavra por outra, ele existe nas relações de metáfora (transferência) acontecendo nas formações discursivas que são seu lugar histórico provisório. De tal maneira que, em consequência, toda descrição “está exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar um outro” (PÊCHEUX, 1983, p. 53). Indo mais além, podemos dizer com o autor que todo enunciado, toda sequência de enunciado é linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação (Orlandi, 2005, p. 11).

Este deslizamento metaforiza a própria luta pela liberdade, reforçando a ideia de que a liberdade não é um presente dado, mas um direito conquistado através de luta e resistência. A metáfora, neste contexto, não é somente um recurso estilístico, mas uma forma de significação que articula e rearticula conceitos e identidades.

A partir da análise da SD10, a AD oferece um importante entendimento: o sentido de uma palavra, expressão, proposição ou escolha discursiva

não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas [...] (Pêcheux, 1988, p. 146).

Seria até melhor dizer que tais palavras, expressões e proposições são reproduzidas. O ato interpretativo se conforma no intersubjetivo, assim como ocorre no samba ao personificar a liberdade do povo brasileiro afirmando “*Brasil, o teu nome é Dandara, e a tua cara de cariri*”.

#### 4.2.2 Mariele como memória alegórica

Nesta seção, propomos a analisar a figura emblemática da vereadora Marielle Franco, assassinada em março de 2018, sob o prisma da memória discursiva e alegórica, conforme delineado pela AD Francesa. Através de uma incursão no desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira (2019), exploraremos como Marielle, embora ausente na proposta de enredo inicial, emergiu com força tanto no samba-enredo quanto na apresentação oficial da

escola, catalisando uma reação de euforia coletiva permeada por memórias discursivas, ideológicas e alegóricas.

Marielle Franco, como figura pública, representava muito mais do que seu papel político formal; ela simbolizava a luta contra a desigualdade, a violência e a marginalização das minorias. Sua morte não representou o fim de seu legado, mas, paradoxalmente, um novo início, no qual sua memória passou a ser um símbolo potente de resistência. Este subcapítulo visa compreender como essa memória foi evocada e ressignificada no contexto do carnaval, um espaço tradicionalmente visto como um terreno fértil para a expressão política.

A AD oferece ferramentas críticas para entender como as narrativas são construídas e como elas refletem e influenciam a sociedade. Neste caso, o foco está em desvendar como a memória de Marielle foi utilizada de maneira ideológica e alegórica para criar um discurso poderoso no desfile da Mangueira.

Para abordar a presença simbólica da vereadora Marielle Franco no desfile da Mangueira, é importante compreender que ocorre um deslizamento de sentido tanto na sinopse quanto no samba-enredo, conhecido por nós, analistas do discurso, como polissemia. Este deslizamento não é apenas um fenômeno linguístico, mas também um processo cultural e político que reflete a dinâmica da memória coletiva e construções ideológicas. A seguir, apresentaremos uma tabela comparativa que destaca as nuances e contrastes em ambos os discursos.

**Quadro 12 – SD12**

SD12 SINOPSE DE ENREDO	SAMBA-ENREDO
<p>a CONFEDERAÇÃO DOS CARIRIS, cientes da participação dos <b>CABOCLOS</b> na luta do 02 DE JULHO NA BAHIA, e sabendo que os índios lutaram e resistiram por mais de meio século de dominação, talvez se orgulhem da porção de sangue que faz de TODOS NÓS, sem exceção, índios. Sabendo que a “bondosa” princesa Isabel deu vez a <b>“Chico da Matilde”, “Luiza Mahin” e “Maria Felipa”</b>, é possível que reconheçam em si a bravura que vive à espreita da hora de despertar e aí, talvez, o “gigante desperte sem ser para se distrair com a TV”.</p>	<p>“Salve os caboclos de julho            Quem foi de aço nos anos de chumbo  <b>Brasil, chegou a vez</b>  <b>De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês”</b></p>

Fonte: elaborado pela autora a partir de LIESA (2019) e Mangueira (2019).

A análise começa com a sinopse original do desfile, que, embora não mencione explicitamente Marielle Franco, estabelece um pano de fundo temático centrado na luta de grandes mulheres, por justiça social e igualdade. O samba-enredo, por outro lado, opera uma mudança significativa. Nele, Marielle se torna uma presença explícita, tecida na narrativa do carnaval, causando um processo de ruptura que se constitui em um processo polissêmico. Segundo Pêcheux (1983), “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro”, logo, o já dito se concretiza na forma de uma paráfrase, enquanto a variação e a presença da Marielle se manifestam como polissemia.

O samba-enredo eleva Marielle de uma referência contextual para uma protagonista simbólica, integrando-a de maneira orgânica ao coração do desfile. Isso porque, a presença do nome da vereadora no samba tomou tanta força no período pré-carnaval, que uma referência ao seu nome foi materializada na comissão de frente do desfile, um quesito apresentado pelas escolas, em que se apresentam artisticamente dando boas-vindas ao público bem como aos jurados, demonstrando o enredo da escola. Este deslizamento de sentido é inevitável, pois marca a transição de Marielle Franco de uma figura pública e política para um ícone e um símbolo de resistência.

**Figura 3 - Comissão de frente “Eu quero um país que não tá no retrato”**



Fonte: Portal Geledés (2023).

O lema "Marielle Presente" emergiu rapidamente como um grito de protesto e um meio de manter viva a memória e a luta de Marielle. Essa frase se espalhou amplamente através de manifestações de rua e se tornou uma *hashtag* viral nas redes sociais, destacando a importância destas como espaços modernos de engajamento político. Além disso, a mídia e o povo, incluindo artistas, músicos e escritores, incorporaram a frase, consolidando-a no imaginário político e social. No momento em que a comissão de frente finaliza sua apresentação para o público levantado um letreiro, nas mãos de uma menina negra erguida por indígenas, escrito "PRESENTE", a escola faz uma subversão de papéis, retirando os heróis oficiais do centro da narrativa, e colocando Marielle no altar alegórico. Dessa forma,

A re-significação da história se dá, no caso, a partir da inserção da FD do carnavalesco no discurso social, o qual sob o domínio da fantasia, da insurreição, do ritual da inversão, instaura uma relação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. Enfim, se explicita o papel da memória como lugar de "desdobramentos, de réplicas, polêmicas e contra-discursos." (Pêcheux, idem) Ou de subversão (Souza, 2000, p. 8).

Discursivamente, "Marielle Presente" transmite muito mais do que sua estrutura linguística sugere. Tornou-se um símbolo de presença contínua e luta incessante, transcendendo a referência a uma pessoa para se tornar um ícone coletivo de resistência. Este enunciado – Marielle Presente! – também alcançou repercussão internacional, simbolizando a luta global contra a opressão política e a violência, demonstrando como expressões locais podem ganhar um significado universal. Em suma, a disseminação de "Marielle presente" após sua morte ilustra o poder da linguagem como ferramenta de união e expressão em tempos de resistência. Logo, esse símbolo de resistência se firmou logo no início do desfile da Mangueira

é a fundação do acontecimento, do fato jamais nomeado no espaço da memória, e a imagem cumpre aí o seu papel de operador de passagem do visível ao nomeado, constituindo a memória social. A imagem - mesmo que na fantasia - materializa o acontecimento e promove um efeito de realidade (Souza, 2000, p. 8).

Somado a todo o acontecimento presente na comissão de frente do desfile, a escola encerra, ainda, com uma imagem impactante presente na ala "São verde e rosa as multidões", a qual trazia várias bandeiras com a imagem de negros que venceram na vida e lutaram por um mundo melhor, como Jamelão; Cartola; Marielle Franco, entre outros. A imagem desses ícones representam a constituição de uma memória alegórica,

A memória alegórica é, pois, o lugar do rompimento com os discursos sobre. É o lugar do dissenso, da insurreição. Lugar de apagamento: pelo menos durante os 90 minutos do desfile de cada escola de samba, o acontecimento se materializa nas alegorias e a história se carnavaliza. O traço do alegórico, do burlesco, permite apagar o herói português de diversas formas. E eleger outros heróis (Souza, 2000, p. 12).

Através desta memória, reconhecemos a ala como um poderoso símbolo de esperança e inspiração. Essa representação não apenas presta uma homenagem direta, mas também se manifesta como um meio de comunicação não verbal poderoso.

**Figura 4 - São verde-rosa as multidões**



Fonte: G1 (2019).

Indo além, a bandeira verde e rosa, cores emblemáticas da escola de samba Mangueira, ao incorporar a imagem de Marielle, transcende a mera representação visual para se tornar um símbolo carregado de significados políticos e sociais. Conforme o conceito de policromia trabalho por Souza (2018, p. 23), “elementos visuais que possibilitam diferentes interpretações de um texto não-verbal”, a bandeira com a imagem de Marielle se torna um exemplo claro. A policromia aqui não se refere apenas à diversidade de cores, mas também à multiplicidade de significados e interpretações que essa representação pode evocar, pois

Quando se analisa uma imagem pelo viés da policromia, se direciona e se constrói o próprio olhar através dos gestos de interpretação. Gestos que, a um só tempo, recortariam as paráfrases visuais que constituem o corpo da imagem e dariam lugar aos deslizamentos de sentidos, aos efeitos metafóricos, ordenados pela injunção do dizer (Souza, 2018, p. 24).

A imagem de Marielle, embora presente na bandeira, carrega consigo uma gama de imagens implícitas e memórias que transcendem sua presença visual. Essas imagens

implícitas incluem sua luta pelos direitos humanos, sua defesa das comunidades marginalizadas, e seu trágico assassinato que se tornou um símbolo de combate violência política e social no Brasil. O carnavalesco reitera que

A Mangueira toma partido de suas simbólicas cores para vestir de verde e rosa e fazer delas a representação vitoriosa das multidões de “favelados”, homens e mulheres pobres, moradores de comunidades espalhadas pelo Brasil. Em meio à ala tremulam as bandeiras que estampam o rosto de personalidades oriundas de favelas brasileiras, símbolos de lutas individuais que resultam numa representatividade significativa para um país onde as oportunidades para os “herdeiros” de índios e negros ainda seguem sendo uma das mais evidentes marcas de nossa desigualdade (Vieira, 2019, p. 375).

Assim, quando os espectadores do desfile veem a bandeira, eles não apenas veem a imagem de Marielle, mas também projetam suas próprias compreensões, experiências e sentimentos relacionados a esse legado. Isso, segundo Souza (2018, p. 23), cria uma "rede de imagens mostradas, indiciadas, implícitas, metaforizadas ou silenciadas" que enriquece a experiência de visualização e interpretação, tornando a bandeira um forte veículo de comunicação e expressão.

#### **4.2.3 Formação ideológica em representações**

A criação de alegorias em um desfile de escola de samba é um trabalho imerso em contextos sociais e ideológicos específicos. O carnavalesco, ao desenvolver suas obras, se inscreve em uma FD<sup>3</sup> que não apenas reflete a sua formação social e a FI a que está ligado, mas também molda e é moldado por estas. No contexto do carnaval, a FI é personificada nas possibilidades narrativas e símbolos que são considerados apropriados ou relevantes para expressão na avenida, delimitando assim o espaço de criação do carnavalesco. Este processo de interpelação ideológica é evidente na maneira como a FD se materializa nas alegorias do desfile: cada carro, cada fantasia, é uma manifestação discursiva das FIs que governam o que é considerado pertinente e significativo para quem produz e assiste ao espetáculo. Assim, as alegorias não são apenas manifestações visuais; elas são expressões concretas das complexas redes de significado e poder que definem o processo de criação de um desfile. Essa reflexão se dá à luz do que Foucault (1986, p. 133) nos apresenta, ele define a FD como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em

---

<sup>3</sup> Agradeço à Profa. Dra. Ângela Baalbaki pelo olhar atento e pela valiosa contribuição nos ajustes conceituais deste capítulo.

uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”.

Indo ao encontro do processo de formação de cada sujeito, um aspecto crucial na quebra da narrativa colonial no carnaval é o trabalho artístico inovador realizado pelos carnavalescos. Eles transformam ideias artísticas em realidade por meio de um processo criativo diferenciado, utilizando alegorias e fantasias como grandes ferramentas para influenciar e redefinir a percepção dos espectadores<sup>4</sup> durante o desfile. Temas como a representação do índio e do negro, por exemplo, têm sido recorrentes nas escolas de samba, contribuindo para construir um imaginário característico dentro do universo do carnaval. Nesses casos, segundo Pêcheux (1988), há uma espécie de deslocamento de um terreno para outro.

Em seu princípio, essa mudança de terreno [acerca do estudo do sentido] consiste em se desembaraçar da problemática subjetivista centrada no indivíduo, fonte dos gestos e das falas, ponto de vista sobre os objetos e sobre o mundo, e em compreender que o tipo de concreto com o qual lidamos e sobre o qual pensamos é precisamente o que o materialismo histórico designa pelo termo de relações sociais, que resultam de relações de classe característica de uma dada formação social [...] (Pêcheux, 1988, p. 72).

Contudo, a ruptura visual e conceitual emerge quando os carnavalescos optam por abordar esses ou outros temas de maneiras artisticamente inovadoras ou questionadoras. Ao desafiar as representações convencionais e as 'verdades absolutas' perpetuadas por narrativas históricas tradicionais, esses artistas não apenas redefinem o entendimento comum, mas também instigam reflexões críticas sobre a história e a cultura a partir de diversas formações discursivas, desempenhando um papel vital na reinterpretação e na reinvenção da identidade cultural no palco do carnaval.

No desfile da Mangueira de 2019, o carnavalesco Leandro Vieira realiza uma releitura da história brasileira, moldada por sua própria FI. Segundo Pêcheux, a FI é o conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ e nem ‘universais’, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras, que no caso do carnaval, se insere precisamente dentro de uma conjuntura ideológica específica, que é inerentemente moldada pelas características e circunstâncias de uma determinada formação social em um momento histórico particular. O conflito se faz necessário e é ponto de partida para se subverter a história.

---

<sup>4</sup> O conceito de “*espectadores*” em um desfile de escola de samba abrange tanto o público presente quanto o corpo de jurados. O desfile é concebido para todos, e, portanto, todos são considerados espectadores do discurso verbal e não-verbal.



A abordagem do carnavalesco não apenas retrata eventos históricos, mas os reinterpreta, desafiando a memória social estabelecida no Brasil por meio da discursividade não verbal. No carro abre-alas, Vieira apresenta um Brasil indígena, imerso em tons de verde, que precede a chegada dos portugueses. Essa representação, destacando a harmonia entre os indígenas e a natureza, é uma valorização consciente de uma era pré-colonial frequentemente negligenciada. Elementos como a cerâmica indígena e as pinturas rupestres são destacados, enfatizando a riqueza cultural e a autonomia desses povos antes da colonização.

Assim, as representações surgem a partir da constituição da discursividade verbal, que direciona a arquitetura do não verbal, ambas orquestradas pelo carnavalesco. Ao considerar o não verbal, é preciso envolver diversos fios discursivos. Analisando como esses fios se entrelaçam, percebe-se que a materialidade do não verbal, exemplificada pelos carros alegóricos, não é única, mas sim diversificada e complexa (Souza, 2018).

**Figura 5 - Abre Alas “Mais invasão do que descobrimento”, frontal**



Fonte: G1 (2019).

**Figura 6 - Abre Alas “Mais invasão do que descobrimento”, frontal II**



Fonte: G1 (2019).

A segunda alegoria, em contraste, é marcada por tons intensos de vermelho, simbolizando o derramamento de sangue com a chegada dos colonizadores. Aqui, Vieira expressa a violência e a opressão sofridas pelos nativos, representados por esculturas de índios com faixas na boca - um poderoso símbolo do silenciamento de suas vozes e culturas. As cruzes espalhadas pelo carro, inscritas com os nomes de tribos exterminadas como os Tupinambás e Tamoios, denunciam as atrocidades cometidas pelos colonizadores.

Toda essa escolha de cores, texturas e representações é feita por meio da policromia, revelando imagens em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma correlação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa correlação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo, a escolha do material utilizado, luz e sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais (Souza, 2018).

**Figura 7 - Carro “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”**



Fonte: G1 (2019).

**Figura 8 - Carro “O sangue retinto por trás do herói emoldurado” II**



Fonte: G1 (2019).

A escolha de retratar a fauna e a flora em vermelho intensifica esta mensagem de perda e devastação. No ápice da alegoria, a imagem do Monumento às Bandeiras com a pichação 'assassinos' em vermelho sangue, é um ato de desafio direto às narrativas históricas convencionais, marcando um deslizamento de sentidos, ancorado na polissemia e na criatividade através da arquitetura do não-verbal, que questiona e reinterpreta a memória coletiva brasileira. Nesse momento, o mito social de que os bandeirantes foram heróis nacionais é colocado em cheque.

Nesse sentido, cada forma de linguagem não verbal pressupõe uma arquitetura específica, que não pode ser pensada como uma estrutura única, nem como uma simples composição com o cruzamento do intradiscorso e do interdiscorso. São muitos os eixos/fios que tecem o não verbal e, conseqüentemente, são muitos os recursos de ordem teórica que precisam ser acionados na análise de cada uma dessas formas (Souza, 2018, p. 25).

Seguindo Orlandi (2005), podemos dizer que a exploração diferenciada do monumento dos bandeirantes feita pelo carnavalesco, se dá através de uma interação significativa com o simbólico, em que a ideologia transcende a noção de meras representações ou visões de mundo que mascaram a realidade. Aqui, a ideologia é compreendida como um efeito inevitável da relação do sujeito com a língua e a história. Neste contexto, é também a ideologia que constitui os sujeitos como entidades históricas.

No âmbito desse processo, testemunhamos uma notável transformação, à medida que uma nova narrativa é forjada para os Bandeirantes. Nesse contexto, o mito cede espaço a discursos alternativos, que não apenas emanam de suas raízes fundadoras, mas também porque o carnavalesco emerge como o autor que dá voz ao mito, unindo novos significados e revitalizando o seu propósito ao longo da trajetória histórica (Souza, 2008).

A concepção de criatividade, nesse caso, está intrinsecamente ligada à ideia de polissemia, sugerindo uma dinâmica de ruptura e renovação na qual emergem novos significados. Essa noção implica uma reconfiguração na maneira como os sujeitos interagem e interpretam os significados, abrindo espaço para uma multiplicidade de entendimentos e perspectivas. Para Orlandi (2005), essa dinâmica de criatividade evidencia a interação constante entre o velho e o novo.

Os bandeirantes são frequentemente retratados como heroicos exploradores que desbravaram territórios desconhecidos. No entanto, a abordagem artística adotada pela escola de samba desafia essa narrativa convencional, buscando instigar uma reflexão mais crítica. Por meio do não-verbal, a escola apresenta os bandeirantes sob uma luz diferente: como saqueadores que causaram a dizimação de numerosos povos indígenas durante a expansão territorial do Brasil. Esta representação procura destacar as conseqüências negligenciadas dessas expedições, propondo uma reavaliação da história contada nos livros didáticos, que tende a glorificar essas figuras sem considerar o impacto de suas ações nas populações nativas.

## 5 CONCLUSÃO

A proposta de uma análise de discurso materialista, como se buscou empreender neste trabalho, pressupõe a descrição dos nós e fios que tecem toda a discursividade que trama os discursos. No caso do nosso objeto sob análise, o desfile da Escola Estação Primeira da Mangueira – História que a história não conta (2019) –, sua discursividade trabalha uma tessitura complexa enredando o verbal e o não verbal. Buscamos, assim, entender como se dá o entrelace do enredo, do samba enredo e de elementos alegóricos num batimento tenso e constante entre paráfrase e polissemia.

A força do movimento parafrástico vem dizer o mesmo a partir de um jogo significativo de efeitos de sentidos, que colocam num só “ritmo metafórico” a sinopse/enredo, o samba-enredo e as alegorias. São alguns sambas que disputam o lugar na Avenida. Com certeza, são muitos os aspectos que fazem eleger um samba dentre outros. Porém, é a textualização da proposta do enredo em compasso com a textualização do samba-enredo que institui a voz política que vai ecoar na Avenida. Uma voz que também se materializa e se mostra nos adereços, no contraste das cores e na coreografia dos corpos.

Verificou-se neste trabalho, portanto, que o Carnaval, como festividade que se manifesta plenamente nas ruas, nos corpos e nas vozes de um povo, emerge como um campo fértil para a AD Francesa. A pluralidade das formas expressivas presentes — desde as músicas e danças até os trajes e adereços — constitui uma rede complexa de formações discursivas que se interseccionam e dialogam entre si. Essa interação cria um rico tecido social e discursivo, em que múltiplas vozes e identidades são expressas e negociadas. Dentro da AD, o Carnaval revela-se não apenas como uma celebração efêmera, mas como um espaço de significação profunda, refletindo e influenciando as dinâmicas sociais, culturais e políticas. Analisar o Carnaval é dizer as formas pelas quais a sociedade articula suas lutas, alegrias, resistências e reivindicações, tudo encenado num espetáculo de grande visibilidade. E atestar que a trama desse acontecimento discursivo se materializa na dimensão transfrásica entrelaçando vozes, cores, alegorias, fantasias, corpos, enfim, textualizando o político.

## REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. *et al.* **Papel da memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1990.
- ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. *In:* ACHARD, P. *et al.* (Org.). **Papel da memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1990. p. 11-22.
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAVALCANTI, M. L. V. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- COURTINE, J-J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: Edufscar, 2009.
- COURTINE, J-J. Analyse du discours, années zéro: quelques réflexions rétrospectives. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, v. 1, n. 1, 8 set. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/4088/3056>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- CUNHA JUNIOR, M. R. **Paraísos e infernos: na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta**. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/667279.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- G1. Desfile da Mangueira; veja FOTOS. **G1**, [s. l.], 5 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- GRANDE RIO. Samba-enredo 2003: O nosso Brasil que vale. **Letras**, [s. l.], 2003. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/academicos-do-grande-rio-rj/474782/>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- HAROCHE, C.; HENRY, P.; PÊCHEUX, M. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. *In:* BARONAS, R. L. (Org.). **Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção - conceito de formação discursiva**. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 169-181.
- IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. Samba-enredo: Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós. **Letras**, [s. l.], 1989. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/imperatriz-leopoldinense-rj/46373/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

IMPÉRIO SERRANO. Samba-enredo 1964: Aquarela brasileira. **Letras**, [s. l.], 1964. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/747715/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

LIESA. Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Abre-alias 2019**: segunda. Rio de Janeiro, 2019.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MALDIDIÉ, D. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MANGUEIRA. Samba-enredo 2019: Histórias para ninar gente grande. **Letras**, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mangueira-rj/samba-enredo-2019-historias-para-ninar-gente-grande/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

NOGUEIRA, N. **De dentro da cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. 2005. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/093e3f37-87e8-4859-8cd0-4bf0164ddf55>. Acesso em: 28 jun. 2024.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ORLANDI, E. P. **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

ORLANDI, E. P. Texto e discurso. In: ORLANDI, E. P. (Org.) **Interpretação**. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 9-13.

ORLANDI, E. P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. *et al.* **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 59-71.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes, 2005.

PALHETA, C. S. A. **Amazônias desfiladas**: a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 - 2016). 2019. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Paraná, 2019. Disponível em: <https://www.pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/2019/Claudia%20Palheta%20-Amazônias%20desfiladas-%20%20Tese%202019.pdf>. 28 jun. 2024.

PÊCHEUX, M. **Analyse automatique du discours**. Paris: Dunod, 1969.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Orlandi *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Orlandi. Campinas; Pontes, 1983.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. Tradução de Eni Orlandi. *In*: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 140-151.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. (Coleção Repertórios).

PÊCHEUX, M. Papel da memória. *In*: ACHARD, P. *et al.* (Org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 11-17.

PÊCHEUX, M. Metáfora e interdiscurso. *In*: ORLANDI, E. P. (Org.). **Análise de discurso - Michel Pêcheux**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 151-161.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. *In*: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 163-252.

PORTAL GELEDÉS. Mangueira ganha Estandarte de Ouro com enredo sobre os heróis da resistência no Brasil. **Portal Geledés**, [s. l.], 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mangueira-ganha-estandarte-de-ouro-com-enredo-sobre-os-herois-da-resistencia-no-brasil/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

REDAÇÃO SRzd. Leia a sinopse da Mangueira para o carnaval 2019. **SRzd**, [s. l.], 22 jun. 2018. Disponível em: [https://srzd.com/blog/carnaval/rio-de-janeiro/sinopse-enredo-mangueira-carnaval-2019#google\\_vignette](https://srzd.com/blog/carnaval/rio-de-janeiro/sinopse-enredo-mangueira-carnaval-2019#google_vignette). Acesso em: 28 jun. 2024.

SERRANI-INFANTE, S. M. Ressonâncias discursivas y cortesía em prácticas de lectoescritura. **D.E.L.T.A.**, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 31-58, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44502001000100002>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOUSA, J. G. M. M. **Na vida, um mendigo. Na folia, um rei: uma análise das imagens do desfile de Ratos e Urubus, larguem minha fantasia, Beija Flor de Nilópolis, 1989 2000**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) -Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50836>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. **Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal**. Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Lingüística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741/21317>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. **Contracampo**, Niterói, v. 5, p. 140-156, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i05.457>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Rua**, Campinas, v. 7, n. 7, p. 65-94, 2001. Disponível em:



<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640721>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. Mito e discursividade: um processo metonímico. **Boitatá**, Londrina, v. 6, p. 23-35, 2008. Disponível em:

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31158/21877>. Acesso em; 28 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. **Três perspectivas na análise da imagem**. Palestra no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras. Cascavel: Unioeste, 2016.

SOUZA, T. C. C. Perspectivas da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. **Rua**, Campinas, v. 24, n. 1, p. 17-35, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652400>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOUZA, T. C. C. **Do político nas políticas de línguas imaginárias**. Palestra no Fórum de Ciência e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2024.

VIEIRA, L. História pra ninar gente grande. *In*: LIESA. (Org.). **Abre-alas 2019**: segunda. Rio de Janeiro, 2019. p. 309-338.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Sinopse: Mangueira 2019

#### HISTÓRIA PRA NINAR GENTE GRANDE

O enredo do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira é um olhar possível para a história do Brasil. Uma narrativa baseada nas “páginas ausentes”. Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma “outra versão”. Com um povo chegado a novelas, romances, mocinhos, bandidos, reis, descobridores e princesas, a história do Brasil foi transformada em uma espécie de partida de futebol na qual preferimos “torcer” para quem “ganhou”. Esquecemos, porém, que na torcida pelo vitorioso, os vencidos fomos nós.

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis “dignos” de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma “princesa” e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo.

De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional – valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites – e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.

Não à toa o termo “DESCOBRIMENTO” ainda é recorrente quando, na verdade, a chegada de Cabral às terras brasileiras representou o início de uma “CONQUISTA”. E, ao ser ensinado que foi “descoberto” e não “conquistado”, o senso coletivo da “nação” jamais foi capaz de se interessar ou dar o devido valor à cultura indígena, associando-a “a programas de gosto duvidoso” ou comportamentos inadequados vistos como “vergonhosos”.

Comemoramos 500 anos de Brasil sem refazermos as contas que apontam para os mais de 11.000 anos de ocupação amazônica, para os mais de 8.000 anos da cerâmica mais antiga do continente, ou ainda, sem olhar para a civilização marajoara datada do início da era Cristã. Somos brasileiros há cerca de 12.000 anos, mas insistimos em ter pouco mais de 500, crendo que o índio, derrotado em suas guerras, é o sinônimo de um país atrasado, refletindo o descaso

com que é tratada a história e as questões indígenas do Brasil. Não fizeram de CUNHAMBEMBE – a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios – um monumento de bronze. Os índios CARIRIS que se organizaram em uma CONFEDERAÇÃO foram chamados de BÁRBAROS. Os nomes dos CABOCLOS que lutaram no DOIS DE JULHO foram esquecidos. Os Índios, no Brasil da narrativa histórica que é transmitida ainda hoje, deixaram como “legado” cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do “caju”, do “tatu” e a “peteca”.

Levando em conta apenas pouco mais de 500 anos, a narrativa tradicional escolheu seus heróis, selecionou os feitos bravios, ergueu monumentos, batizou ruas e avenidas, e assim, entre o “quem ganhou e quem perdeu”, ficamos com quem “ganhou.” Índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátua. Seus nomes não estão nas provas escolares. Não são opções para marcar “x” nas questões de múltiplas escolhas.

Deram vez a outros. Outros que, por certo, já caíram nas suas “provas”. Você aprendeu que os “BANDEIRANTES” – assassinos e saqueadores – eram os “bravos desbravadores que expandiram as fronteiras do território nacional”. DOM PEDRO, o primeiro, você “decorou” que era o “herói” da Independência, sem que as páginas dos livros contassem a “camaradagem” de um “negócio de família” tão bem traduzido pela frase do PAI do Imperador, que a ele orientou: “ponha a coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça”. Convém esclarecer aqui que os “aventureiros” citados por DOM JOÃO éramos nós, brasileiros, e que a “independência” proclamada – ou programada – foi para evitar que tivéssemos aqui “aventureiros” como Bolivar ou San Martin, patriarcas bem-sucedidos das “independências” que não queriam por aqui.

Como “CABRAL”, o “ladrão”, que roubou o Brasil lá pelas bandas de mil e quinhentos, ou PEDRO I, que através de um acordo “mudou duas ou três coisas para que tudo ficasse da mesma forma”, tem também o Marechal, o DEODORO DA FONSECA, homem de convicções monarquistas – amigo pessoal do Imperador PEDRO II – autor da proclamação de uma República continuísta – sem participação popular – traduzida em golpe e que, na ausência de líderes, mandou “pintar” um retrato do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o TIRADENTES, na tentativa de produzir “um personagem pra chamar de seu”.

Se a República foi “golpe”, conclui-se que “golpe” no Brasil não é novidade. Nem é novidade que a natureza dos “golpes” ainda estejam mal contadas. A rodovia CASTELO BRANCO “corta” São Paulo com “nome de batismo” em homenagem ao primeiro general “do GOLPE DE 1964”. Para cruzar a Baía da Guanabara em direção a Niterói, lá está a ponte

PRESIDENTE COSTA E SILVA, o mesmo que fechou o Congresso Nacional e aditou o AI-5 suspendendo todas as liberdades democráticas e direitos constitucionais. Em Sergipe, em dias de jogos, a bola rola no estádio PRESIDENTE MÉDICI, o general dos “ANOS DE CHUMBO”, do uso sistemático da tortura e dos violentos assassinatos. Nas ruas – por terem lido um livro que “ninou” e não “ensinou” falando da suspensão dos direitos humanos, da corrupção e dos assassinatos cometidos no período – aparecem faixas para pedir “intervenção militar”, décadas depois da redemocratização.

Sem saber quem somos, vamos a “toque de gado” esperando “alguém pra fazer a história no nosso lugar”, quiçá uma “princesa”, como a ISABEL, a redentora, que levou a “glória” de colocar fim ao mais tardio término de escravidão das Américas. Nunca esperaremos ser salvos pelos tipos populares que não foram para os livros. Se “heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação” a construção de uma narrativa histórica elitista e eurocêntrica jamais concederia a líderes populares negros uma participação definitiva na abolição oficial. Bem mais “exemplar” a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma “realeza” na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil.

O fato é que a atuação de “gente comum”, ou mesmo a incansável luta negra organizada em quilombos, em fugas, no esforço pessoal ou coletivo na compra de alforrias e em revoltas ou conspirações, já enfraqueciam o sistema escravocrata àquela altura. Entretanto, ensinar na escola o nome de “CHICO DA MATILDE”, jangadeiro, mulato pobre do Ceará (líder da greve que colocou fim ao embarque de escravos no estado nordestino, levando-o à abolição da escravatura quatro anos antes da princesa ganhar sua “fama” abolicionista) não serviria à manutenção da premissa de que as conquistas sociais resultam de concessões vindas “do alto” e não das lutas. A história de CHICO DA MATILDE era inspiradora demais para o povo. Não à toa, seu nome não está nos livros.

Esses nomes não serviram para eles. Para nós, eles servem. Para nós, sentinelas dos “ais” do Brasil, heróis de lutas sem glórias ainda deixados “de tanga” ou preso aos “grilhões”, eles são as ideias que usaremos para “gestar” o que virá. “Engravidados” de novas ideias, jorrará leite novo para “amamentar” os guris que virão. Sabendo outra versão de quem é o Brasil, – não a que nos “ninou” para quando fôssemos adultos – sabendo que CABRAL “invadiu” e que, ao invés de quinhentos e dezenove anos, somos brasileiros há quase doze mil anos. Conhecendo CUNHAMBEBE, a CONFEDERAÇÃO DOS CARIRIS, cientes da

participação dos CABOCLOS na luta do 02 DE JULHO NA BAHIA, e sabendo que os índios lutaram e resistiram por mais de meio século de dominação, talvez se orgulhem da porção de sangue que faz de TODOS NÓS, sem exceção, índios. Sabendo que a “bondosa” princesa Isabel deu vez a “Chico da Matilde”, “Luiza Mahin” e “Maria Felipa”, é possível que reconheçam em si a bravura que vive à espreita da hora de despertar e aí, talvez, o “gigante desperte sem ser para se distrair com a TV”.

Cientes de que nossa história é de luta, teremos orgulho do Brasil. Alimentados de leite novo e bom, varreremos de nossos “porões” o complexo de “vira-latas” que fomenta nossa crença de inferioridade. Veremos tanta beleza na escultura de ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA quanto no quadro que eterniza o sorriso da Monalisa. Nos orgulharemos do “tupi” que falamos – mesmo sem saber. Daremos mais cartaz ao saci do que à “bruxa”. Brincaremos mais de BUMBA MEU BOI, CIRANDA E REISADO. Nossas crianças enxergarão tanta coragem no CANGACEIRO quanto no “cowboy”. Vibraremos quando SUASSUNA estrear em “ROLIÚDE” sem tradução para o SOTAQUE de João Grilo e Chicó. Não estranharemos caso o Mickey suba a ESTAÇÃO PRIMEIRA, troque “my love” por “minha nêga” e mande pintar o “parquinho” da Disney com o VERDE E O ROSA DA MANGUEIRA.

Leandro Vieira

Fonte: LIESA. Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Abre-alas 2019:** segunda. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:  
<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>.

**ANEXO 2 - Samba-Enredo 2019: Histórias Para Ninar Gente Grande**

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira

Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde e rosa, as multidões

Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde e rosa, as multidões

Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denngo  
A Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara  
E a tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

Composição: Tomaz Miranda / Ronie Oliveira / Márcio Bola / Mamá / Deivid Domênico /  
Danilo Firmino.

Fonte: MANGUEIRA. Samba-enredo 2019: Histórias para ninar gente grande. **Letras**, [s. l.], 2019. Disponível em:  
<https://www.lettras.mus.br/mangueira-rj/samba-enredo-2019-historias-para-ninar-gente-grande/>. Acesso em: 28 jun. 2024.