

O sujeito do samba-enredo¹

Elsa Maria Nitsche Ortiz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ABSTRACT: This article analyzes, from a discourse analysis perspective, the linguistic strategies used by the lyricists as subjects of “samba-enredo” when trying to obscure themselves to dodge the censorship imposed by the military regime in Brazil, from 1964 to 1989. The subject of “samba-enredo” is defined not as an individual who occupies a vacant position in the discourse formation to which he/she is subject, but as an anonymous and collective voice of the ideological formation of carnival. Based on a foucaultian perspective, the article outlines the different enunciative places occupied by the subject of the “samba-enredo”, through which he/she appears and concomitantly builds the representation of the other, according to the spatial and temporal references in which the “samba-enredo” takes place: The Carnival, the Quotidian, and the Past.

RESUMO: O trabalho analisa, sob a perspectiva da análise do discurso, as estratégias lingüísticas usadas pelo sujeito do samba-enredo na tentativa de sua própria opacificação para burlar a censura imposta pelo regime da ditadura no Brasil, no período de 1964 a 1989. O sujeito do samba-enredo é definido não como um indivíduo que ocupa uma forma vazia da formação discursiva a que está assujeitado, mas como uma voz anônima e coletiva da própria formação ideológica carnavalesca. Partindo de um perspectiva foucaultiana, o trabalho esquematiza os lugares enunciativos ocupados pelo sujeito do samba-enredo, através dos quais

¹ Este artigo é parte de minha tese de doutorado, que investiga o discurso do carnaval brasileiro durante o período de exceção democrática, introduzido no país pelo golpe militar de 1964 e encerrado com as eleições diretas para a Presidência da República, em 1989. O corpus discursivo é extraído de um arquivo formado pelos sambas-enredo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que desfilaram no grupo principal, de 1965 a 1990.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

ele se apresenta e constrói concomitantemente a representação do outro, de acordo com as referências espaço-temporais em que os samba-enredo atuam: o Carnaval, o Cotidiano e o Passado

KEY WORDS: discourse analysis, discourse strategies, carnival

PALAVRAS-CHAVE: análise do discurso, estratégias discursivas, carnaval

INTRODUÇÃO

A observação das diferentes configurações através das quais o sujeito do samba-enredo (Sse) se representa possibilita-nos o exame de estratégias lingüísticas usadas para a opacificação do próprio sujeito, especialmente em suas tentativas de burla à censura imposta pelo regime político de 1964. Permite, também, tanto o estudo das diferentes maneiras de o sujeito exercer seu poder injuntivo, quanto a análise de seus desejos e anseios, pondo em relevo a conjugação de diferentes fazeres discursivos carnavalescos, isto é, a constituição do discurso do samba-enredo.

Investigar o sujeito de tal discurso implica a tentativa de resposta a vários questionamentos prévios sobre: (1) a existência ou não de um único discurso carnavalesco, que se enuncia durante vinte e cinco anos; (2) as relações que o discurso mantém com a ideologia dominante; relação de aliança total, de aliança parcial, de antagonismo — isto é, a existência ou não de uma unidade ideológica; (3) a permeabilidade ou não das fronteiras que separam/reúnem o(s) discurso(s) carnavalesco(s) de outros discursos; (4) os mecanismos discursivos capazes de veicular as relações de adesão/refutação entre o(s) discurso(s) carnavalesco(s) e o do poder político; (5) a argumentação do discurso carnavalesco em suas relações de adesão/refutação; mas principalmente sobre as estratégias discursivas usadas pelo sujeito do discurso carnavalesco no caso da tentativa de burla à censura exercida pela ideologia dominante, se a relação entre os discursos for de antagonismo não explícito.

Como sabemos, o discurso age necessariamente sobre determinada situação de comunicação, mas também sofre a ação da mesma. Por isso ele se torna sintoma de uma situação histórica mais complexa.

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

Toda sociedade, em qualquer momento de sua história, ao estabelecer diferentes tipos de “normas” que regem a interpretação do mundo, a atribuição dos valores às coisas, aos atos e às atitudes dos homens — seja no sentido individual, grupal ou até institucional — estratifica os componentes sociais, criando as mais diversas classes sociais. Sabe-se que é sempre a classe dominante que impõe a sua “normalidade”, dominância que produz diferentes instâncias de marginalização, pois aquele que não se enquadra nas normas vigentes é considerado marginal.

Creemos ser o samba-enredo um discurso de uma (ou de várias) categoria social marginalizada socioeconômica e politicamente, que pode, às vezes, questionar sua própria marginalização. Pensamos encontrar nesta manifestação carnavalesca elementos que demonstrem a existência de procedimentos contestatórios, quiçá subversivos, nas práticas discursivas estabelecidas pelo sistema político implantado em março de 1964 e vigente até as eleições diretas, em 1989, isto é, a não-convergência entre o discurso do poder político e o discurso popular enunciado pelo samba-enredo carnavalesco.

Foucault (1987, pass.) afirma que a repressão é capaz de gerar, além de outras coisas, discursos. A tal assertiva acrescentamos que em períodos de repressão, pelo menos duas esferas discursivas interagem: a do discurso do repressor e a do discurso do reprimido.

O discurso do repressor direciona-se, geralmente, à doutrinação, através de persuasão, sedução, atração e, finalmente, sujeição, mas também à ameaça, à chantagem, visando a um assujeitamento mais deprimente. Não é somente a força do Poder, é o poder da Força.

O discurso do reprimido, na maioria das vezes anulado pelo repressor, apresenta-se sob as mais diversas formas e disfarces: fuga ao problema; grande alienação aparente; uso de símbolos, metáforas e metonímias, embora algumas vezes mostre-se abertamente beligerante e de oposição.

O samba-enredo é uma das poucas manifestações discursivas populares permitidas, embora censuradas, pelo sistema político vigente no período dito “revolucionário”, prestando-se enormemente à difusão da ideologia então dominante. Entretanto, tal manifestação pode veicular, sob disfarces discursivos, o discurso do povo reprimido, um contra-discurso que protesta contra a situação existente, contra a formação discursiva (FD) de um governo de força. O samba-enredo fornece, assim, elementos estratégicos a serem usados pelo povo, isto é, um modo de o

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

povo se inscrever como sujeito no discurso antagônico ao da hegemonia governamental.

Como consequência do existir de um contra-discurso carnavalesco pôde-se averiguar que nos períodos de maior repressão político-ideológica mais sutis seriam os artifícios discursivos de refutação, utilizados pelo sujeito carnavalesco. Assim sendo, o período de “abertura”² ou “transição” permitiria um discurso explicitamente mais contestador, com maiores denúncias e reivindicações sociais.

Mas o que é Carnaval?

Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em “A felicidade”, definem o Carnaval como “uma grande ilusão” que dura somente três dias, terminando nas cinzas da primeira quarta-feira da quaresma.

É um mundo que enfatiza a inversão do cotidiano, em que o trabalhador “dá um duro danado” durante o ano inteiro, visando não só ao seu sustento, ou até mesmo a sua mera sobrevivência, mas também ao acesso a um “mundo de sonhos”, no qual sua situação socioeconômica será fantasiosamente alterada. Nos três dias de folia, ele poderá ser o Rei — rico, bem vestido e alimentado, símbolo da estrutura dominante, do poder constituído. Poderá ser também o Pirata — marginal, aventureiro, quase sempre rico, graças a seus saques e ao acesso à bolsa do poder constituído. É símbolo da subversão, da marginalização, do poder não-constituído, podendo teoricamente atingir tudo aquilo que quiser. A fantasia torna-se, então, uma máscara social.

Para Bakhtin (1987), o Carnaval, por ignorar toda e qualquer distinção entre seus atores e espectadores, propicia a vigência das leis da liberdade, pois só se pode viver, neste período, é claro, de acordo com elas.

O carnaval não representa nada — é tão-somente a própria vida que “se auto-interpreta, que renasce e se renova, melhorada, iluminada.” No Carnaval, “a forma efetiva de vida é, ao mesmo tempo, sua forma ideal ressuscitada”. É o triunfo de uma espécie de liberação transitória, além da órbita da concepção dominante, a abolição provisória das relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (op. cit., pass.) — contato íntimo entre pessoas normalmente separadas por barreiras sociais. Tal quebra de barreiras sofre a necessidade de criação de uma linguagem

² Período comumente delimitado pelos anos 1984-1989, isto é, desde a eleição indireta de um presidente civil até a primeira eleição direta para a Presidência da República, depois do golpe militar de 1964.

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

especial, que elimine a distância social entre os foliões, liberados de convenções e etiquetas.

Todavia atualmente tal liberdade não é total, visto ser o Carnaval uma festa popular com data marcada, delimitada e administrada pela autoridade política. Ao carnavalesco “resta somente a ironia, mas não uma contestação realmente ritual (...), trata-se evidentemente de um processo de ‘défoulement’ e não de rebelião”. (Ortiz, 1984, p.41-42).

A FD carnavalesca, como as demais FD, se caracteriza pela regularidade entre os tipos de enunciação. Esta, por sua vez, depende de regras de formação: de leis reguladoras e do lugar de onde a enunciação se dá.

Para Foucault (1987, p.57), três questões imediatamente se colocam: o sujeito que fala, o lugar institucional de onde ele fala e a situação ou posição que ele ocupa ao falar.

Com referência ao sujeito, pergunta-se: “quem fala?”, “por quais razões pode falar?”. Como o falar está ligado a um direito concedido, “qual é o status de quem fala?”, “quais seus direitos de intervenção?” “e de decisão?”.

Questiona-se o lugar institucional quanto ao seu poder de legitimar ou não o discurso do sujeito, bem como as diversas posições que o sujeito pode ocupar.

Essas questões permitem uma grande diversidade de tipos de enunciação e conseqüentemente a negação da unicidade do sujeito colocando-nos diante de uma “dispersão enunciativa” e de uma “descontinuidade de planos discursivos”, isto é, de onde se fala (op. cit., p.61)

QUEM FALA NO SAMBA-ENREDO?

O samba-enredo é o resultado de um trabalho coletivo. O próprio tema, decidido após votação entre os membros mais influentes da escola, é dado a público, e os compositores devem submeter suas obras, algum tempo depois, a um júri popular, formado por elementos da agremiação, que escolherá o que julgar melhor, o que mostrar maior compatibilidade entre a música e o desenvolvimento do tema.³

³ Existem dois tipos principais de sambas-enredo: o descritivo e o interpretativo. O primeiro tipo descreve minuciosamente o enredo, sendo, conseqüentemente longo e, às vezes, de difícil memorização. O interpretativo dá uma rápida idéia dos principais itens

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

Raramente um samba-enredo terá uma autoria individual. Os compositores trabalham em grupo, chegando a equipe a ter, algumas vezes, mais de seis elementos. A diluição da individualidade do compositor vai até o ponto de ele raramente se apresentar com seu nome civil, usando comumente alcunhas que só o identificam em função da escola a que pertencem, como Henrique do Salgueiro, Luís Carlos da Vila ou Darcy da Mangueira.⁴

É evidente, pois, a pequena importância que o indivíduo-autor do samba-enredo tem na formação do *sujeito do samba-enredo* (Sse), que terá o estatuto de um sujeito coletivo, usuário das formações discursivas próprias da escola e de sua ideologia.

O Sse não é o sujeito psicanalítico, clivado, sujeito de um inconsciente individual, que pensa e que fala, que se aliena e que se constitui através do *Outro*. Não é o sujeito que se comunica em seu próprio nome, que usa a 1ª pessoa do discurso para estabelecer a diferença entre ele e os demais elementos de um grupo lógico, biológico ou social. Não é o indivíduo pensado por Marx, que adquire sua essencialidade nas relações interindividuais. Tampouco é o sujeito althusseriano, indivíduo natural que tem sua subjetividade interpelada pela ideologia; ou o sujeito foucaultiano, indivíduo que se identifica ao formular um enunciado; ou qualquer outro sujeito definido por teorias da linguagem.

É, todavia, um somatório de quase todas as características que definem as diversas noções de sujeito que vimos acima: é o sujeito de um inconsciente, não individual, mas coletivo⁵; que não se comunica em seu próprio nome, mas em nome de uma coletividade; que usa (ou não) a 1ª. pessoa do discurso, não para estabelecer uma diferença mas uma igualdade no grupo. Não é interpelado pela ideologia, mas é a voz da

do enredo sem, entretanto, fixar-se em nenhum. É, geralmente, mais comunicativo e possui uma letra mais curta; mas pode apresentar pequenos problemas de coesão e de coerência textuais.

⁴ Alguns, como Martinho da Vila ou Joãozinho Trinta, lograram alcançar fama fora dos limites da escola; outros, como Bidi, só poderão ser identificados por elementos da própria escola. Em 1968, o jornal *Correio da Manhã* não julgou ser importante a autoria dos sambas-enredo, pois os publicou sem indicação de autor.

⁵ Não nos referimos ao inconsciente coletivo junguiano, que prevê arquétipos marcados no inconsciente individual. Para nós, à maneira freudiana, o inconsciente coletivo funde-se com cultura, veiculando "tradições (...) e valores (...)" (vol.VII, p.87) de geração em geração.

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

própria ideologia; não se identifica com o sujeito do saber do enunciado, é o próprio sujeito deste saber. Assemelha-se muito ao *não-sujeito* de Coquet (1989), mas mais ainda com a noção de *destinador*, do mesmo semiótico. É o sujeito de uma autoridade institucionalizada, de uma ideologia, de uma formação discursiva e por isso detém todo seu saber e também seu poder. E é exatamente por ser uma voz institucionalizada que sofre censuras sociais, culturais e ideológicas — diz aquilo que pode e deve ser dito, e cala o que não pode e não deve ser dito.

Em resumo, o sujeito do samba-enredo não é um indivíduo que ocupa uma forma-vazia da FD a que está assujeitado, mas a voz anônima e coletiva da própria forma-sujeito, a voz da própria formação ideológica (FI) carnavalesca, que se (re)instaura em sua cultura. Está-se diante de um sujeito onipotente e onisciente em sua FI que, no entanto, para melhor atingir o *outro*(interlocutor) na interação discursiva, simula uma “descontinuidade” em relação a si mesmo por intermédio de uma dispersão enunciativa, isto é, “finge” ocupar determinados lugares na formação social carnavalesca.

Ocupando tais lugares, o Sse estabelece com o *outro* relações especulares que permitem ao *outro*: identificar-se com o próprio Sse em sua posição específica⁶:

1985 / Em Cima da Hora
Sou mais um cabra da peste
Com instinto aventureiro;

incluir-se coletivamente no grupo socioideológico⁷:

1979 / Unidos do Salgueiro
Mas surgiu o rei do mal
(...)
Poluindo *nossa* terra;

inscrever-se em uma relação dialógica imaginária do tipo “eu”/”tu”: ou reconhecer no Sse o poder ideológico institucional:

⁶ Neste caso, o Sse emprega geralmente a forma lingüística pronominal “eu”.

⁷ Uso da estrutura lingüística “nós” como representação institucional coletiva.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

1987 / Caprichosos de Pilares

Vote, cante, grite .

Para que o objetivo do Sse seja atingido, isto é, para que o *outro* vista a fantasia que o Sse lhe propõe, é necessário que o sujeito institucional saiba como o *outro* se vê a si próprio e aos demais membros da sua FI, ou seja, a imagem que ele faz de seu próprio lugar discursivo e dos lugares ocupados pelos *outros*. Estes lugares discursivos são, pois, a consequência de uma série de formações imaginárias.

Por ser, na verdade, uma função de sujeito, o Sse não pode estabelecer relações binárias do tipo EU/TU; pois o lugar do EU do Sse não é intercambiável com o lugar do TU, situação comum em tais relações dialógicas. Assim sendo, não existem diálogos verdadeiros nos sambas-enredo. A presença de vocativos, imperativos, por exemplo, são apenas estratégias lingüísticas usadas pelo sujeito da formação discursiva carnavalesca com o objetivo de estabelecer a igualdade entre o sujeito do saber e os demais elementos subordinados a este saber.

O Sse, ao se nomear por “eu”, embora superficialmente pareça opor-se e distinguir-se de outros e também ensejar situações dialogais, desejando excluir-se do coletivo, na verdade nega sua posição no individual, no UM (Einsigkeit), confirmando conseqüentemente o assujeitamento de todo e qualquer UM ao NÃO-UM. Ao aparentar exercer sua liberdade, paradoxalmente o “eu” se identifica e se assujeita ainda mais à sua FD. É desse lugar ambíguo que o Sse fala.

O carnavalesco, a quem o samba-enredo é endereçado, reconhece sua própria imagem nesse “eu”, submete-se à dimensão do Sse e ao seu olhar ideológico pressentindo que o *Outro* assim o identifica em sua construção imaginária.⁸ Em outras palavras, acomoda-se como sujeito imaginariamente convocado pelo Sse, assujeitando-se sem mesmo dar-se conta: aceita como seu representante legítimo esse sujeito que sabe (Sse) e que define e decreta o saber verdadeiro. Ao assumir a posição de sujeito epistêmico, o Sse legitima seu discurso autoritário.

Como vemos, a FD carnavalesca, por meio da ação do Sse, constrói lugares enunciativos institucionais nos quais inscreve discursivamente as representações do destinatário, do *outro*.

⁸ Poderíamos afirmar que no samba-enredo ocorre algo semelhante ao que Lacan (1966, p.113) descreve como o “estádio do espelho”.

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

Poderíamos, assim, esquematizar os lugares enunciativos ocupados pelo Sse, através dos quais ele se apresenta e constrói concomitantemente a representação do *outro*, de acordo com as referências espaço-temporais em que os samba-enredo atuam: o Carnaval, o Cotidiano e o Passado. Cumpre salientar que, sob o enfoque espaço-temporal do passado estão incluídas tanto referências históricas como aquelas ligadas a aspectos culturais, lendários ou míticos, elementos fundantes da constituição da rede imaginária das FI populares, entre as quais se inclui a FI carnavalesca.

REFERÊNCIA ESPAÇO-TEMPORAL: CARNAVAL

Sambista exaltando o Carnaval

1968 / Estação Primeira da Mangueira

Oh! melodia
Oh! melodia triunfal
Sublime festa de um *povo*
Orgulho do *nosso* carnaval.

1977 / Mocidade Independente de Padre Miguel

As *escolas* de samba
O ponto alto do *nosso* carnaval
E o *nosso* samba evoluiu
e se tornou marca registrada do Brasil

Por intermédio dessa imagem, o Sse assume uma posição coletiva dentro da escola, despindo, assim, sua autoridade, representando-se como mais UM do grupo social, o que pode ser comprovado pelo uso do pronome “nós” presente na grande maioria das ocorrências. Nos raros casos de emprego da forma “eu”, cria-se um efeito de unicidade representativa de uma coletividade: cada membro do grupo social vê-se “fundido” especularmente ao Sse. Essa “fantasia”, vestida muitas vezes pelo *outro* nas décadas de 60 e 70, aos poucos vai sofrendo alterações, a partir dos anos 80, transformando o sambista assujeitado à sua FD carnavalesca em *povo* que gosta de Carnaval, mas que nem por isso está obrigatoriamente assujeitado ao discurso carnavalesco.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

Porta-voz da Escola em suas homenagens

Essa é uma representação muito comum na esfera carnavalesca, ocorrendo praticamente em todos os carnavais analisados. Tem, todavia, um percurso temporal bastante peculiar: nos anos em que desfilam dez escolas de samba (1965-1974), tem-se uma média de três “homenagens” como elemento temático do samba-enredo; a partir de 1975, quando o número de escolas participantes aumentou, oscilando de doze a dezoito, a média de ocorrências se manteve a mesma — isto é, houve um decréscimo percentual de “homenagens”.

O perfil do homenageado também se modificou — da figura “política e ideologicamente correta”, por critérios da FI governamental (Olavo Bilac, Monteiro Lobato, José de Alencar, Manuel Bandeira, Mestre Vitalino, etc.), com um pequeno “escorregão” do Império da Tijuca 1968, ao escolher como tema a figura de Cândido Portinari, que “retratou sem fantasia (nossos) sonhos de sobrevivência”, algo censurado na época, chegou-se a Madame Satã, um marginal da Lapa (1990, Lins Imperial), passando-se por Juscelino Kubitschek (1981, Estação Primeira de Mangueira), por Elis Regina (1985, União da Ilha, e 1989, Mocidade Independente de Padre Miguel) e por Milton Nascimento (1989 / Unidos do Cabuçu)⁹.

Intradiscursivamente o Sse não se explicita, já que, praticamente em todas as ocorrências, há o emprego da 3ª. pessoa do singular, estratégia que coloca o sujeito *fora* do discurso. Nas raras ocasiões em que há a clara inscrição do Sse, esta se faz através do “nós” representativo da Escola que presta a homenagem.

1968 / Mocidade Independente de Padre Miguel

São Paulo

Terra dos Bandeirantes

De uma artista tão brilhante

Francisco Antônio de Varnhagen

(...)

Exaltamos neste carnaval.

⁹ Pessoas que tiveram sérios problemas ideológicos nos anos mais duros do período militar.

ELSA MARIA NITSCHKE ORTIZ

1981 / Estação Primeira de Mangueira

Em verde e rosa
A mangueira vem mostrar
O fascinante tema
“De Nonô a JK”.¹⁰

O emprego do “eu”, como representante coletivo institucional da Escola, ocorre ainda mais raramente. Entretanto é interessante salientar um tipo de ocorrência de emprego do “eu”, não como imagem institucional, mas assumindo a posição do próprio homenageado, sob a autoridade do qual o Sse se coloca para falar. É o que ocorre em

1985/ Acadêmicos de Santa Cruz

Pode *me* chamar de cafajeste
Eu sou, e quem não é?

quando o Sse emprega *ipsis litteris* o dito do próprio Ibrahim Sued, homenageado da escola, para denunciar o grau de decadência moral a que chegou o país, já que as próprias elites¹¹ se reconhecem como “cafajestes”. Pode-se tomar tal formulação discursiva como irrupção de um novo enunciado, como “acontecimento singular” na “evolução das mentalidades” (Foucault, 1987, p.149-150) do país, só possível de ser materializado no *agora* do período de transição democrática, não mais sob um governo militar.

Carnavalesco buscando uma possibilidade de fuga

1981 / Imperatriz Leopoldinense

Eu vou m’embora
Vou no trem da alegria
Ser feliz um dia.

1986 / Portela

Nessa noite *eu vou*
fazer da dor minha alegria

¹⁰ “Nonô” apelido carinhoso e familiar do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. “JK” apelido político do mesmo presidente.

¹¹ Embora de origem humilde, Ibrahim Sued representa um determinado segmento da elite sócio-político-econômica do país.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

Sepultar *eu vou* o dissabor
Do dia-a-dia.

Essa representação, por Bakhtin (1987, pass.) considerada como inerente ao período momesco, praticamente não ocorre nos primeiros anos do regime militar. É somente a partir do governo do General Figueiredo que o Sse tem a possibilidade de enunciar a necessidade que o *outro* tem de fugir de um mundo que lhe é hostil e de “Ser feliz um dia”. O carnavalesco vai lentamente metamorfoseando-se em líder, deslocando o foco espaço-temporal: à utopia carnavalesca, o Sse opõe a realidade do cotidiano.

É interessante salientar o emprego exclusivo da forma pronominal “eu”, através do qual a unicidade do líder bem como a ilusão do *outro* de ser UM se materializam discursivamente.

Carnavalesco enamorado

1982 / Império Serrano
Vem, meu amor,
Manda a tristeza embora
É carnaval, é folia
Neste dia ninguém chora.

1985 / Acadêmicos de Santa Cruz
Deixe, amor, meu amor,
A minha alegria te contagiar.

A configuração discursiva do enunciado amoroso é sempre feita através do “eu” especular, que permite ao *outro* identificar-se com o Sse.

REFERÊNCIA ESPAÇO-TEMPORAL: COTIDIANO

O cotidiano como tema nos discursos carnavalescos não era visto como uma possibilidade de se tornar um acontecimento discursivo na situação histórica existente durante o regime militar. A circulação de formulações discursivas com esse núcleo temático explícito só vai realmente ocorrer a partir do governo do Presidente João Batista Figueiredo, quando o enredo dos desfiles carnavalescos não é mais obrigado a

ELSA MARIA NITSCHKE ORTIZ

“versar sobre temas nacionais” (Moura, 1986, p.27) — história, literatura, folclore, personagens “politicamente corretos”... Antes desse período, o Sse só pode se representar no cotidiano como um brasileiro ufanista de seu país.

Brasileiro ufanista

1969 / Acadêmicos do Salgueiro

Bahia, os *meus* olhos estão *brilhando*

Meu coração *palpitando*

De tanta *felicidade*

És a rainha da beleza musical.

1970 / Estação Primeira de Mangueira

Oh! lugar... oh! lugar...

Tudo o que se planta dá

Terra igual a esta não há.

1973 / Tupi de Brás de Pina

Vejam que tudo aquilo de outrora

Já transformou-se agora

Em *riqueza de nossa nação.*

Mas em 1979 o Sse já começa a se posicionar entre o ufanismo assujeitado à censura da FI governamental e o assumir de sua posição de liderança institucional, capaz de denunciar os graves problemas do país.

1979 / Unidos de Salgueiro

Mas surgiu o *rei do mal*

Com a chegada do progresso

Abalando a estrutura mundial

Poluindo nossa terra

Aniquilando o que Deus abençoou

E quem sofre é a nação

O Sse questiona o milagre brasileiro, pré-construído dos anos 70, relacionando o progresso ao mal. Entretanto, ainda sob a censura¹² da DF

¹² A censura prévia foi abolida nos últimos dias do mandato do Presidente Ernesto Geisel, em 1978, ano em que este samba-enredo foi composto para ser apresentado em 1989.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

dominante, o Sse prevê que a natureza seja capaz de se regenerar do mal que sofre pelo progresso.

Brasileiro denunciador

Os anos 80 que se iniciam sob os bons ventos da extinção do AI-5¹³, permitem que se vislumbre o tema do *brasileiro líder*, na “consistência de enunciados” participantes do “horizonte de expectativas” (Guilhaumou & Maldidier, 1994, p.93) que tal conjuntura histórica propicia.

O Sse, que se representa sob as mais diversas imagens especulares — índio, negro, mestiço, motorista, feirante, retirante, rei ou guerreiro —, timidamente materializa seu enunciado denunciador de problemas sócio-político-econômicos.

1980 / Unidos de Vila Isabel

Ai de mim, ai de mim que mal sonhava.

1983 / Unidos do Salgueiro

Eu *sou* o Rio e rio à toa

Só *rio* de quem *me* impede de sorrir

A *minha* pena não tem pena nem perdoa

(...)

Será que a política não vai *me* censurar?

Já *sei*, certos momentos não se pode criticar.

1984 / Caprichosos de Pilares

É cascata, é pacotão

No combate, como bate o coração!

Na agonia, com a corda no pescoço

A piada rói o osso

E alegre o *meu* povão.

Inflação, pacotes econômicos e o conseqüente empobrecimento do povo são saberes que já podem ser materializados discursivamente e que circulam mais explicitamente, não só no âmbito da FD carnavalesca, mas nos mais variados discursos.

¹³ Ato Institucional extinto em 31 de dezembro de 1978.

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

O carnaval de 1985, cujas formulações discursivas foram produzidas em 1984¹⁴, parece ter sido o ponto máximo da atividade de liderança do Sse na relação espaço-temporal do cotidiano, apresentando a vida difícil e quase impossível do povo brasileiro em geral, principalmente dos migrantes nordestinos, que procuram fugir à miséria acoitando-se nas grandes metrópoles brasileiras. O samba-enredo da Escola Em cima da Hora engloba em um só texto todos esses enunciados.

O acontecimento discursivo concretizado pela circulação explícita da contradição social do *progresso X abandono* pode ser sintetizada pela materialidade lingüística da formulação discursiva

Faço parte do progresso mas ninguém me dá valor.

onde a conjunção *mas* quebra a orientação argumentativa da primeira afirmação¹⁵ cuja conclusão é invertida pela segunda afirmação. Pode-se perceber que “fazer parte do progresso” pertence a uma FD dominante e que o Sse, embora admita a legitimidade desta formulação discursiva, opõe-se à orientação argumentativa da mesma ao enunciar um saber de sua própria FD — *não usufrui as benesses desse progresso que ajuda a construir*. Essa parataxe lingüística concretiza discursivamente a contradição social brasileira. Em síntese, a FD carnavalesca, como participante de uma FI do povo, assujeita-se à ideologia do poder ao aceitar que é preciso primeiro fazer *crescer o bolo*, para depois então *dividi-lo*.

Brasileiro enamorado

Através de um levantamento exaustivo das ocorrências, pôde-se constatar que o Sse só ocupa a posição de sujeito de uma relação amorosa em 1977 — o que causa uma certa perplexidade, pois o relacionamento amoroso, por ser uma constante da vida do ser humano, sempre marcou sua presença, até nas mais remotas manifestações carnavalescas, como nas saturnais romanas. É como se o Sse não ousasse ou até mesmo não pudesse, pelo menos discursivamente, ocupar uma posição considerada de um certo poder.

¹⁴ Fim da ditadura militar e início do governo dito “de transição”.

¹⁵ Cf. Ducrot (1973, cap. “Les échelles argumentatives”) e Vogt (1978, artigo “De magis a mas: uma hipótese semântica”).

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

O não-dito do poder amoroso, ou melhor, a intervenção do silêncio exerce, na verdade, processos de significação diretamente ligados à história do texto. Para Orlandi (1992, p.48), é o “silêncio que possibilita o múltiplo”, dando base à polissemia, mas que tem também o poder de fazer “aparecer a falta de simetria entre os interlocutores”. Contudo os interlocutores a que a autora se refere não se limitam, no presente texto, ao Sse e ao *outro*, que pertencem a uma mesma FD; há indiscutivelmente a presença de um *Outro*, opaco, melhor dizendo, oculto mas onipresente com seu poder de censura e, conseqüentemente, de opressão, já que pertence a uma FD antagônica e hegemônica.

REFERÊNCIA ESPAÇO-TEMPORAL: PASSADO

À semelhança das estratégias utilizadas pelo Sse na imagem do porta-voz da escola em suas homenagens, na relação espaço-temporal aqui em análise, está-se diante de uma representação “apoiada” e até mesmo “incentivada” pela FD dominante. O poder ideológico dominante, ao estabelecer “temas” a serem usados pelas escolas de samba, mostrou preferência por determinados fatos históricos ou aspectos lendários, que passaram, então, a servir de matéria-prima para os enredos carnavalescos.

Em conseqüência de tal monitoramento, nos primeiros anos do governo militar, a escolha das escolas recai invariavelmente em temas, cujos personagens históricos, lendários ou folclóricos pudessem ser dados como exemplos ideológicos a serem seguidos, em que aspectos físico-geográficos extaciassem os olhos do povo, desviando-os de outros não só menos atraentes como também abjetos. Na verdade, a escolha do tema sobredetermina a posição que o Sse assume ao representar a si próprio e ao *outro* um lugar institucional de *narrador/descritor* onisciente, que utiliza tais estruturas textuais como argumentos para “ilustrar” ideologicamente o *outro*. Isto evidencia um papel de liderança, embora velada e não explícita.

Tal estratégia, que se revela de grande força argumentativa, será também empregada quando o Sse se sentir menos censurado pelo olhar do *Outro* institucional da FD dominante, o que ocorre a partir do processo de abertura política. Esta abertura política, que também se reflete na liberação da escolha temática, permitirá que personagens antes colocados

ELSA MARIA NITSCHÉ ORTIZ

como exemplares sejam questionados. Embora o lugar discursivo do Sse não seja alterado — continuará um narrador/descritor onisciente — o enfoque ideológico de tal posição se altera: é o saber de sua FD que o Sse materializa e não o saber imposto de uma outra FD, que é política e ideologicamente dominante.

O expediente lingüístico usado também é análogo ao visto anteriormente: o Sse se coloca intradiscursivamente *fora* do discurso, ao empregar a terceira pessoa do singular, embora algumas vezes escape alguma forma lingüística — pronomes possessivos por exemplo — reveladora da inscrição explícita do Sse na produção discursiva. Há ocorrências em que o Sse se posiciona explicitamente como voz coletiva da escola, através do uso do “nós” institucional, mas tais formulações aparecem em número menor. Todavia menos freqüentes são as materializações intradiscursivas que se valem do “eu” nesta relação espaço-temporal.

Ideologicamente, o Sse como narrador/descritor se identifica à FD que domina politicamente o país. Em algumas escolas, tal posição é mantida praticamente durante todos esses vinte e cinco anos que analisamos. Em outras, a tomada de consciência dos problemas nacionais pela Sse já se faz anunciar mesmo durante os mais duros anos de ditadura. Foi o que aconteceu em

1970 / Unidos de Vila Isabel
Vamos cantar a gente do Meridião
Caminhando pela estrada
Sem esporas e sem gibão
Toma conta do rebanho
Negrinho do Pastoreio

quando se enuncia a união do mito antigo do Negrinho do Pastoreio com o antimito do gaúcho a pé¹⁶ — pobre, sem agasalho para o inverno e sem artefatos para montar. Para quê esporas, se o gaúcho já não tem mais cavalo e caminha pela estrada?

Podemos afirmar, como conclusão, que as representações que constituem o Sse e o *outro* têm sua origem em duas FI diferentes. A FI carnavalesca, cujos saberes institucionais o Sse representa discursivamente, está na gênese do poder do sujeito que, através de um jogo de

¹⁶ Traduzido literariamente pela obra de Cyro Martins.

O SUJEITO DO SAMBA-ENREDO

imagens, ocupa especularmente lugares enunciativos os quais, por sua vez, constituirão o *outro*.

Entretanto, a FI carnavalesca assujeita-se a uma FI mais forte, cujo poder de dominação e de censura obriga o Sse não só a aceitar a imagem que lhe é imposta como também a ocupar os lugares discursivos que lhe são por ela atribuídos.

O fato de o Sse permitir que outra FI o represente faz com que ele perca a posição de *sujeito do saber* e se coloque especularmente no lugar do *outro*, constituindo-se imaginária e simbolicamente a partir do *olhar do Outro* ideológico. Em algumas FD (de determinadas escolas) que perpassam a FI carnavalesca, tal assujeitamento é inteiramente denegado, mantendo intacta a ilusão de autoria subjetiva. Em outras, a “ilusão do sujeito” não se mantém e a tomada de consciência ideológica se mascara discursivamente por intermédio de algumas estruturas lingüísticas.

Em todas as formações imaginárias que constróem constitutivamente o Sse e o *outro* pode-se verificar a presença explícita ou não, da representação da oposição *líder/liderado*.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo : HUCITEC; Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- COQUET, J.C. *Le discours et son sujet I: essai de grammaire modale*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- GUILHAUMOU, J. & MALDIDIER D. Effets de l'archive. *Discours et archive*. Liège : Mardaga, 1994 a, p.91-111.
- LACAN, J. *Écrits I* : Paris: Le Seuil, 1966.
- MOURA, R. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1992.
- ORTIZ, R. *A consciência fragmentada*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.