

A ORIGINALIDADE DO CARNAVAL DE PAULO BARROS: PATEMIZAÇÃO E ICONICIDADE

FERES, Beatriz dos Santos (UFF – GPLEIFEN)

1 Abre-alas

Considerada a “forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo” (Bakhtin, 2000) que torna reconhecível todo gênero discursivo socializado por um grupo, elege-se aqui o *desfile das escolas de samba do carnaval carioca* como classe específica de enunciados que, em sua complexidade e singularidade constitutiva, apresenta recursos discursivos altamente produtivos – como aqueles relacionados à geração de um *fazer sentir*, foco de maior interesse neste trabalho.

Segundo a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), os dez quesitos exigidos de cada escola de samba e avaliados por jurados a fim de se escolher o campeão do carnaval são *bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, conjunto, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente e mestre-sala e porta-bandeira*. O desempenho de cada escola de samba no desfile é mensurado, portanto, de acordo com critérios (também tomados como orientadores das características do gênero *desfile de escola de samba*) que fazem convergir forma, performance e orientação temática, por um lado, em prol da excelência do espetáculo oferecido ao público, mas de outro, como resultado da capacidade criativa daqueles que dirigem esse espetáculo: os carnavalescos.

Dentre tantos nomes popularizados pelo carnaval carioca, o de Paulo Barros tem surpreendido pelo estilo inovador e “pop”, como tem sido considerado por seus pares. Em entrevista ao jornal O Globo (*O Globo on-line*, 20/02/2010), o carnavalesco defendeu a necessidade premente de “encantar o público antes de pensar em conquistar os jurados”. Pode-se afirmar, portanto, que seu estilo é pautado por um propósito eminentemente patêmico, direcionado a um interlocutor (o público) mais propício ao *sentimento* (ato de sentir) do que os jurados, revestidos de um papel monitorado pela racionalidade na recepção do desfile, em função da responsabilidade de julgamento. Além disso, Paulo Barros, divergindo da tradição nacionalista e de exaltação herdada da “época de ouro” do samba de enredo (1969-1989), tem desenvolvido temas (enredos) mais abstratos, como “É de arrepiar” (Unidos do Viradouro, 2008) e “É segredo” (Unidos da Tijuca, campeão de 2010), focalizados neste trabalho.

A escolha de enredos abstratos como os mencionados enceta uma performance provocadora (em termos de desfile, de apresentação do tema pela escola), que, para não correr o risco de didatizar o tema, descrevendo-o de maneira óbvia, acaba por apostar em mecanismos interpretativos que acionam a competência de linguagem e a sensibilidade do público a fim de ter esse tema não só compreendido, como também, ou sobretudo, *sentido*: é preciso *fazer sentir* o “arrepio”, ou a sensação provocada pela existência de um “segredo”, muito mais do que representá-los. Isso singulariza o estilo de Paulo Barros: primar pela participação da massa popular, pela interação mediada pelo desfile; apostar no processo inferencial acionado pelas alegorias, pelas fantasias, pelas coreografias que o compõem, a fim de ter seu enredo efetivamente desenvolvido.

A análise do processo de patemização (ou dos mecanismos de *fazer sentir*) engendrado por dois desfiles de escola de samba cujo desenvolvimento do enredo esteve sob a responsabilidade de Paulo Barros (Unidos do Viradouro, 2008, e Unidos da Tijuca, 2010) estará fundamentada por postulados da Teoria Semiollingüística de Análise do Discurso (Charaudeau, 2000, 2007, 2008), e pela noção de *iconicidade*, como estabelecida pela semiótica peirciana (Peirce, 2003; Santaella, 2000, 2005; Pignatari, 2004) e referendado pelas Ciências Cognitivas (Lakoff, 1987, 2002; Lakoff e Johnson, 2002; Fauconnier e Turner, 2002, Gibbs, 2002).

Pretende-se explorar o conceito de patemização segundo a Semiollingüística, circunscrito às representações, para, a seguir, extrapolá-lo em direção a uma perspectiva “situacional”, mais vinculada às relações analógicas entre a superfície textual e suas circunstâncias enunciativas: esse será o lugar da Originalidade, que, segundo Peirce (2003), é o que designa o ser tal como ele é, em nível primário, sem nem mesmo ter significado, ou melhor, sem nem mesmo ter sido significado, sem ter sido veiculado por um signo. É ser o que é, antes de se ter a consciência de que algo é. Parte-se, portanto, da hipótese de que, além de desencadeada por representações emotivas socialmente disseminadas, a dramatização patêmica é especialmente oriunda de um processamento significativo analógico, sustentado pelas Qualidades exacerbadas pela semelhança entre os elementos aproximados – sobretudo em textos de caráter estético.

Como argumentos comprobatórios, serão evidenciados elementos constitutivos dos textos/desfiles mencionados a fim de se demonstrar o processamento patêmico, inclusive aquele baseado na iconicidade, ou seja, aquele sustentado pela similaridade entre signo e objeto, ou entre signo e outro signo (que representa seu objeto), em

virtude da exacerbação de emoções e sentidos orientada para o propósito de *fazer sentir*.

2 Enredo

Pode-se discorrer sobre as emoções, reconhecê-las, denominá-las, descrevê-las, e posicioná-las como tema de conversas e tratados. Mas suscitá-las por meio de trocas comunicativas, instaurá-las discursivamente, evocá-las com o propósito de o destinatário ser tomado por elas, retira-as de seu processamento delocutivo e atribui-lhes um caráter alocutivo (ainda que simplesmente implícito), de influência direta no processamento do(s) sentido(s) de que se ocupará o sujeito-interpretante.

Charaudeau (2000:128), na perspectiva da Análise do Discurso, afirma que “as emoções são de ordem intencional, estão ligadas aos saberes e crenças em comum e se inscrevem em uma problemática da representação psicossocial”. A enunciação aciona saberes, crenças e emoções intrínsecos à realidade significada que excedem os limites da superfície textual, embora nela imprimam seus indícios: “‘algo’ que não está no signo, mas do qual ele é portador”. As emoções podem ser entendidas como reações já inscritas na identificação de determinados objetos e, como propriedade sua, em cada uma de suas “aparições”, elas seriam esperadas, partilhadas por um grupo social. O sentido textual traria subjacente uma aura perceptiva, ou sensitiva, discursivamente orientada a partir da intencionalidade de que se vale o enunciador. “A emoção pode ser percebida na representação de um objeto em direção ao qual o sujeito se dirige ou busca combater” (Charaudeau, 2007: p.245), e estaria ligada à crença porque participa do conhecimento que esse sujeito detém a partir das informações que recebe, de suas experiências e dos valores que atribui à realidade que constrói. Ainda segundo o analista, há estratégias discursivas “que tendem a tocar a emoção e os sentimentos do interlocutor – ou do público – de maneira a seduzir ou, ao contrário, lhe fazer medo”, num processo de *dramatização* que consiste em provocar a adesão passional do outro, atingindo suas pulsões emocionais.

Embora a patemização seja tratada por Charaudeau em um ambiente aparentemente mais objetivo do que proposto neste trabalho (como na argumentação do discurso político, ou da mídia jornalística televisiva), o intuito de tocar o outro por meio de representações emotivas continua o mesmo, passando de uma posição adjacente para outra, central, quando se trata de gêneros de apelo estético – ainda que permaneça resguardada, em ambas as posições, a implicitude própria de todo efeito de sentido. Além da centralidade ocupada pelo recurso patêmico em virtude de

uma intencionalidade indiscutivelmente voltada para a sensibilização, os textos de caráter estético potencializam-na por meio de uma semiose altamente motivada.

Em princípio, a motivação significativa (de grau mais ou menos acentuado) se opõe à arbitrariedade própria do signo lógico, residindo, portanto, na similaridade entre signo e objeto, ou entre signo e outro signo (quanto este representa o objeto). De acordo com Peirce (2003), a semiose se inicia com um primeiro (o signo), que é determinado pelo segundo (o objeto) ao mesmo tempo em que o representa, e finalizado pelo terceiro (interpretante), o resultado do ato interpretativo. Mas ela só se efetiva na mistura de processamentos, “genuínos” e/ou “degenerados”. Ou seja, em meio à simbologia das palavras, por exemplo, vale-se de aproximações por semelhança, ou mesmo de índices (dêiticos, por exemplo), a fim de se construir a significação; ou ainda, em meio à representação imagética, o ícone simples pode se tornar símbolo, por depender culturalmente de seu valor convencional de representação. E, nessa mistura, à *iconicidade* se atribui o papel de exacerbar qualidades a partir da semelhança entre os signos envolvidos e evocados na semiose – e isso pode se realizar por meio de imagens, de palavras, de sons, enfim, por meio dos mais variados tipos sígnicos.

A *iconicidade* é vista, pois, como *processo de significação que projeta, no signo, qualidades do objeto referido, ou ainda, que faz emergir, na aproximação de similaridades (intra ou extrassígnicas), uma qualidade essencial que se pretende evidenciar*. É um mecanismo operacional que coexiste à indicição e à simbolização, mas que exhibe a particularidade de se sustentar na *identidade de Qualidades* dos itens relacionados, mesmo quando se presta apenas a inferências e ao cálculo interpretativo, ou a projeções necessárias à cognição. E, sendo um mecanismo propício para a emergência de Qualidades, torna-se igualmente favorável à patemização, embora não seja exclusivo dela.

Tanto Peirce quanto Charaudeau ocupam-se de aspectos constitutivos da semiose/semiotização que vão além da concepção “puramente” lógica da linguagem, incluindo, em alguma medida, a subjetividade e a emoção. Peirce, ao considerar a “motivação”/“iconicidade” e a “indicição” partes do processo de significação, atrela à racionalidade “lógica” fatores ligados à percepção e à situacionalidade, à qualificação “imediate” e à interpretação circunstanciada; Charaudeau, para tratar das emoções no discurso, atenta para uma “racionalidade subjetiva” (que compreende uma “visada acional” do sujeito), imbuída de crenças e valores, determinada pelas representações sociais e que, por isso mesmo, permite o vínculo entre as emoções e o discurso. De

uma forma e de outra, inclui-se na semiose/semiotização o lugar do *sentimento* (leia-se “ato de sentir”), da apreensão da Qualidade, seja por meio das representações sociais, seja por meio de recursos cognitivos instaurados na/pela textualização e igualmente dependentes da disseminação de crenças e valores operada naturalmente pelos membros de uma comunidade.

Na textualização, é possível perceber o uso de mecanismos cognitivos que, por um lado, permitem a construção do sentido em função da singularidade de determinada representação situada, e, por outro, revelam o ingrediente social da cognição humana. É na concretização – em termos de “revestimento” significativo – promovida pela textualidade que agem concomitantemente, influenciando um no outro, o ineditismo e a polifonia, o sentido situado e o conhecimento socializado, o dito e o indizível, o racional e o emocional. Relaciona-se a constituição da superfície textual às condições de produção e de recepção, aos papéis sociais dos agentes envolvidos na interação via texto, às fórmulas socializadas de organização e uso dos textos, aos modos de referenciação reconhecidos pelos grupos sociais, aos “saberes de conhecimento” e “de crença” (Charaudeau, 2000; 2007) engajados no processamento do sentido. Investe-se na construção do sentido a individualidade das experiências, imediatas ou mediadas por textos, entrecortada por um aparato histórico-cultural determinado socialmente por meio das incessantes interações estabelecidas entre os indivíduos. A própria iconicidade atua no processamento cognitivo a partir de similaridades perceptíveis em função da experiência corpórea (e, portanto, individual), ou em função da experiência cognitiva, baseada no conhecimento de mundo, ou ainda, nos valores e crenças que dele exalam.

A compreensão de um elemento pelo outro – em função de sua similaridade – não só possibilita a expressão de ideias, sentimentos, abstrações aparentemente insignificáveis, como também permite o acionamento de efeitos de sentido relacionados à própria percepção da Qualidade posta em evidência pela aproximação dos elementos. Por seu caráter relacional e, simultaneamente, “qualificativo”, a similaridade tem figurado como um dos mais relevantes componentes da cognição humana e está presente, por exemplo, na identificação de elementos alinhados em correspondência, na categorização da experiência humana, na imaginação a partir da qual emergem novos espaços mentais. Seja no uso de uma estrutura de nível básico de conceptualização fundada na experiência física, seja no uso de estruturas importadas de metáforas, ou nos *blendings*, a aproximação de elementos por similaridade (ainda que instituídas situacionalmente) estão sempre presentes no

processamento cognitivo. A iconicidade, como mecanismo motivacional, permite a transposição de características e propriedades, não simplesmente aquelas que justificariam a aproximação dos elementos, mas outras, periféricas, de maior complexidade cognitiva e, às vezes, de difícil (ou impossível) simbolização.

3 Alegorias

Os desfiles de carnaval no Rio de Janeiro têm sua origem na segunda metade do século XIX, segundo atestam Mussa e Simas (2010), e se moldaram na tradição do formato processional, tão presente na cultura popular brasileira. A princípio se dividiam entre os desfiles das Grandes Sociedades, promovidos pelas camadas mais abastadas, e os blocos improvisados pelas camadas populares, com cordões de mascarados e ranchos. Na década de 1920, surgem as primeiras escolas de samba, que pretendiam não só promover a aceitação social dos negros, como também serviam ao propósito do Estado de disciplinar as manifestações culturais das camadas populares. A primeira disputa com ocorrência de um cortejo foi patrocinada pelo *Jornal Mundo Sportivo*, em 1932, idealizada pelo jornalista Mário Filho. A exaltação nacional não fora imposta pelo governo, mas usada como estratégia pelos sambistas, “antenados com a perspectiva nacionalista que caracterizava a atuação do Estado na recém-iniciada Era Vargas” (*op.cit.*; 18) para o reconhecimento formal das escolas de samba. Em 1935, houve uma maior padronização das escolas, inclusive com a submissão das letras dos coros à comissão organizadora antes do dia do evento. O período entre 1969 e 1989, considerado “a época de ouro” do samba de enredo, durante a ditadura militar, serviu bem aos propósitos ufanistas dos governantes, mas, a despeito disso, o samba ganhou um tratamento poético e melódico de alto nível, incomparável aos sambas de outras fases. Mais tarde, a negritude passa a ser tema dos enredos e, na década de 80, passam a ser usados enredos satíricos e de crítica social. Hoje não há mais a primazia do samba como critério de julgamento; os “quesitos do carnavalesco” são os mais enfatizados, já que se valorizam o resultado do espetáculo oferecido ao público e a obediência aos critérios impostos, em virtude da acirrada disputa entre as escolas e da busca de retorno ao investimento milionário que se impõe à magnitude dos desfiles.

Assim, como gênero textual, a partir da articulação das coerções formais, discursivas e situacionais que sofre (Charaudeau; Maingueneau: 2004), pode-se afirmar que o *desfile de escola de samba* caracteriza-se por uma configuração sincrética organizada em torno de um enredo previamente concebido, expresso

narrativa ou expositivamente pelo samba e por fantasias, adereços, carros alegóricos, distribuídos ao longo de alas “subtemáticas”, no intuito de comunicar o conteúdo do enredo e, sobretudo, provocar a aceitabilidade do público e dos julgadores. Para isso, utiliza-se de uma performance provocadora; o canto harmonizado com a bateria, a dança (ou a coreografia) conjugada à disposição equilibrada dos participantes e dos elementos figurativos ao longo da avenida durante os oitenta minutos regulamentares (no Rio de Janeiro), além da clareza da relação entre a proposta do enredo, revelada inclusive pela letra do samba, e a forma do desfile. Ao enunciador-carnavalesco atribui-se tanto a responsabilidade de produzir um texto coeso, coerente e de boa aceitação, como também o controle do desempenho da escola na avenida.

Paulo Barros, nome em ascendência no carnaval carioca, tem sido bastante criticado pelo modo popular de condução dos enredos que escolhe, mais vistos como simplesmente temáticos, distanciados de uma tradição predominantemente “narrativa”, que se revestia de pompa verbal e minúcias informativas dignas de legendas explicativas durante a transmissão televisiva. Seus desfiles primam pela interpelação direta ao povo espectador, pela fácil identificação dos elementos explorados, pela novidade espetacularizada e performances inusitadas e grandiosas.

Em 2008, com o enredo “É de arrepiar!”, apresentado pela escola de samba Unidos do Viradouro, Barros leva à avenida um tema baseado ora na percepção da sensação física mesma, ora na relação entre essa sensação e emoções como a alegria, o medo, a saudade, ou a sensualidade. Para isso, o autor expõe elementos que despertam o fácil reconhecimento de experiências cuja reação é o arrepio, ou que já se apresentam impregnados de valores socialmente disseminados, relacionados à provocação desse fenômeno. Desse modo, além de explorar convenientemente o enredo, reúne condições para atingir seu propósito patêmico, de *fazer sentir* as emoções evocadas pelas representações e acionar, pela identificação entre as experiências vividas pelo público e aquelas apresentadas na avenida, sensações e sentimentos.

Na letra do samba-enredo, observa-se o percurso entre a sensação física e a reação à emoção num convite direto ao espectador. A textualização revela um enunciador que, antes de fazer referência aos elementos do espetáculo apresentado, divide impressões “pessoais” e sensações com seu destinatário, numa dinâmica dividida entre a elocução, ao expressar os sentimentos que o invadem diante do desfile, e a alocação, ao interpelar seu interlocutor e orientar sua perspectiva: “Amor,/Olha só quem vem lá/É de arrepiar, com tanto frio/Vem cá me abraçar,/Sentir

meu arrepio”. Ou ainda em “Mexa, remexa, sacode a cabeça, me faz delirar” e em “Chame alguém para ajudar”. Os dêiticos mencionados na letra do samba apontam para itens materializados nas fantasias e nas alegorias que ocupam o a avenida: “Olha só quem vem lá” indica o carro abre-alas que traz uma imensa pista de esqui, cheia de gelo, em que esquiadores sobem e descem durante todo o desfile, por isso os versos “É de arrepiar, com tanto frio”. Em “esses seres eu me pelo/De vassoura ou de chinelo, chame alguém pra ajudar”, “esses seres” se referem a insetos asquerosos, como aranhas e baratas, representados em fantasias impressionantes, usadas por alas inteiras.

Já nos dois refrões, descrevem-se, delocutivamente, aspectos referentes à apresentação da escola e à emoção que isso provoca. No primeiro (“O show da bateria alucina/Traz numa corrente a emoção/É arte, é criação que me fascina/Faz vibrar meu coração”), signos como “alucina”, “corrente de emoção”, “vibrar meu coração”, perpassados por traços emotivos, garantem a manutenção temática do “arrepio” no âmbito da reação à emoção em virtude dos *saberes de crença* acionados. No segundo refrão, entretanto, apresenta-se, com força de argumento, o intertexto que dialoga com o famoso samba de Cartola (“Bate outra vez, o meu coração/ ‘Pois já vai terminando o verão’/As rosas não falam, na Viradouro exalam/O perfume de uma canção”), numa atitude de reverência à beleza de seus versos – também provocadora de um “arrepio estético”. Nesse caso, depende-se, a princípio, de um *saber de conhecimento* (o samba relacionado pelo intertexto), a fim de que se atinja toda a plenitude da estratégia patêmica empregada; além disso, atrela-se aos versos do sambista um *saber de crença*, igualmente partilhado socialmente, relacionado ao sentimento (de amor/adoração) que provocam. Ainda apostando na intertextualidade, “Peguei o Ita no Norte, gostei, tive sorte e kizombei” é um verso que alude a memoráveis carnavais, “de arrepiar”: “Peguei um Ita no norte” foi levado à avenida pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1993 e “Kizomba, festa da raça”, pela Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 1988.

A patemização também se deflagra por meio da recorrência a representações impregnadas de emoções no enredo “É segredo!”, explorado pela Escola de Samba Unidos da Tijuca, em 2010. Nesse caso, o tema pressupõe um misto de curiosidade, apreensão e surpresa. A instabilidade interna provocada pela referência a algo desconhecido (ao menos parcialmente) até que se tenha o segredo desvendado e torne a haver estabilidade contribui para essa patemia. Elementos como mafiosos armados, heróis mascarados que não revelam suas identidades (Batman, Robin,

Homem Aranha, Zorro), ou ainda Michael Jackson, cuja morte intriga a todos, são referidos a fim de que seja suscitada a aura de mistério que os envolve. O samba reitera essa referência: “Quem some na multidão/Esconde a sua verdade/Imaginação, o herói jamais revela a identidade/Será o mascarado/Nesse bailado um folião?”. Assim, o tema “É segredo!” é suscitado por meio de inferências relativas ao reconhecimento desses elementos como caracteristicamente misteriosos – inclusive o folião, citado na letra, que, também “disfarçado” sob uma fantasia, acaba por adotar o mesmo clima de sigilo dos personagens figurados.

Diz o samba da Unidos da Tijuca: “É segredo, não conto a ninguém/Sou Tijuca, vou além/O seu olhar, vou iludir/A tentação é descobrir”. A “tentação” da descoberta é representada, logo na abertura do desfile, pela comissão de frente, constituída por seis pares de dançarinos, dois ajudantes e um mestre de cerimônia que, num jogo de ilusão de ótica (num “passe de mágica”), fazem com que as moças tenham suas roupas trocadas em segundos, sucessivas vezes. *Apresenta-se* a surpresa da mágica para se *representar* “o segredo”, tema do desfile. A mágica oferece, nesse caso, a experiência mesma da surpresa (“ao vivo e em cores”); o “passe de mágica” representa, significa, fica no lugar do “segredo”, por ser constituído por ele, numa relação metonímica entre signo (mágica, mais “concreto”) e objeto (segredo, mais “abstrato”).

A injunção e a interpelação trabalham a favor da adesão dos sujeitos comunicantes ao projeto direcionado aos sujeitos destinatários, que são constantemente convidados a agir, ou, pelo menos, a compactuar com as impressões do locutor (como em “Mexa, remexa, sacode a cabeça, me faz delirar”, do enredo “É de arrepiar!”, ou em “O seu olhar, vou iludir”, do enredo “É segredo!”). Esses “movimentos de conquista”, no entanto, são deflagrados também por signos imagéticos e sensoriais, concretizados nas fantasias e alegorias constituintes dos desfiles, que acionam igualmente saberes de conhecimento e de crenças, mas que, acionando-os iconicamente, permitem um *fazer sentir* não intermediado por símbolos mais ou menos convencionados, mas validado por motivações que exacerbam Qualidades.

No carnaval de 2008, um dos carros alegóricos da Unidos do Viradouro chamou especialmente à atenção: era o carro do banquete, em que dezenas pessoas fantasiadas de baratas gigantes escalavam um monte de comida e de lá fugiam, subindo e descendo, em movimentos que imitavam com bastante justeza os daqueles insetos. Embora possa se considerar a barata um elemento ao qual se atribui

prontamente nojo e até medo, a semelhança, percebida visualmente, entre a representação e o representado intensifica esses sentimentos. A encenação do ataque das baratas explora, iconicamente, uma vivência conhecida e, concomitante a esse reconhecimento, suscitavam-se os sentimentos a ele atrelados: nojo e/ou medo.

No caso das baratas, a relação icônica se dá entre elementos da superfície textual (as fantasias de baratas e o carro com o monte de comida) e o (re)conhecimento daquela cena, a partir do nível semântico-discursivo; as Qualidades emergentes e intensificadas são o nojo e/ou o medo que esses insetos despertam. Nos casos em que o público se identifica com elementos constituintes do enredo, mecanismos envolvendo a similaridade entre a superfície textual e o nível situacional (onde se posiciona o sujeito-interpretante/público) são colocados em ação em função do propósito de adesão do público ao destinatário projetado pela textualização. Ao se deparar com um imenso boneco que imita (numa relação icônica) um bebê pendurado pelos pés, com o cordão umbilical recém cortado, alude-se, pateticamente, à alegria trazida pelo nascimento de uma criança.

Já a transposição do halo qualificativo de uma representação se dá, por exemplo, por meio de metáforas e de integrações conceituais, que também dependem da iconicidade, pois operam projeções entre os elementos aproximados por similaridades perceptíveis e emergências de Qualidades e sentidos por meio de correspondências que dependem, em certa medida, de similaridades instituídas contextualmente. Em “...quem se arrisca a procurar/O desconhecido, no tempo perdido/Aquele pergaminho milenar/são cinzas na poeira da memória”, tem-se a referência à biblioteca de Alexandria, tida por muitos como o “coração da humanidade” por abrigar uma importante coleção de pergaminhos e manuscritos durante mais de sete séculos, até que foi incendiada. “Aquele pergaminho milenar” representa, metonimicamente, esses pergaminhos e manuscritos que se tornaram “cinzas”. A “poeira da memória” à qual se misturam as cinzas é uma expressão metafórica: a irrelevante dimensão diminuta dos grãos de poeira, facilmente ignorados e esquecidos de sua existência por sua quase invisibilidade, é uma característica transposta às lembranças de difícil acesso, fragmentadas e pouco representativas para serem recuperadas. Em outras palavras, a iconicidade funciona, nesse caso, para exacerbar a Qualidade da *fragilidade* dessas existências, que une a poeira e a memória destruída no incêndio. Antes da aproximação, no entanto, essa similaridade talvez não tivesse sido aventada, mas, tendo esses elementos sido aproximados nesse contexto,

a Qualidade que os une e dá sentido à expressão é também aquela que se deseja salientar.

Na avenida, essa ideia é corroborada pela representação da biblioteca num enorme carro alegórico, que parece incendiar-se graças a efeitos especiais, como feixes de tiras laminadas douradas que, intermitentemente, esvoaçam sob a força de ventiladores escondidos, imitando línguas de fogo, ao mesmo tempo em que rolos de fumaça (de gelo seco) são lançados. Por causa da semelhança entre o signo/alegoria e o objeto/biblioteca, o carro atua como signo icônico, *apresenta* a biblioteca da Antiguidade, com um prédio imponente, ornado com colunas gregas; a fumaça e o fogo, *apresentados* iconicamente pelos mecanismos citados, são os indícios do incêndio que a destruiu.

As coreografias, que são marcas do estilo Barros, garantem parte do afetamento projetado pelo texto. Em “É de arrepiar!”, casais pintados de dourado se posicionam como em relações sexuais em um carro alegórico denominado Kama Sutra, em referência ao conhecido livro homônimo. A simulação em si já demonstra o processo icônico por meio de elementos aproximados, seja nas cenas semelhantes às aquelas que figuram no livro, seja no próprio reconhecimento do livro a partir da cena apresentada pela avenida, seja pelo apelo à adesão do público em função de uma possível identificação com a cena. Outras coreografias utilizadas com o mesmo intuito de sedução podem ser mencionadas, como o dos integrantes que, de cabeça para baixo, representam cenas do “arrepiente” filme “O exorcista”, ou dos que, de branco, imóveis, em torno de um Tiradentes bastante sério, expressavam, com sua atitude ratificada pela faixa “Liberdade ainda que tardia” (numa referência à Inconfidência Mineira), sua repulsa pela censura sofrida pela escola, proibida pela justiça de levar seu “carro do Holocausto”, em que uma pilha de bonecos empilhados, como corpos de judeus durante a perseguição nazista, expressavam a aversão “arrepiente” à atitude antissemita.

4 Apoteose

Longe de esgotar as possibilidades de exemplificação dos recursos propícios à patemização nos desfiles de escola de samba usados como *corpus* desta análise, espera-se, com esta exposição, ter sido possível demonstrar que, além da menção às representações imbuídas de emoções em favor de um conhecimento de crença socialmente disseminado, a textualização se estabelece como o lugar da emergência

de Qualidades, o ponto exato de confluência de mecanismos orientados para um *fazer sentir*.

O *desfile de escola de samba*, como gênero textual, constitui-se de um propósito ao mesmo tempo comunicativo e estético, delimitado por características de configuração e de performance, a princípio orientadas rigidamente em função da busca pela obtenção do título de campeã do carnaval, mas, atualmente, possivelmente direcionadas para o encantamento do público diante do espetáculo exposto. Em outras palavras, os desfiles vêm adotando estilos mais sedutores, voltados para uma forte interação com os espectadores, que são levados a vivenciar experiências oferecidas pela performance inovadora (teatralizada e coreografada), ou a se emocionar com alusões a elementos do imaginário, ou a situações propagadas socialmente, ambos impregnados de valores e emoções conhecidos pelo grupo de interação, ou ainda, que é instado a agir de acordo com interpelações e injunções repetidamente cantadas, e até mesmo provocadas pelo conjunto significativo expresso pelas fantasias e alegorias.

Para finalizar, pode-se afirmar que, ao substituir a tradicional delocução ufanista dos enredos de exaltação pela intensa provocação à interação, Paulo Barros atinge seu objetivo declarado de encantar o público, antes de agradar aos jurados que avaliam os desfiles a fim de escolher o campeão do carnaval. Com enredos “temáticos”, a partir dos quais são enumerados elementos de apelo popular e, às vezes, “sensacionalistas”, o carnavalesco tem garantido o sucesso da ousadia e do espetáculo impactante. Pela perspectiva da Teoria Semiolinguística, Barros lança mão de estratégias de construção de sentido altamente eficazes no que respeita à patemização, ao *fazer sentir*, portanto, bastante apropriados, sobretudo, no desenvolvimento de temas mais abstratos, como “É de arrepiar!” e “É segredo!”, favoráveis à sensibilização do público por meio da interação, inclusive sob os auspícios da iconicidade.

A busca da adesão, da aceitabilidade, por parte do público, sujeito-interpretante, ao projeto textual-discursivo instaurado no desfile tem sido o objetivo declarado do carnavalesco e, concomitantemente, o *segredo* de seus enredos *de arrepiar*. Há uma aposta evidente nos recursos de afetamento do Outro, e o sucesso do empreendimento tem sido obtido em função da disponibilidade do público para a participação na construção do sentido – e da festa – do carnaval. Desafiado para a integração ao projeto comunicativo dos enredos, o público investe sua experiência e conhecimento na construção de um carnaval que, agora, também é seu, não como

mero espectador, mas como membro efetivo e bastante atuante da “comissão da festa”.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Charaudeau, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Pathos e discurso político*. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (orgs.). *As emoções no discurso*, v. I. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas. In: *Revista interamericana de estudios del discurso* – ALED, Venezuela: Editorial Latina, v. I, nº 1, pp. 7-22, agosto de 2001.

_____. Une problématisation discursive de l'émotion: à propos des effets de pathémisation à la television. In: PLANTIN, Christin et al. *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

GIBBS, Jr, Raymond W. *The poetics of mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FAUCONNIER, Gilles e TURNER, Mark. *The way we think*. New York : Basci Books, 2002.

MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LAKOFF, George. *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

_____ e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, [1980] 2002.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8.ed. Cotia - São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

<http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/index.htm> Acesso em 25/05/2010.

<http://liesa.globo.com/> O Globo on-line. Acesso em 20/02/2010.

A Profª Drª Beatriz dos Santos Feres ministra aulas de Língua Portuguesa e é pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UFF). Baseando-se na Semiologia, investiga temas relativos à produção de

sentidos e ao ensino. Coordena o Programa de Iniciação à Docência, ligado ao Instituto de Letras da UFF (beatrizferes@yahoo.com.br).