

# CARNAVAL E MEMÓRIA: DAS IMAGENS E DOS DISCURSOS

Tania C. Clemente de Souza  
Instituto de Arte e Comunicação Social/UFF

## 1 Introdução

Nosso trabalho<sup>1</sup> tem como objetivo geral desenvolver, no âmbito da Análise do Discurso (escola francesa), perspectivas voltadas ao estudo da imagem em sua materialidade, no caso, o não verbal. Paralela a essa perspectiva, analisar o papel da imagem na constituição da memória, pensada - em termos discursivos - como um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização (cf: Pêcheux, 1999).

500 anos de descoberta, certamente, dão margem a inúmeras atividades que pensem e repensem o Brasil em sua história. Uma história da qual passa a fazer parte um dos principais acontecimentos culturais - o carnaval. E que por isso mesmo ganha uma outra inscrição.

Pretendemos, então, verificar como a nossa história é cantada - e repensada - no reinado de momo. Configuramos, pois, como objeto de análise o desfile de algumas das escolas de samba do carnaval 2000 na cidade do Rio de Janeiro a fim de entender que história é essa que o carnaval tem para contar. Os objetivos específicos serão descritos com o desenvolvimento teórico. Por ora, enfocaremos apenas trechos das escolas de samba Mangueira, Grande Rio e Caprichosos de Pilares<sup>2</sup>.

### 1.1 O carnaval

O carnaval vem se definindo a partir de diferentes perspectivas.

Na época de Rabelais, conta-nos Bakhtin (1996), o carnaval (e as demais festas populares) tinha, na base de seus sistemas de imagens, a constituição de "atos simbólicos dirigidos contra a autoridade suprema, contra o rei[...]. Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado". O carnaval é entendido assim como uma forma burlesca de insurreição, de crítica, de protesto. E por que não de liberação? Nos dias atuais, podemos ver que este continua sendo um traço marcante do carnaval, na forma da irreverência e da fantasia.

Lendo Burke (1989), percebe-se a confirmação desse traço, quando o carnaval é visto como "uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão". Pensado também no seu aspecto "polissêmico, significando coisas diferentes para diferentes pessoas". Na idade moderna, se caracteriza por: (1) "um desfile, em que provavelmente haveria

---

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa integrado - Carnaval 2000: Escolas de Samba - Media e Cultura nos "500 anos do Descobrimento" - sob minha coordenação, que agrega professores do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação e de alunos da graduação em Comunicação Social, com bolsas de iniciação científica. A parte do projeto com a qual trabalhamos - carnaval e memória - conta com a colaboração específica de Bernardo Diniz Ururahy, bolsista PIBIC/FAPERJ.

<sup>2</sup> Este artigo já foi parcialmente apresentado, em junho de 2000, no XV encontro da ANPOLL, patrocinado pela Universidade Federal Fluminense; o mesmo está ampliando com a análise do desfile de outras escolas de samba.

carros alegóricos com pessoas fantasiadas"; (2) "algum tipo de competição"; (3) "apresentação de algum tipo de peça, geralmente uma farsa".

Hoje em dia, não é difícil perceber a perpetuação de muitos desses traços nas escolas de samba, nos blocos e em outros tipos de manifestações populares que dão vida aos folguedos carnavalescos: a máscara, a fantasia, personagens, as críticas ao "rei", a desordem institucionalizada, o sonho... Entretanto, outros traços - como o que revela o ritual da inversão - dada sua forma de funcionamento, só serão apontados a partir de uma análise mais direcionada de forma a revelar o caráter interpretativo e original do carnavalesco. Cada escola, certamente, diz a inversão. Mas de que forma ela o faz? Estamos aí diante de um fato complexo cuja resposta se explicitará no decorrer da análise.

As Escolas de Samba, não só reúnem essas características do carnaval do passado, como também contam com um aspecto da nossa contemporaneidade, aquele que faz delas um dos maiores eventos midiáticos, consumido como produto que fala de si como atividade artística, e, por isso mesmo, entendido como espetáculo de mídia. E que quer significar para e na sua relação com as transmissões da TV. Exemplo disso são os livretos dos enredos das escolas, distribuídos como guia à própria cobertura jornalística.

O que acarreta um dado diferenciador ao carnaval (no que se refere aos desfiles) como mera manifestação popular. Entram em cena - além dos bufões, dos momos, das fantasias, da euforia - as câmeras, os microfones, a mídia internacional, a exploração turística, os patrocinadores. Uma "desordem institucionalizada sob a égide dos 90 minutos": de uma manifestação cultural, festa do povo, a um produto altamente industrializado pela mídia. Entra em cena também a figura do prêmio, resgatando e reatualizando as características descritas acima e sobretudo acirrando a competição.

## **2 Imagem e discurso**

Há algum tempo, a análise de discursos não-verbais vem sendo alvo de nossa atenção a partir das discussões que enfocam o arquivo de oralidade, a qual tem na base de sua constituição a imagem e a sonoridade (cf: Souza, 1994, 1996 e 1999), e que enfocam a relação imagem/discurso, norteadas pela análise genérica dos processos significativos de imagens em diferentes veículos (cf: Souza, 1997a, 1997b.), quando se pretende mostrar como nos meios de comunicação (cinema, televisão, mídia impressa, dentre outros) a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem, ora o de cenário ou ilustração.

Essas discussões, que procuram entender a materialidade discursiva do não-verbal, acabam por esbarrar em diferentes questões, dentre as quais está aquela que abrange o papel da imagem na constituição da memória social do país.

Partindo de conceitos trazidos pela escola francesa de Análise do Discurso (AD), pretendemos, pois, verificar como se constituirá a narrativa da descoberta do Brasil pelas Escolas de Samba. Em síntese, interessa explicitar a relação entre paráfrase e polissemia materializada nas narrativas de escolas de samba, tomando como base o estatuto de imagens fundadoras de uma memória discursiva outra - aquela instituída pelo carnaval.

Os conceitos de paráfrase e polissemia, ao lado de um outro - o de efeito metafórico -, são de grande valia ao analista de discurso, pois pela vertente teórica aqui adotada são os que vão favorecer o trabalho de compreensão e análise dos processos discursivos básicos à produção de sentido.

Paráfrase e polissemia se definem em termos discursivos como a possibilidade de fronteira entre o mesmo e o diferente. Pelo movimento parafrásico, é possível discernir que em todo dizer há algo que se mantém - o dizível, a memória. Tem-se aí um processo de estabilização dos sentidos, quando são produzidas diferentes formulações em torno de um dizer sedimentado. Pelo movimento polissêmico, tem-se o deslocamento, a ruptura em processos contínuos de significação, quando se joga, então, com o equívoco. (Orlandi, 1999)

A compreensão do próprio movimento parafrásico pode se efetivar com a observação dos chamados efeitos metafóricos. Por efeito metafórico, Pêcheux (1969) define o efeito semântico que se produz numa substituição contextual, isto é, por um deslizamento de sentido numa distância entre x e y, sendo esta constitutiva tanto do sentido produzido por x como por y. E é nesse jogo de deslizamentos que se instituem os movimentos de interpretação (mais ou menos parafrásicos, ou polissêmicos), dando lugar à produção do sentido.

Assim, para a AD, 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.

Daí afirmar que "as palavras falam com outras palavras" (Orlandi, 1999a) e se ter com a constatação de que todo discurso vai estar configurado em relação a uma gama de dizeres que ocupam a memória. Esse jogo de relações apontam os diferentes domínios do interdiscurso, nomeados de formação discursiva (FD). Logo, no bojo do interdiscurso se acomodam os dizeres, determinando pelo já-dito, ou aquilo que constitui uma FD com relação a outra. O conceito de FD é, pois, de grande importância na análise dos discursos: através dele chegamos ao lugar - de natureza ideológica - a partir do qual o sujeito produz o sentido.

O que de pertinente se pretende neste trabalho é, justamente, entender todo esse jogo interpretativo (ora parafrásico, ora polissêmico) constituído na e pela memória, tendo como meta lançar mão de todo esse dispositivo da AD para se entender a relação imagem/discurso.

Sobre a memória, adotaremos textos reunidos em Papel da Memória (1999), sublinhando, porém, que foi a discussão de Davallon que suscitou o projeto de estudar imagem e memória. Nessa relação, a imagem aparece como operador da passagem do visível ao nomeado, entretanto, acrescentamos que esse processo é recursivo: do nomeado, de novo, ao visível, (e assim, indefinidamente, graças aos efeitos metafóricos) quando se dá a fundação de "novos" discursos e se reinventa a memória.

Pensaremos, também, a tensão entre paráfrase e polissemia, levando em conta a tensão entre a imagem e o discurso, procurando verificar como os desfiles trabalham esses dois planos de significação - o visível e o nomeado - em perspectivas ora complementares entre si, ora dissidentes. O que, de imediato, aponta um direcionamento original ao trabalho de análise de discursos.

## **2.1 Memória, imagens e discurso**

O conceito de Memória em AD não é pensado nem no campo do individual - o psicológico, nem no campo da memória fono-magnética, ou registro mecânico. Nem

tampouco é pensado como um registro de arquivo, definido, em geral, não em termos discursivos, mas como espaço destinado à organização da informação.

Para a AD a memória discursiva - a memória social - é pensada como um espaço móvel de divisões, de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (Pêcheux, 1999). É, ainda, pensada na relação com o interdiscurso, definido como a possibilidade mesma de dizer: conjunto do dizível que torna possível o dizer e que reside no fato de que algo fala antes, em outro lugar (Orlandi, 1999a), enquanto a memória, em termos discursivos, recobre as redes de filiação nas quais o sujeito se inscreve ao produzir o sentido.

Na ordem do discurso, o papel da memória é aquele que dá viabilidade ao acontecimento histórico, já que a própria estruturação do discursivo constitui a materialidade da memória social. O que nos leva a considerar aí o estatuto dos implícitos no âmbito da memória. (Cf.: Achard, 1999)

Do ponto de vista discursivo, o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, e cada discurso, ao pressupor esse imaginário, recorre à (re)construção, dando lugar a uma filiação parafrásica, constituindo uma rede de sentidos.

Assim, o passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar como sendo o principal mediador das reformulações que vão permitir enquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos.

Sob essa perspectiva, pretendemos entender como que o passado - a descoberta do Brasil -, embora já-memorizado, estará sujeito a um jogo variado de reformulações, por vezes se filiando num movimento parafrásico a essa memória discursiva já-dada, ao visar manter uma regularização com os implícitos que ela veicula. Ou, rompendo com a mesma, numa direção polissêmica, instituir uma outra rede de filiações, uma outra memória dos 500 anos, no caso, aquela formulada pelo Carnaval.

O Carnaval aparece, então, não só como pano de fundo, mas enquanto acontecimento, como o grande operador discursivo, constituinte primeiro de toda a produção discursiva dos desfiles. Um outro operador se insere no plano temático. O tema - 500 anos - tanto pode trabalhar a lembrança de fatos, a história, quanto pode focalizar o herói, os mitos, sendo, porém, o Carnaval o lugar do concreto e da materialização dos discursos sobre os 500 anos.

E, aí, a história que corre na avenida é uma história fantasiada, materializando o burlesco. Gesto que arranca do passado o personagem - o imperador, o mártir, a rainha, o ditador, o artista, o compositor, a mula sem cabeça, o curupira, a amazona, o cupido, os deuses, etc - e o remete à avenida dos desfiles, conferindo-lhe uma outra pátria: o terreiro da escola de samba que toma a avenida.

O momento é de magia e de insurreição: ressuscitam (renascem?) os heróis e a história "dança". No desfile da escola Grande Rio<sup>3</sup>, por exemplo, Zé Pereira ocupa o lugar de Pedro Álvares Cabral, porque ele inventa o Brasil quando traz para cá o Carnaval. Antes de Zé Pereira, porém, a Primeira Missa acabou em samba, segundo o que consta na carta de Caminha - "E depois de acabada a missa, quando nós sentados atendíamos a pregação,

---

<sup>3</sup> O enredo da escola "Carnaval à Vista", segundo o carnavalesco da escola, é uma espécie de revisão da história do Brasil a partir da própria história do carnaval, que teria a sua primeira manifestação logo após a Primeira Missa.

levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço." Diz a letra do samba:

"fui rezar primeira missa  
e esse solo abençoar na Brasilândia  
melodias curumins  
toca, gaiteiro e espanta a tristeza  
que a festa é tupiniquim e portuguesa"

num movimento claro de re-significação do documento fundador da nossa história.

A imagem que ilustra bem essa apropriação é representada no carro que retrata a Primeira Missa que, por sua vez, reproduz com muita fidelidade o óleo, de 1861, pintado por Victor Meireles. A semelhança entre a tela e o carro alegórico da escola não escapa à observação.



A tela, em si, já é uma construção da memória da imagem da primeira missa, relatada na carta de Caminha. Interessante, aqui, é constatar a possibilidade de se falar de uma memória estática, aquela que trabalha uma filiação parafrásica, quando os deslizamentos de sentido parecem dar lugar à reprodução de um fato congelado no tempo e a história repercute, à prova de re-significações. O pintor é o primeiro que, mais de 350 anos depois, eterniza em imagem a Primeira Missa, e depois dele nenhuma outra imagem sobre a Primeira Missa foi trabalhada sem que tivesse como referência essa imagem primeira<sup>4</sup>. A tela tem o valor de documento, de autenticação da história, e a memória se faz aí institucionalizada na forma de arquivo.

Rola o tempo. O relógio anuncia 90 minutos, e outra escola toma a avenida cantando uma memória outra. Mangueira<sup>5</sup>, a escola de samba primeira, anuncia um novo herói: no Rio de cá, o imperador é Dom Obá II. Diz a história que, provavelmente, ele teria nascido em Lençóis na Bahia. Mas como a história se torna oficial, não a partir dos fatos, e sim, a partir de

<sup>4</sup> Confira-se, por exemplo, a roteirização da carta feita em filme por Humberto Mauro.

<sup>5</sup> O enredo da Mangueira - "Dom Obá II, rei dos esfarrapados, príncipe do povo" - conta a saga de uma raça através da vida de um personagem. Canta a história do Rio de Janeiro na época imperial dividido em pobreza - "o Rio de cá" - e riqueza - "o Rio de lá."

sua autenticidade na escrita do documento, a incerteza instaurada com o advérbio "provavelmente" é o comando que o carnavalesco precisa para fazer nascer na Avenida, e não na cidade de Lençóis na Bahia, o novo herói nacional. O imperador Dom Obá II serviu na Guerra do Paraguai, e depois da guerra, no Rio de cá, começa sua carreira imperial. "Seria descendente de família nobre de Oyó, país iorubá na Nigéria. Adota o nome de Obá que significa 'rei' na língua iorubá e, em homenagem ao pai, assume o título de Obá II. Quase sempre desempregado, vivia pelas ruas de fraque e cartola e freqüentava o beija-mão do imperador Pedro II. Diz o historiador Pompeu de Toledo que Dom Obá "foi um rei e um bêbado, a um só tempo. Era um bufão, mas não deixava de fazer sentido. Sua reaparição no Carnaval é apropriada. Vivia fantasiado, fingindo ser o que não era." A letra do samba<sup>6</sup> e o enredo da escola, porém, exaltam Dom Obá II, como "príncipe dos esfarrapados e do povo", e é na primeira pessoa do singular que cada um dos integrantes canta as glórias de Dom Obá II, que abre o desfile sambando ao lado do Imperador Dom Pedro II:

"freqüentei o Palácio Imperial  
critiquei a elite no jornal  
desejei liberdade 500 anos, Brasil  
e a raça negra não viu o clarão da igualdade  
fazer o negro respirar felicidade"



Os versos do samba, ao lado do enredo, despertam no imaginário do povo uma outra memória - a do lado de cá, dos pobres e injustiçados -, mas o carnavalesco não canta nem a miséria, nem a pobreza; exalta a dignidade e a felicidade de uma raça, apesar de não ter visto o clarão da igualdade. Ao contrário do que se viu acima, quando se esbarra numa memória estática, a memória aqui se desterritorializa, se faz outra, dando lugar a uma série de diferentes formas de apagamento. No lugar do grande herói negro, Zumbi dos Palmares, que lembra a luta, a resistência, mas que acaba sucumbindo à força do colonizador, nasce um herói vitorioso, um nobre, mesmo que seja só na fantasia.

---

<sup>6</sup> O carnavalesco da escola, Alexandre Louzada, chama a atenção para o fato de o samba ter os verbos todos flexionados na 1ª pessoa, o que faz com que cada folião se veja na avenida como o próprio Dom Obá, fazendo ressoar a sua voz.

Também é esse mesmo movimento da memória que apaga, além dos fatos oficiais, a territorialidade física, temporal e social: Dom Obá II nasce no ano 2000, no sambódromo, e a Mangueira, escola primeira que dividia as fronteiras com o Palácio Imperial<sup>7</sup>, é cantada como o Quilombo Primeiro, que inaugurou o primeiro desfile de escola de samba, que trazia como porta-bandeira a Princesa Isabel:

“vi no Morro da Mangueira  
sambar de porta-bandeira  
a princesa Isabel”



Gestos de interpretações como estes revelam em termos discursivos uma intrincada e polissêmica constituição da memória que, ao mesmo tempo que se atualiza, é re-inventada, re-significando o passado. Vêm à tona fatos desconhecidos - como a existência do Imperador Dom Obá II -, fatos que revelam o apagamento (oficial) deste e de outros heróis que, "do lado de cá", fizeram parte da história do Brasil, mas que, oficialmente, não foram reconhecidos e não tiveram inscrição na memória institucionalizada.

Um outro apagamento, agora, porém, em direção inversa, já que parte do carnavalesco, se dá quando, paralelamente, à história oficial - no caso, a história "do lado de lá" - se proclama um outro imperador, de tal forma desconhecido que a sua proclamação na avenida por si só não seria suficiente. Gritar na Avenida que Dom Obá II também foi imperador não basta, pois, seria preciso que sua inscrição já tivesse existido no espaço da memória, ou na forma do implícito - "que trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado (Achard, 1999)" -, ou na forma do esquecimento, como assinala Pêcheux (1999) - "quando o acontecimento é absorvido na memória como se não tivesse ocorrido."

A escola, então, abre o desfile com a comissão de frente dando à luz - ali naquele território específico - o novo Imperador do Brasil de cá. Apaga-se a história oficial, quando vem à luz uma outra história, que instaura a fundação do próprio acontecimento. É da reinvenção da memória.

---

<sup>7</sup> O bairro da Mangueira (mesmo nome da escola) fica ao lado do bairro de São Cristóvão, lugar onde fica o palácio imperial.



O que nos leva a assinalar, aqui, um quarto movimento quando da relação do acontecimento com a memória: aquele que, fora do curso real da história, institui a possibilidade fundadora do próprio acontecimento, não porque rompe com uma memória já-dada, nem porque a de-significa, mas porque se institui um outro curso para a história, abrindo-se a possibilidade de uma outra rede de filiações, re-configurando a memória, na forma do interdiscurso. Enquanto Pêcheux (1999) fala de duas formas de inscrição do acontecimento histórico no espaço da memória - a que já aludimos acima (a absorção do acontecimento na memória, como se não tivesse ocorrido) e a que assinala o "acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever" -, Orlandi (1999b) fala de uma outra nuance que se instala entre as duas referidas por Pêcheux (idem), quando se constata que "é como se [o acontecimento] não tivesse ocorrido, não porque foi absorvido mas, ao contrário, justamente porque escapa à inscrição na memória" dará lugar a um processo de insignificação, de esvaziamento de sentidos. Um pouco diferente dessas três possibilidades, falamos dessa outra forma, a de fundação do próprio acontecimento - que se remete ao passado, mas àquele que não fora memorizado - e que passa a fazer parte do espaço da memória social.

Cabe aqui um parêntese para se indagar em que medida a fundação do acontecimento traz, de fato, um retorno à memória social, instaurando a sua reconfiguração<sup>8</sup>. Só o tempo poderá dizer da dimensão dessa possibilidade, entretanto dois fatos merecem ser referidos. O primeiro é que, numa parcela do imaginário popular, esse retorno é imediato. O outro, recupero aqui a memória do próprio carnaval, diz respeito ao enredo - "Xica da Silva" - da escola de Samba do Salgueiro, campeã em 1963, cuja repercussão foi tanta que foi roteirizado em filme, em novela de TV e que, hoje em dia, tem referência em livros didáticos de literatura e de história do Brasil. À semelhança de Obá II, foi a escola de samba que fez nascer essa personagem na avenida, e hoje ela faz parte da memória social<sup>9</sup>.

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.

Essa subversão surge com o que vou conceituar como memória alegórica, na qual trabalha a imagem da fantasia, da máscara, da cor, do brilho, como operadores da constituição da memória social, quando aí se inscreve um outro real da histórica. A cena do parto de Dom Obá II, por exemplo, significa o rito para a passagem de uma memória outra: são solenes os traços e a postura da mulher que pare Dom Obá II. A criança que surge não é uma massa sem vida: ela tem movimento, prende-se à mulher pelo cordão umbilical e está suja de sangue. 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.

---

<sup>8</sup> Agradeço a Suzy Lagazzi por essa observação durante o XV encontro da ANPOLL, UFF/2000

<sup>9</sup> É digna de nota, ainda, a força dos meios de comunicação na constituição da memória (Souza, "O papel dos meios de comunicação na constituição da memória", projeto em andamento).





A memória alegórica é, pois, o lugar de 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 carnavalesca. O traço do alegórico, do burlesco, permite apagar o herói português de diversas formas. E eleger outros heróis.

Zé Pereira, por exemplo, tema da escola Grande Rio, chega de caravela, empurrada pela comissão de frente para a terra do carnaval. A caravela vem com a proteção de Netuno, o mesmo que, segundo Camões, protege Vasco da Gama, na viagem às Índias.

Misturam-se as histórias numa estranha sincronia de imagens, fatos e heróis diferentes, promovendo o apagamento - ou mascaramento - da história oficial. Elege-se Zé Pereira, o grande herói nacional, patrono do país do Carnaval, que desfila no maior carro da escola, com 30 metros de altura. Um carro, cuja função, além de reverenciar o grande herói, remete a velhas epopéias, com dados implícitos nas alegorias e em outros carros alegóricos, e que também transmuta os personagens e apaga a imagem do colonizador-senhor, num gesto claro de subversão da memória.



O grande herói passa a ser o português-bufão, que traz alegria e inventa o carnaval, fazendo com que o cordão aumente cada vez mais, sem, porém, disfarçar os contrastes: o vermelho, o dourado, o luxo e a riqueza vestem o colonizador-senhor, que se rende ao

carnaval e engrossa o cordão ao lado do povo de cá, que esbanja no verde das riquezas naturais e na folia.



São muitas as formas de apagamento de um passado, que se prefere deixar implícito, à espera de significação. Muitas dessas formas se efetivam através de vários deslizamentos de sentido. Os portugueses que dançam na avenida também evocam o passado, porém recuperam o tempo real: são integrantes da colônia portuguesa no Rio, presentes no ano 2000. Usam trajes típicos de agora e sambam com a coreografia do vira, ritmo folclórico português. Representam o grande herói português - Zé Pereira-, deslocam velhos heróis e patronos, e cantam a "verdadeira" epopéia do país do Carnaval, nomeado não mais como Brasil, mas como Brasilíndia.

Nem sempre, porém, o Brasil é cantado como o país do Carnaval, como a Brasilíndia. Na avenida, lugar de protesto, também se denuncia, sambando, a época da repressão, dos anos de chumbo.

É a escola Caprichosos de Pilares<sup>10</sup> que puxa o enredo, insistindo em trazer à tona uma memória cruel, doída, que reconta - ora de forma realista, ora de forma irreverente - os últimos 20 anos da ditadura militar.

O carro da tortura dramatiza toda a violência dessa época: nele vem reproduzido um instrumento de tortura - o pau-de-arara - no qual dois bailarinos profissionais se revezam durante todo o desfile, interpretando da forma mais realista possível a dor dos que se contorciam pendurados de cabeça para baixo no pau-de-arara. Seus corpos nus trazem os sulcos deixados pelas estocadas e chicotadas; escorrem sangue e se torcem incessantemente, gritando a dor dos que passaram por isso. No mesmo carro, vêm os tanques de guerra que, incessantemente, miram o povo nas arquibancadas e disparam fumaça; à frente dos tanques, soldados empunhando armas e guiando ferozes cães policiais. Os cães parecem rosnar e agredir, com afiados dentes à mostra.

---

<sup>10</sup> A escola, com o enredo, "Brasil teu espírito é santo", relata a história do Brasil desde os anos 50 até o ano de 1992, ano do impeachment do presidente Fernando Collor, abordando assim a época da ditadura militar. Além do tom de denúncia, palavras de ordem contra ditadura estão pichadas nas alegorias.



É o retrato fiel de uma fase difícil da nossa história. E é interessante verificar como que no meio da folia, se consegue falar de coisas sérias, tristes, sem perder nem o tom de denúncia, de protesto, de insurreição, nem o tom de festejo, de alegria.

Podemos recuperar aqui a definição já aludida do carnaval na idade média: uma festa que "tinha na base de seus sistemas de imagens, a constituição de "atos simbólicos dirigidos contra a autoridade suprema, contra o rei[...]. Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado" (Bakhtin, 1996). O carnaval, como dissemos antes, pode ser pensado como forma burlesca de insurreição, de crítica, de protesto. Este traço característico do carnaval - que joga com o escárnio, com a ironia, dando fim a um "reinado" - se ilustra bem com essa (dentre outras) passagem do desfile que se refere à época da ditadura militar. A alegria, a dança, a música - toda a folia - que cerca o relato desse acontecimento tem em termos discursivos um efeito político: é como se toda essa fase ruim da história pudesse, naquele instante, ser exorcizada, ou até mesmo "malhada", em busca de alívio da dor, da cura de um mal. E o deslizamento de sentido que aí se detecta e que transforma esse acontecimento como mais um ato de folia, em certo alcance, nos remete a Pêcheux (1999), quando este assinala a possibilidade de o acontecimento ser absorvido na memória de tal forma, que é como não tivesse ocorrido. É um trabalho de esquecimento, de apagamento que traz em si a configuração de um gesto político importante, mesmo sendo Carnaval.

Nesse sentido, podemos recorrer a uma outra referência a Pêcheux (1990), quando discute a relação estrutura e acontecimento e denuncia como a manipulação da mídia televisiva, por exemplo, consegue falar dos acontecimentos de forma tão unívoca, que lhes rouba a historicidade, a individualidade, transformando diferentes eventos num só<sup>11</sup>. O carnaval parece operar com um mecanismo discursivo semelhante, ao transformar todo e qualquer acontecimento em folia.

---

<sup>11</sup> Como exemplo, ele analisa as reportagens sobre a vitória, em 1981, de Mitterrand na França.





Além da forma realista, a ditadura é retratada também de forma irreverente. À frente do cargo da tortura, vem a sua "guardia": uma passista nua dança usando apenas botas de cano longo pretas e quepe na cor verde-exército, imitando o uniforme dos militares.

A nudez do corpo do homem torturado e a do corpo da passista conjugam em si um efeito de sentido interessante: ironicamente, remetem a um dos fatores mais censurados na época da repressão: em nome de um falso moralismo, o traje de roupas ousadas, ou a mostra de corpos nus ou seminus eram fortemente reprimidos, proibidos ou censurados, tanto na tv, nas praias, em filmes, na publicidade, etc. Além dessa referência, o nu também pode estar funcionando como metáfora da ditadura, significando a denúncia, ou melhor, todo o desnudamento dessa fase. É a história desfilando sem máscara.

Enfim, o carnaval dos 500 anos não fala apenas de uma descoberta já nomeada. Ao tomar a imagem como o grande operador discursivo, anuncia uma redescoberta vista agora com um outro olhar, não mais o do outro, o do europeu. Mas o do carnavalesco.

## Conclusão

Um fato de notada importância ao estudo da memória discursiva diz respeito ao papel da imagem. Fato que, de imediato, nos remete tanto à ordem do discurso, quanto à ordem do icônico.

Na ordem do icônico, a imagem vem sendo definida em termos de uma eficácia simbólica ou "significante" (Barthes), dado que alimenta o debate sobre o modo de significar o ícone. Por outro lado, aos fatos de discurso é reservado o papel de uma inscrição material na memória discursiva. Coloca-se, então, em jogo uma passagem do *visível* - o acontecimento - ao *nomeado* - a memória, a história - na qual a imagem se constitui "um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito. Na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo." (Pêcheux, 1999 lendo Davallon).

Nosso trabalho teve, aí, o seu principal ponto de partida: entender as imagens dos desfiles carnavalescos como operadores da memória social fundada pelo Carnaval. Entretanto, entendê-las num processo inverso ao do mencionado no parágrafo acima: não se trata aqui de

partir do acontecimento histórico - a descoberta do Brasil, um dia visível, uma vez realidade - para a memória da descoberta, tendo a imagem como operador. E, sim, em direção contrária, entender como a imagem do Carnaval opera nessa (re)construção da memória discursiva sobre a descoberta e, conseqüentemente, re-descobre o Brasil.

Todo o nosso percurso revelou que, sob a ordem dos discursos do ritual da inversão - o Carnaval -, a falta no espaço da memória representa, não o buraco, a ausência, mas a possibilidade de se fundar nesse vazio o próprio acontecimento. E o funcionamento dos implícitos não se dá no jogo das repetições acusando uma rede parafrásica de filiação. Sob esse ritual, o implícito também é subvertido no corpo de um discurso alegórico que encena uma rede de des-filiações, trabalhando com o polissêmico. O implícito é dado, está-lá. Mas de uma forma outra, travestido, mascarado e, quase sempre, destituído do sentido implícito, pressuposto, quando é re-significado na materialidade do burlesco. Desvelando, ao mesmo tempo, as formas de silenciamento e apagamento.

Todo esse percurso permite, ainda, retomar e atualizar as discussões que venho fazendo sobre a relação imagem, implícito e silêncio (Souza, 1997a e 1997b), quando observo que o texto não-verbal traz em sua constituição "imagens que não são visíveis, porém, sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Outras são apagadas, silenciadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação." (Souza, 1997b) Acrescento, agora, que as imagens - constitutivas do corpo da memória social - uma vez apagadas acabam por revelar o real da história, nem sempre admitido - uma vez que não pertencem ao corpo do discurso social, do dizível - mas sempre possível de visibilidade. Mesmo na forma do silenciamento, da não-imagem. Paradoxalmente, é justamente o gesto de apagar, de silenciar que faz revelar o não-acontecimento.

Quanto ao passado, uma vez memorizado, apresenta-se, é claro, como mediando as reformulações, atestando as repetições, mas no caso do Carnaval as retomadas dos discursos nem sempre deixam trabalhar as regularidades. Diferente do que aponta Achard (idem), o jogo de força da regularização, menos que designar o sentido como limite, rompe também com a própria regularidade - já que a ordem é a inversão - e abre as fronteiras à re-significação.

O jogo de forças que tanto aponta a memória como espaço de regularização, desvela a imagem como operador capaz de efetuar tanto a passagem do visível ao nomeado, instituindo a memória social, quanto a instituição de outra visibilidade ao já-nomeado. Instaurando uma dissensão no bojo da memória social.

Por último, assinalamos que as duas formas de memória, aqui trabalhadas, - a memória estática e a memória alegórica - explicitam a tensão entre paráfrase e polissemia e entre discurso e imagem, processo que mostra e ao mesmo tempo mascara os implícitos da memória e que funda o acontecimento.

O conceito de memória alegórica ganha, ainda, em importância no estudo da relação memória/acontecimento porque abre a possibilidade de se lidar, também, com a intervenção na memória social. A memória alegórica, mais do que ser lugar de possibilidade de fundação do acontecimento, rompendo com uma memória oficial (o Arquivo), descreve como é possível - através de uma outra rede de filiações - romper com uma formação discursiva dominante, ilustrando a heterogeneidade própria às fronteiras da formação discursiva, deslocando os limites entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (o polissemia). Na base de construção dessa memória, porém, está a imagem como o grande operador discursivo, o que permite, além de

ampliar o estudo que aqui fizemos para outras instâncias - o cinema, a televisão, o teatro, as artes, etc -, entender um pouco mais da materialidade da imagem e das formas como significa, acrescentando por um lado ao estudo do não-verbal e, por outro, ao estudo da imagem em si, no âmbito da visibilidade e no âmbito da representatividade.

Enfim, tem-se aí um campo fértil de discussões.

## **BIBLIOGRAFIA**

BAKHTIN, M. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o Contexto de François Rabelais. Brasília-São Paulo, Edunb e HUCITEC, 1996

BARTHES, R. O óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BURKE, P. A Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia das Letras, 1989

DAVALLON, J. "A Imagem, uma Arte de Memória", In Achard, P. et alii. Papel da Memória. Campinas, São Paulo, 1999

ORLANDI, E. Análise de Discurso - Princípios e Procedimentos, Campinas, SP, Pontes, 1999a

\_\_\_\_\_. "Maio de 1968: os silêncios da memória" (1999b), in Achard, P. et alii. Papel da Memória. Campinas, São Paulo, 1999

PÊCHEUX, M. Analyse Automatique du Discours, Paris, Dunod, 1969

\_\_\_\_\_. Les Verités de la Palice, Paris, Maspero, 1975

\_\_\_\_\_. Estrutura ou Acontecimento, Campinas, SP, Pontes, 1990

\_\_\_\_\_. "Papel da Memória", In Achard, P. et alii. Papel da Memória. Campinas, São Paulo, 1999

SOUZA, T.C.C. de. \_\_\_\_\_. Discurso e Oralidade - Um estudo em língua indígena. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1994 ( Publicações do Mestrado em Comunicação Imagem e Informação, UU, Niterói,1999)

\_\_\_\_\_. "Les Formes d'Écriture et d'Oralité". Conferência realizada na Universidade Paris 13, Paris, fevereiro de 1996.

\_\_\_\_\_. Uma análise discursiva de Limite, CD-rom sobre Mário Peixoto, produzido pelo LIA e patrocinado pela RIO Filmes, 1997a

\_\_\_\_\_. "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, 1997b (Publicado em Ciberlegenda 1, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998b)

\_\_\_\_\_. "Gestos de leitura em línguas de oralidade", in Orlandi, E. (Org.) A Leitura e os leitores, Campinas, EDITORA PONTES. 1998a