

A PROGRAMAÇÃO DO TEXTO: IMPLICAÇÃO E RECURSIVIDADE EM COMISSÕES DE FRENTE DE ESCOLAS DE SAMBA

THE PROGRAMMING OF THE TEXT: IMPLICATION AND RECURSION IN SAMBA SCHOOL FRONT COMMITTEES

Leandro Lima RIBEIRO¹

Resumo: O objetivo do artigo é mostrar como o tempo e o espaço são programados nas comissões de frente das escolas de samba do Rio de Janeiro. O corpus de análise reúne duas comissões de frente das escolas Unidos da Tijuca (2010) e Unidos de Vila Isabel (2019). O quadro teórico-metodológico utilizado é o da semiótica greimasiana. Resultados mostram que a programação textual do desfile de escola de samba é sustentada segundo os princípios de coexistência, que articula diferentes segmentos simultaneamente em cadeia; e o da interatividade, que atua por conveniência, não pela exclusividade de uma classe em relação às outras. Em relação às comissões de frente, dois são os procedimentos de programação do texto em termos de operação de reiteração: as cesuras e cortes implicativas; e os de aceleração e desaceleração recursivas. Elas provocam os efeitos de inteligibilidade e estesia. Um outro resultado importante é que a programação é assentada na neutralização do tempo em função do espaço, e vice-versa, pela embreagem heterocategórica.

Palavras-chave: Programação. Texto Performático. Comissões de frente. Embreagem heterocategórica.

¹ Doutorando da USP (Universidade de São Paulo). E-mail: leandro.lima.ribeiro@hotmail.com

Abstract: The aim of this article is to show how time and space are programmed in the front commissions of Rio de Janeiro's samba schools. The corpus of analysis includes two front commissions from the schools Unidos da Tijuca (2010) and Unidos de Vila Isabel (2019). The theoretical-methodological framework used is French semiotics of the text. The results show that the textual programming of the samba school parade is sustained according to the principles of coexistence, which articulates different segments simultaneously in a chain; and interactivity, which acts out of convenience, not because of the exclusivity of one class in relation to the others. The analysis shows two text programming procedures: implicative formulation and reiteration; and recursive acceleration and deceleration. They provoke the effects of intelligibility and aesthetic experience. Another important result is that the programming is based on the neutralization of time as a function of space, and vice versa, by the heterocategorical coupling.

Keywords: Programming. Performative text. Front commissions. Heterocategorical coupling

| Introdução

Como se programa uma comissão de frente de escola de samba? Este artigo pretende responder à interpelação. Tratar-se-á, claro, de uma resposta entre outras possíveis. Os estudos da *performance* e as Artes Cênicas não deixarão de colocar suas posições e interpretações particulares para uma questão desta ordem. A presente reflexão, todavia, procura situá-la dentro da ciência da significação, o que por si só traduz força para um projeto científico em diálogo com as manifestações populares e espetaculares. Nosso empenho é de entender como o “desfile de escola de samba” se divide e se classifica, e por meio de que lógica se liga internamente, para depois estudá-lo globalmente enquanto ritual sincrético. Neste trabalho em particular, o objetivo é mostrar como a programação textual das comissões de frente opera em função do tempo e do espaço de sua ocorrência.

A análise parte de um *corpus* constituído pelas apresentações em vídeo das comissões de frente da Unidos da Tijuca (2010) e da Unidos de Vila Isabel (2019), selecionadas por sua riqueza cênica e pelo uso articulado de dispositivos tecnológicos e coreográficos. O método adotado é o hipotético-indutivo, articulado aos procedimentos qualitativos de análise textual. As performances foram examinadas à luz dos postulados da semiótica greimasiana, com foco nas categorias de organização temporal e espacial do texto e de embreagem heterocategórica (tipo de embreagem que programa o tempo por meio de uma estratégia espacial, vice-versa). Os dados foram observados com base em registros audiovisuais dos desfiles, complementados por sinopses, onde se descrevem os movimentos cênicos em articulação com os significados discursivos do enredo. É preciso destacar que este exame faz parte de um projeto maior de análise do desfile de escola de samba, atualmente em desenvolvimento.

Na esteira de Benveniste e Greimas², o discurso é visto como um dos níveis de construção da significação. Nesta etapa – onde quer que possamos observar –, ocorre o revestimento e a concretização dos elementos semionarrativos num direcionamento de enriquecimento semântico, depreendidos através de uma instância de mediação, a enunciação.

Para que possamos de algum modo recuperá-la, faz-se necessário que os elementos em imanência, de caráter muito simples e abstrato, se materializem numa estrutura de superfície concreta e complexa, graças aos mecanismos de actorialização, temporalização, espacialização, tematização e figurativização. Não se deixa de considerá-la, além do mais, como a instância que congrega os aspectos sócio-históricos nas relações interdiscursivas e intertextuais, que lhes são inherentemente constituintes. Consequentemente, a significação é vista como um ato de abstração e concretização; um movimento de associação de etapas simultâneas que levam em conta um modo de organização (sintaxe) e os revestimentos ideológicos que sobre este se aplicam (semântica).

O “texto”, durante muito tempo, permaneceu como um quadro teórico incerto. A semântica estrutural de Greimas, de fato, não colocou em primeira causa a noção textual no entendimento de tecido, tecelagem, teia ou entrelaçamento de estruturas para criar textos. Apenas atribuiu à expressão a tarefa de veicular os conteúdos. Ao afastar, no entanto, a explicação das estruturas de superfície, e ao suscitar a noção hjelmsleviana de isomorfismo, ela involuntariamente abriu caminho para uma indagação mais rigorosa de distinção entre texto e discurso e da fronteira que os separa. Seu modelo gerativo não produz textos; gera, antes, níveis de abstrações ligados ao ato discursivo, pois a textualidade não pode deter-se aí. De resto, as reflexões sobre a materialidade conduziram os semióticos a pôr em evidência a noção de estrutura textual, na relação entre significante e significado (expressão e conteúdo). Do ponto de vista desta relação, há os textos utilitários, cuja expressão cumpre uma função de veiculação, caso dos gêneros de informação e de argumentação; e os textos estéticos ou poéticos, que recriam o conteúdo na expressão, caso do texto aqui analisado (Fiorin, 2020, p. 35).

O ponto crucial, porém, é saber se ela implica, de fato, uma mudança de perspectiva que permitisse à expressão um modo de programação textual distinto da do discurso, como já enunciava Greimas e Courtés. Supõe-se que tal noção se constitui como elemento básico de organização e de articulação de uma sintaxe de composição sincrética nos desfiles de escola de samba. Se se puder mostrar, de modo mais promissor, como as estruturas da expressão são programadas no tempo e no espaço de realização, será

2 A teoria semiótica com a qual trabalhamos é a proveniente do estruturalismo linguístico inaugurado por F. Saussure, L. Hjelmslev e A. J. Greimas. Também denominada como teoria greimasiana, comprehende a textualidade a partir da correlação entre expressão e conteúdo, cada um desses planos constituído em torno de uma forma e de uma substância. Sendo assim, está situada entre a forma da expressão e a forma do conteúdo.

possível atender em parte a exigência de um modelo de visualização de superestrutura sincrética que congrega diferentes substâncias da expressão numa forma, bem como a compatibilização das unidades isomórficas.

O artigo está estruturado em três partes: na primeira, discutimos o conceito de texto à luz da teoria semiótica; em seguida, na segunda parte, realizamos a análise dos desfiles selecionados; e, na última e terceira, apresentamos considerações sobre a programação textual das comissões de frente.

| A programação do texto

No *Curso de Linguística Geral*, Saussure estabelece dois princípios do signo linguístico: a arbitrariedade e a linearidade do significante. Por arbitrariedade, entende-se a não motivação entre os espaços de composição do significante e do significado ou, numa leitura mais densa, da expressão e do conteúdo. Sabe-se que o contrário de arbitrário é o motivado. E, por isso, não se deixou de reconhecer o estatuto de outros sistemas de linguagens, para além das línguas naturais (Saussure, 2012, p. 109). É de se destacar os textos poéticos e as figuras da expressão, os sistemas simbólicos e os sistemas semissimbólicos. Nesses casos, o vínculo entre significante e significado pode ser termo a termo na constituição de símbolos ou, ainda, ser dado na correlação entre formas (da expressão e do conteúdo), os sistemas semióticos.

A linearidade do significante, a segunda característica, compreende o desdobramento da expressão na linha do tempo, em contiguidade. É certo que, no eixo sintagmático da língua, os elementos coexistem em solidariedade, um após o outro, combinados sequencialmente para formar palavras, frases, textos. O caráter linear do significante não nos autoriza, por exemplo, a pronunciar mais de um fonema ao mesmo tempo. A programação é senão o modo de combinar as classes ou unidades em cadeia, de uma organização que deve considerar a combinação dos elementos no ordenamento do tempo e do espaço de sua ocorrência; e, portanto, em estado de devir (Barros, 2022, p. 112-113).

A rigor, não se deve confundir o conceito com a linearidade do pensamento. De maneira taxativa, é consensual que a significação reside na associação de diferentes substâncias numa forma (da expressão e do conteúdo). Nas línguas neolatinas, como se sabe, lê-se da esquerda para direita; de cima para baixo. No caso do desfile de escola de samba, apesar de as classes serem realizadas simultaneamente, o modo não deixa de ser semelhante (uma classe após a outra), extensiva à fruição sintagmática. Desse modo, podemos nos deter em diferentes pontos da cadeia com a finalidade de se compreender o que se enuncia. A globalidade da significação não deve ser tratada como a soma de fonemas, palavras, frases ou qualquer outra grandeza linguística e/ou semiótica, mas de relações que se estabelecem entre as unidades consideradas, de um ritmo global que lhe garante competência textual.

| Programação temporal-espacial do texto sincrético

A reflexão sobre a programação temporal-espacial permite situar o desfile não como uma sequência espontânea de acontecimentos, mas como um texto rigorosamente programado, em que a linearidade do significante e as convenções de montagem determinam o modo como as linguagens coexistem e se encadeiam. Essa perspectiva é fundamental para a análise do *corpus* deste estudo – o desfile das escolas de samba –, pois revela como a experiência estética, aparentemente caótica e festiva, é resultado de uma estruturação precisa, sustentada por princípios de coexistência e interatividade entre os planos que o compõe. A partir dessa abordagem, torna-se possível compreender como o carnaval se constitui, simultaneamente, como arte e discurso, *performance* e narrativa, tempo histórico e tempo dramatizado.

A programação temporal já ocupa lugar central na teoria semiótica. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 356), duas são possíveis: (I) a discursiva, que se refere ao modo como os acontecimentos se situam em relação ao momento da enunciação (Fiorin, 2016); (II) a textual, que tem como base a natureza linear do significante e as convenções que regem sua distribuição no tempo e no espaço (Barros, 2022).

Esta última – a que nos interessa neste estudo – está subordinada a um conjunto de regras que orienta a funcionalidade da forma sincrética. Quando lidamos com fenômenos desse tipo, em que múltiplas linguagens coexistem (imagem, som, corpo, proxêmica, cinética etc.), é de se supor uma articulação superior ou aquilo que supomos ser uma “função de sincretização”. Ela pressupõe, por sua vez, uma programação do texto, um modo ou modelo de se organizar, de acordo com o tempo e o espaço da ocorrência.

O sincretismo, nesse sentido, não é um emaranhado de substâncias sensíveis. Mais do que isso, é um formante³ enquanto potencial unidade sintática da expressão. Em vez de remeter a sentidos imediatos, as substâncias são organizadas por meio de convenções, para composição de uma semiótica artificial. E, então, não natural. Como explica Fiorin (2009), o sincretismo abandona a inocência de um simples acúmulo de linguagens e reconhece um efeito de fruição integrada – uma lógica expressiva, que pressupõe operações técnicas de montagem, bricolagem, edição etc. O termo artificial convém perfeitamente aqui se pensarmos que a arte não cumpre uma função comunicativa, pois seu caráter sêmico é secundário. Queremos dizer que a arte não exerce uma intenção dentro da cena enunciativa, mas estabelece possibilidades de comunicação, de onde se extraem índices de sofrimento, de contestação, de experimentação, de carnavaлизação, entre outros possíveis (Buyssens, 1972, p. 36-37).

3 “Por formante entende-se, em linguística, uma parte da cadeia do plano da expressão, correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo (morfema ou palavra)” (Greimas; Courtés, 2008, p. 196).

A semiótica greimasiana, especialmente em sua vertente discursiva, tensiva e sincrética, oferece ferramentas adequadas para compreender a organização do espetáculo carnavalesco enquanto texto programado, em que corpo, espaço e tempo são codificados segundo uma lógica dramatúrgica e simbólica. Dela, privilegiaremos o conceito de “embreagem heterocategórica”, que permite descrever os modos de articulação entre tempo e espaço, ou ainda, a neutralidade resultante entre eles.

Compreender a lógica do desfile de escola de samba exige atenção à maneira como os segmentos interdependentes são programados. Diferentemente de manifestações como cortejos, procissões ou desfiles cívicos – que operam por um fluxo contínuo de um ponto a outro (literalmente, andar em fila) –, o desfile carnavalesco articula seus elementos de modo particular. É consensual que o espetáculo pressupõe uma maleabilidade composicional: os segmentos que o compõem podem ser suspensos, justapostos, retomados ou reconfigurados, conforme as exigências do enredo e dos módulos de avaliação. Essa flexibilidade permite manipular a cronologia dos eventos ou mesmo instaurar uma “ideologia do tempo”, em que passado, presente e futuro se misturam, são inventados e reconfigurados. Trata-se de uma redistribuição dinâmica das classes da expressão, marcadas por pausas e rupturas que, longe de fragmentar o conjunto, promovem avanços e fluxos solidários.

A princípio, o desfile pode parecer uma manifestação quase entrópica. Impressão comum ao olhar pouco acostumado com o evento dionisíaco. No entanto, essa aparência é apenas um efeito de superfície. Por trás da exuberância estética e da multiplicidade de elementos em cena, situa-se uma programação rigorosa, sustentada em dois princípios importantes: de um lado, o da *coexistência*, que articula diferentes segmentos simultaneamente; e, de outro, o da *interatividade*, que atua por conveniência, não pela exclusividade de uma classe em relação às outras. É, por isso mesmo, um ordenamento interdependente, no qual cada componente contribui para um efeito de totalidade.

| As minúcias da programação da comissão de frente

Tomemos a comissão de frente como objeto de análise. Este segmento é composto por bailarinos e/ou artistas que realizam movimentos sincronizados que, em muitos casos, escondem efeitos de surpresa e de novidade, muito semelhante a uma cena teatral. Para tanto, o quesito percorre toda a extensão da Marquês de Sapucaí, com início na concentração e avança pelos setores numerados de 1 a 13: os ímpares à direita; os pares à esquerda. Ao longo do trajeto, encontram-se normalmente quatro cabines de julgamento. O percurso vai da concentração (Av. Presidente Vargas) à dispersão (Praça da Apoteose), onde se dá o início das operações de separação de classes. O espaço é permanente; e o texto o incide. Este é sempre uma produção, enquanto o tempo existe. Vale dizer, o desfile-occorrência e suas partes (comissão de frente, incluída) só é possível em função do tempo e do espaço de realização, do antes e do depois deles.

Por isso, para que exista um cruzamento adequado da linearidade do eixo sintagmático com a globalidade do enunciado cênico, as performances precisam ser atenuadas, desaceleradas, rompidas e pausadas em momentos específicos do fluxo processional. Situado no princípio de estabilização e desestabilização da linguagem, a ação perceptível é sempre a de repetição de uma ação pressuposta, a menos que seja a ação primeira, condicionada à reprodução fidedigna das circunstâncias enunciativas causadoras de seu primitivo emprego, sempre pressuposto, que coincide com a debreagem enunciativa do discurso. Essa ação primeira não é aleatória, mas resultante da programação do desfile de escola de samba em suas condições de realização em proveito do dinamismo manifestado no texto. Esses procedimentos marcam o tempo da realização dos elementos seguintes de modo a privilegiar o funcionamento interno do sistema. As pausas de formulação e os retornos de reiteração operam sob avanços e interrupções que fazem com que cada parte adquira unidade quando condicionada ao todo. A qualquer momento, recorre-se a outra em complementariedade, já que ligadas entre si, sucedidas extensivamente.

Vamos mostrar como isso acontece com um exemplo. A Unidos da Tijuca revolucionou o quesito com o enredo "É segredo"⁴, em 2010. Na comissão de frente, integrantes produziam truques ilusionistas através da troca de roupa, em questão de milissegundo (Fotografia 1). Em espaços diferentes, as reiterações eram efetuadas para não deixar marcas do antes ocorrido. O tempo dos eventos se sucedia e se neutralizava em função do espaço. Tem-se aí a atuação da embreagem heterocategórica, para criar a impressão de presentificação do passado em vista de um futuro previsto ao longo da cadeia espacial. Com efeito, garantem-se naturalidade e inteligibilidade, na medida em que passado e futuro são sobredeterminados em cada espaço segundo marcas de reiteração (funcionamento) em ato (função).

De modo mais sistemático, há uma comissão x que cumpre uma função y na medida em que realiza um funcionamento de reiteração r. Nesse caso, temos que r e y devem estar articulados por uma relação tensa de semelhança: r deve se assemelhar ao máximo a y para evitar microvariações que geraria o caos, a descontinuidade.

Fotografia 1 – Comissão de frente da Unidos da Tijuca



Fonte: Pedro Kírilos e YouTube/TV Globo

4 Coreografia de Priscila Mota e Rodrigo Neri; carnavalesco, Paulo Barros. Unidos da Tijuca, 2010.

Como dissemos, do ponto de vista do desfile, a comissão de frente é desarticulada do todo para estabelecer o actante do fazer enuncivo. Como se vê, realiza-se no momento particular da enunciação enunciada, para criar uma espécie de ilusão de ubiquidade graças à neutralização da programação do texto e do discurso. A cada instante, a *performance* é não só texto atualizada, mas também produto do passado. O efeito é de exclusividade diante dos olhares atentos da plateia, ainda que seja uma reiteração diante de cada módulo julgador. Embora a neutralização⁵ que sustenta a embreagem pressuponha uma das programações com o valor de outra, o momento de realização funciona como simulacro do presente ampliado. A repartição da categoria topológica para fins de dramatização é de dimensão concessiva que pode fazer com que o destinatário, obcecado pela exibição, elimine a inteligibilidade de seu campo de presença (Zilberberg, 2011). A neutralização é possível nesse quesito, porque ela não comunica uma imagem acabada de si, mas a produz em sucessão de momentos operatórios, ora do ponto de vista da programação do discurso, ora do texto (o que não acontece com as alegorias que possuem outro modo de enunciar, por exemplo).

Convenhamos que é meramente impossível repetir uma apresentação de maneira rigorosamente exata em todos os módulos. Pensem: quando um erro é percebido diante de um módulo julgador, se tem uma vaga impressão comprometedora da apresentação. Se, no módulo seguinte, o erro é evitado, ser-lhe-á impossível associá-lo à representação anterior. Por mais que comprometida em um dos tempos/espaços, o desvio se torna insuficientemente relevante em termos de significação. Os eventuais erros que podem cometer os dançarinos que a executam não comprometem em nada o texto em si. Por trás das variações possíveis, segundo nos parece, reconhece-se os mesmos elementos funcionais em aptidão de atualização do texto. Quer dizer, basta mais comprovar as reiterações da expressão do que lhes calcular os desvios oriundos da enunciação enunciada.

Isso é possível porque a espacialização cria também um efeito de sobredeterminação, dessa vez entre instância de concepção e instância de realização do ponto de vista do texto. Desse modo, é possível afirmar que se trata da mesma apresentação realizada em cada julgamento, embora seja possível de um possível despontuamento em termos de realização no módulo observado, de modo a fazer jus à noção de concurso de carnaval. No entanto, o espaço-tempo é sempre percebido como contemporâneo por todo e qualquer observador. As reiterações realizadas durante o desfile correspondem a modalizações de uma enunciação do tipo hipotáxica, isto é, baseiam-se em relações de dependência hierárquica entre diferentes níveis da programação. Em termos semióticos, a programação discursiva – ligada ao plano do enredo e à estrutura narrativa previamente concebida – exerce uma função orientadora sobre a programação textual, que diz respeito ao modo concreto de realização da *performance* no espaço e no tempo. Cada nova execução, contudo, não é mera repetição do plano discursivo, mas uma

5 Em termos simples, neutralizar significa suspender a diferença entre duas categorias opostas, de modo que uma adquire o valor da outra.

variação modalizada, ajustada às condições de enunciação: o momento do desfile, o posicionamento diante dos julgadores, a resposta do público. Assim, o texto sincrético do carnaval opera em regime associativo, em que o fazer enuncivo se reprograma continuamente, subordinando e ao mesmo tempo atualizando o projeto espetacular de origem.

Recapitulemos: a sutileza que caracteriza a exibição de uma escola de samba decorre do descompasso produtivo entre dois regimes: um do texto; outro do discurso. De um lado, há o tempo e o espaço da programação textual, que organizam a execução real do desfile – o ritmo dos movimentos, a sucessão das alas, o andamento da bateria. De outro, há a temporalidade e a espacialidade discursiva, responsável por articular o enredo em termos enunciativos. Esses dois planos pertencem a subsistemas distintos, e é justamente dessa diferença que emerge a riqueza expressiva do espetáculo. Enquanto o discurso permanece relativamente estável, servindo de matriz narrativa, o texto se atualiza a cada *performance*, realizando variações e ajustes que não comprometem a coerência global da exibição, mas a renovam no instante da enunciação.

A do discurso é sempre uma debreagem enunciativa (eu, aqui, agora), que se projeta numa enunciação enunciada, cujas marcas e traços são deixadas pela enunciação no próprio enunciado. A do texto, no entanto, é reiterada, construída como um efeito produzido, repetido e reproduzido visando ao despertar das experiências sensíveis. Desse modo, o que se tem é ora a maleabilidade de articulação em simultaneidade, quer dizer, o prazer das dependências mútuas conciliadas que não tenderiam ao caos no caso de desarticulação das programações que geraria o “erro” e a desPontuação pelo júri e/ou galhofa⁶ entre torcedores; ora, a observação clandestina que provém do simples prazer de ver uma gramática rítmica construída na e pela enunciação (da expressão e do conteúdo). Como se vê, estamos diante de uma sintaxe de composição em aptidão de avanços e recuos; expansão e condensação; concentração e dilatação; progressão e retroação. Tudo é dado em solidariedade, por subordinação ou por encaixe, para fazer avançar para o módulo seguinte do desfile de escola de samba (mestre-sala e porta-bandeira, alegorias, alas, bateria de percussão...).

Em cada versão, a dilatação extensiva da surpresa de uma espera já intensa, proveniente de uma possível tendência ao desequilíbrio (seja por rompimento inesperado, pausa desprogramada, desaceleração descontinuada e imprevisível etc.), desperta a patemização e os efeitos de aproximação sensorial e de interesse emocional do destinatário. A presença da plateia (o observador) é sempre um desafio e uma provocação para o sujeito deôntrico, pois implica um não-poder-não-fazer (obediência) ou um dever-fazer (obrigação) perante o sujeito coletivo “escola de samba”. Para tal, entram em cena os recursos persuasivo-argumentativos que exigem uma predisposição de expectativa, um grau de recepção patêmica, visando à manutenção do prestígio que deverá se estender para as demais classes subsequentes.

6 Zombaria, brincadeira entre torcedores de escolas diferentes.

No caso da Tijuca, a revolução ocasionada estabeleceu outras regras de um “como dizer”. Pela primeira vez na história do carnaval, ocorria o “choque” de sensações que modificaria a percepção enquanto efeito fundamentado em relações de sentido (Merleau-Ponty, 1945). As semelhanças e diferenças do eixo paradigmático projetados no eixo sintagmático das vestimentas (6, ao todo) provocavam o percurso do olhar de acordo com movimentos de /concentração e fechamento/ versus /diluição e abertura/. O que concentrava e fechava era a marca de ausência (o suspense); o que abria e se diluía, a de presença (a mágica da troca de figurinos). Garantia-se, no melhor do termo, a poeticidade de que fala Jakobson (2010).

Cumpre acrescentar que a operação heterocategórica não é tão homogênea quanto possa parecer à primeira vista. No exemplo que segue, o da comissão da Vila Isabel⁷ de 2019, aparece agora em termos de proxêmica⁸. Como destacam Greimas e Courtés (2008, p. 359), a proxêmica é a disciplina da semiótica que visa à análise da distribuição dos sujeitos e dos objetos no espaço e do uso que fazemos dele. Temos, por certo, uma estratégia de composição espacial que vem juntar-se ao ordenamento em continuidade ainda que conservadas suas propriedades formais. Desse modo, produz-se a impressão de que o espaço se desdobra ou se complementa em mais de uma direção. Isso é alcançado, sobretudo, pelo uso de tripés⁹ e de tecnologias que desaceleram uma vez mais a apresentação, construindo profundidades reais e/ou ilusórias. Por conseguinte, pode-se brincar com as dimensões de “mais perto” e de “mais longe”; de “início” e de “fim”.

Expliquemos. A escola de Noel e Martinho apresentou uma visita ao Museu Imperial da cidade de Petrópolis, em 2019. O elemento cenográfico era moldado em uma gigante estrutura rotatória móvel de 360°. Bastante tecnológica e sofisticada, comportava 14 integrantes que representavam estátuas. O pivô, um turista caricatural, experimenta devaneios entre as peças do acervo do museu que “ganhá” vida ao longo da exibição. Em termos semióticos, eram presenciadas cenas que misturavam efeitos de ilusão (ser versus. não-parecer) e de realidade (ser versus. parecer).

7 Coreografia de Patrick Carvalho; carnavalesco, Edson Pereira. Unidos de Vila Isabel, 2019.

8 A proxêmica, termo originalmente proposto por Edward T. Hall e incorporado à semiótica por Greimas e Courtés (2008, p. 359), refere-se ao estudo do uso e da organização do espaço na comunicação. Em uma perspectiva semiótica, ela analisa como a disposição dos corpos, objetos e distâncias produz sentido dentro de uma cena. No contexto do desfile de escola de samba, a proxêmica permite compreender as estratégias de ocupação e movimento no espaço da avenida – como aproximações, afastamentos, alinhamentos e sobreposições – que criam efeitos de profundidade, hierarquia e continuidade visual, contribuindo para a construção dramatúrgica e simbólica do espetáculo. Nos textos espetaculares, a proxêmica é essencial porque define, do ponto de vista semiótico, dois grandes regimes de recepção: de um lado, o do destinador; de outro, o do observador (Alexandrescu, 1985).

9 Elemento alegórico ou palco de suporte que emprega recursos de reiteração no espaço de realização.

Fotografia 2 – Comissão de frente da Unidos de Vila Isabel



Fonte: Gabriel Nascimento e YouTube/TV Globo

Na fotografia 2, reparemos como o colorido e a mobilidade ligam-se à vida (o turista em tons de azul e branco, cores símbolos da escola); o acromático e a forma estática, à morte (as peças do museu galvanizadas e com efeito de enferrujamento). Os resultados em termos de percepção geram um contraste entre o que parece fixo e estático e o que é humano e dinâmico. Por outro ângulo de visualização, a ilusão construída (*ser versus não-parecer*), particularmente marcada pela flutuação da mesa que gira em torno de seu próprio eixo, promove o efeito de estranhamento, de fugacidade da ordem natural das coisas.

Nesta comissão, o modo de programação funciona de acordo com a perspectiva de visualização, que não se deixa romper, mas ela própria desloca o olhar para o fluxo sequencial de que faz parte; quer dizer, trata-se de uma combinatória de deslocamentos cenográficos que almejam a extensão do espaço em termos de multidimensionalidade. Como resultado, cria-se uma percepção ilusória de continuidade, na medida em que prolonga a sequência lógico-temporal e, assim, divide o espaço em duas perspectivas. A primeira será chamada de “local”, do ângulo próprio do ato de observar, cuja sequência é aproximativa (perto ou distante) do referencial. A segunda será denominada de “acional”, cuja aparência neutraliza o espaço em função do suporte, e permite assim o estabelecimento de uma relação de complementariedade ilusória.

A perspectiva acional desnivela a linearidade programada e torna a apresentação extensiva. O giro do elemento cênico, em torno do seu próprio eixo, lhe permite avançar

sem muito esforço, porque a sensação é a de que o movimento faz parte da ocorrência, de um novo acontecimento cênico. Na verdade, o giro marca o momento de finalização da exibição diante do módulo, que só é percebido na medida em que se desacelera e avança. Esse caso mostra como a programação pode ser perfeitamente executada em termos do espaço e do uso dele. Como visto, o giro do tripé não é apenas um simples e arbitrário movimento, mas uma operação técnica, em que se permite o tempo se dobrar, o espaço se dilatar. O caráter polivalente de formulações e reiterações constrói modelos de programações distintas, desde que consideradas as circunstâncias empregadas, as técnicas e os suportes em uso.

Nos dois fragmentos analisados, o da Unidos da Tijuca (2010) e o da Vila Isabel (2019), observa-se uma variação nos modos de organização temporal e espacial do texto. No primeiro caso, a dinâmica é de composições por interrupções e retomadas, que se realizam em operações de paradas e continuidades do fluxo processional. Esses movimentos permitem que trechos do desfile sejam momentaneamente suspensos e reativados, e cria-se uma sequência marcada exclusivamente por reiterações. A lógica, nesse caso, é assertiva, pois cumpre seu papel de antecipar e justificar o que vem a seguir, funcionando como um encadeamento implicativo.

No segundo, a organização, embora também em torno de reiterações, é vista em termos do uso espacial e da tecnológica. Portanto, envolve um complexo de variáveis numa engenharia cênica (fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e movimento). Ou seja, a operação é de regulação da composição espacial. Aqui não há um eixo linear; o tempo e o espaço são modulados conforme a movimentação do elemento alegórico (o tripé ou outros suportes), que não se deixa romper do texto. A concatenação das cenas, portanto, segue um modelo recursivo, que não lhe impõe uma obrigatoriedade de ruptura entre sequências.

Comissão	Procedimento	Efeito
Tijuca 2010	Cesura/corte implicativa	Suspensão + impacto
Vila 2019	Aceleração/desaceleração recursiva	Imersão + extensão

Possamos ou não distinguir essas relações ao modo de realização em cada comissão, nada muda quanto ao fato de elas nos provocarem em termos de recepção e percepção multissensorial. Se, de um lado, o encadeamento implicativo em sentido de cesura temporal concentra; de outro, os modelos recursivos se estendem. No âmbito das práticas, como vimos, o tempo organiza o espaço no primeiro caso, na medida em que só faz sentido quando condicionado à cesura temporal; o espaço organiza o tempo no segundo, na medida em que o suporte cria uma ilusão do tempo em perspectiva de continuidade.

É preciso evitar incompreensão a respeito destas categorias. Entendamos com alguns exemplos. Uma praça pública pode ser calma pela manhã, cheia à tarde e perigosa à

noite. Nesse caso, o tempo define como aquele espaço vai ser vivido e percebido por aqueles que o habitam; é isso que queremos dizer quando afirmamos categoricamente que o tempo organiza o espaço. De modo semelhante, uma avenida larga, com várias faixas de carros (de pequeno e de grande porte), permite que o trânsito de veículos flua de modo mais rápido; quer dizer, parece claro que é o espaço quem favorece o tempo. Falar-se-á que os casos de implicação são exemplos de temporalização do espaço, enquanto os de recursividade são de espacialização do tempo. O tempo dá ritmo e cadência ao espaço. O espaço dá limite e medida ao tempo.

As comissões entendem cada vez mais essas relações e trazem consigo diferentes estratégias de percepção destas subdimensões. A marca linguística mais característica da implicação é o *de repente* que indica interrupção da causa lógica. Já a da recursividade é *aos poucos*, porque mostra como o espaço regula o tempo sem cortes bruscos, mas de maneira contínua, quase imperceptível. As comissões do primeiro caso parecem trabalhar com o acaso controlado (Paraíso do Tuiuti, 2018; Mocidade, 2020); as do segundo exploram a continuidade planejada, mantendo o fluxo e prolongando a experiência de imersão (Acadêmicos do Salgueiro, 2023; Estação Primeira de Mangueira, 2024). Nada as impede também de se situarem entre as duas estratégias, ao mesmo tempo entre a implicação e a recursividade (Unidos da Viradouro, 2020; Acadêmicos do Grande Rio, 2025).

Como elemento privilegiado de um desfile de escola de samba, as marcas de formulação e reiteração seja por implicação ou recursividade buscam sempre um retorno à classe seguinte, em torno de reiteração. Em todos os casos analisados, está implicado um problema de relação entre espacialidade e temporalidade em aptidão lógica de não dissolução. Num ou outro caso, o objetivo é outro senão a aproximação interessada do público (com engajamento, palmas, gritos e assobios) e, sobretudo, o engajamento apaixonado dos jurados (a nota máxima do julgamento, 10), porque se esvai para ser substituído por outra, e assim sucessivamente. Alcançado esses dois requisitos, cumpre-se o papel, a “autossanção”.

| Considerações finais

Este artigo mostrou como as comissões de frente das escolas de samba, especialmente nos desfiles da Unidos da Tijuca (2010) e da Vila Isabel (2019), materializam uma programação performática em que tempo e espaço são cuidadosamente manipulados para produzir efeitos estéticos. A análise revelou que tais *performances* funcionam como dispositivos de espetacularização da linguagem, transformando a avenida em um espaço de transcodificação sensível, onde expressões se articulam numa linearidade teatralizada.

Identificou-se que a organização temporal e espacial do texto performático pode ser compreendida a partir de reiterações segundo dois regimes principais: as marcas de cesuras e cortes, associadas à concentração; e os processos de aceleração e

desaceleração recursivas, vinculados à extensão. Enquanto o primeiro regime conduz à temporalização do espaço, o segundo favorece a espacialização do tempo. Essa oscilação é regulada por um mecanismo de embreagem heterocategórica, que neutraliza e alterna a predominância entre tempo e espaço, gerando efeitos de inteligibilidade e estesia.

Embora o *corpus* tenha se limitado às comissões da Unidos da Tijuca e da Vila Isabel, a metodologia proposta permite ser ampliada a outras apresentações, sobretudo diante do uso crescente de tecnologias e dispositivos cênicos inovadores. A leitura das comissões como instâncias de programação textual revela estratégias eficazes de manipulação e engajamento do espectador, fundamentais para a articulação narrativa do desfile e para o ancoramento temporal e espacial das demais categorias que o compõem.

Como contribuição, constata-se a premissa de Greimas e Courtés sobre uma programação do texto distinta de uma programação do discurso. Mais além, propõe-se a noção de “programação do texto espetacular” como uma ferramenta analítica útil para investigar manifestações em que a temporalidade e a espacialidade funcionam como operadores semióticos centrais. Futuras pesquisas poderão aplicar esse modelo a outros gêneros cênicos – como óperas, desfiles performáticos urbanos ou cerimônias públicas –, permitindo uma comparação entre formas de organização do sentido que compartilham estruturas dramatúrgicas, proxêmicas, cinéticas e figurativas semelhantes.

| Referências

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO. Enredo: “Delírios de um Paraíso Vermelho”. Carnaval 2023, Rio de Janeiro. Carnavalesco: Alex de Souza.

ACADÊMICOS DO GRANDE RIO. Enredo: “Pororocas Parawaras: As Águas dos Meus Encantos nas Contas dos Curimbós”. Carnaval 2025, Rio de Janeiro. Carnavalescos: Gabriel Haddad e Leonardo Bora.

ALEXANDRESCU, S. L'observateur et le discours spectaculaire. In: PARRET, H.; RUPRECHT, H. (org.). *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour A. J. Greimas*. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1985. p. 553-574.

BARROS, D. L. P. Sincretismo do verbal e do visual nos textos na internet: questões de temporalização e de espacialização. In: SCHWARTZMANN, M. N.; PORTELA, J. C.; DONDERO, M. G. (org.). *Linguagens sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas*. São Paulo: Pontes Editores, 2022. p. 111-124.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Pontes, 1989.

BUYSSENS, E. *Semiologia e comunicação linguística*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1972.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. Enredo: "Angenor, José & Laurindo". Carnaval 2024, Rio de Janeiro. Carnavalesco: Leandro Vieira.

FIORIN, J. L. Semissimbolismo e retórica. In: MANCINI, R.; GOMES, R. *Semiótica do sensível: questões do plano da expressão*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2020. p. 35-46.

FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 15-40.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, Tel, 1945.

MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL. Enredo: "Elza Deusa Soares". Carnaval 2020, Rio de Janeiro. Carnavalesco: Jack Vasconcelos.

PARAÍSO DO TUIUTI. Enredo: "Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?". Carnaval 2018, Rio de Janeiro. Carnavalesco: Jack Vasconcelos.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

UNIDOS DO VIRADOURO. Enredo: "Viradouro de Alma Lavada". Carnaval 2020, Rio de Janeiro. Carnavalesco: Edson Pereira.

ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Como citar este trabalho:

RIBEIRO, Leandro Lima. A programação do texto: implicação e recursividade em comissões de frente de escolas de samba. CASA: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 292-306, dez. 2025. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v18i2.20444>.