

O novo ativismo urbano através da arte e do humor: analisando discursivamente videoclipes do movimento #OCUPEESTELITA

The new urban activism through art and humor:
discursively analyzing music videos of the #OCUPEESTELITA movement

Leonardo Mozdzenski*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE - BRASIL

RESUMO

A partir da ancoragem teórica na Análise do Discurso de linha francesa, recorremos às noções de ‘tecedura’/‘tessitura’ propostas por Neckel (2010), com o objetivo de examinar discursivamente dois videoclipes com a temática do Movimento #OcupeEstelita, quais sejam: o clipe *Arquitetura de vertigem* (2014) e o clipe *Novo Apocalipse Recife* (2015). Assim, propomos investigar como as mais diversas linguagens inscritas no discurso videoclíptico – palavra, som/música, imagem e performance – operam, de diferentes maneiras, a sua estrutura significante para a produção de sentidos e de que forma são acionados repertórios, memórias e interdiscursividades ao longo dos movimentos discursivos dos vídeos musicais aqui discutidos.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso. Videoclipe. Interdiscursividade. Memória. Movimento social.

ABSTRACT

*By means of the French Discourse Analysis theoretical framework, we use the notions of ‘weaving’/‘texture’ proposed by Neckel (2010), with the objective of discursively examining two music video clips with the theme of the #OcupeEstelita Movement, which are: the music video *Arquitetura de vertigem* (2014) and the music video *Novo Apocalipse Recife* (2015). Thus,*

* Sobre o autor ver páginas 54.

we propose to investigate how the most diverse languages inscribed into the music video discourse – word, sound/music, image and performance – operate, in different ways, their significant structure in the meaning-making process and how repertoires, memories and interdiscursivities are activated throughout the discursive movements of the music videos here discussed.

KEYWORDS: *Discourse Analysis. Music video clip. Interdiscursivity. Memory. Social movement.*

1 Introdução: ruínas ou torres?

“Vocês preferem as ruínas e os ratos aos empregos e à paisagem modernizada das torres?” Essa era a capciosa pergunta que ecoava ao surgirem as primeiras críticas ao chamado Projeto Novo Recife, como relembra Raquel Rolnik (2015), professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Capitaneado por um consórcio de quatro grandes empreiteiras – a Ara Empreendimentos, a Moura Dubeux Engenharia, a GL Empreendimentos e a Queiroz Galvão –, o Projeto Novo Recife propõe reconfigurar completamente a área ocupada pelo antigo Cais José Estelita, instalando um complexo comercial, residencial e hoteleiro em uma área no centro da cidade de cerca de cem mil metros quadrados, com mais de dez torres construídas.

Perpassando essa pergunta falaciosamente dicotômica (“ou ruínas ou torres?”), encontram-se em jogo questionamentos bem mais profundos. A natureza excludente do processo de gentrificação pelo qual atravessam as metrópoles hoje em dia. O crescente urbanismo especulativo, que privilegia o interesse de construtoras, imobiliárias e investidores ávidos por retornos financeiros, em detrimento da participação popular no debate sobre o destino dos espaços públicos. E a retórica do ‘progresso’ e do ‘desenvolvimento’, que tacha de ‘desocupados’ todos os que se opõem às políticas de apropriação privada de bens comuns para fins lucrativos.

Na contramão desse processo de verticalização da cidade e, em particular, indo de encontro à proposta do consórcio imobiliário Novo Recife, o Movimento #OcupeEstelita luta, desde 2012, contra essa destruição de parte da identidade e da história do Recife.¹ Indignada com o projeto, a sociedade civil começou a se mobilizar e exigir maior participação popular nas decisões

¹ Fazendo um breve retrospecto: em 2008, o consórcio Novo Recife comprou em leilão, pelo valor de R\$ 55 milhões, a área em que se encontrava instalada a antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA). O projeto arquitetônico original tinha como meta a construção de 13 torres residenciais e empresariais de alto padrão com até 40 andares e apartamentos cuja previsão de venda chegava a R\$ 1 milhão (NASCIMENTO, 2014).

tomadas pelo governo, que afetavam a vida social e a configuração urbanística da cidade do Recife. À frente, o grupo Direitos Urbanos | Recife (DU), com o propósito de colocar em pauta questões como a valorização do espaço público, a democratização das discussões acerca do planejamento urbano e metropolitano, a desmistificação da noção de que investimentos privados são necessariamente garantia de desenvolvimento, e a busca de propostas que melhorem a justiça social e a qualidade de vida dos cidadãos.

Em 2012, nasce o Movimento #OcupeEstelita, formado por integrantes do DU, bem como por jornalistas, professores, estudantes, arquitetos e urbanistas, engenheiros, publicitários, advogados, sociólogos, artistas, etc. Todos preocupados com o impacto que a destruição do Cais provocaria no cotidiano da cidade e de seus habitantes. O Movimento é caracterizado por um conjunto de ações políticas e pelo engajamento diligente dos seus participantes, como se pode ver nas manifestações populares e na ocupação/acampamento na área a ser demolida. As atividades também englobam audiências públicas, denúncias junto ao Ministério Público, o acionamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a sensibilização de políticos em prol da causa e assim por diante.

Em seu *site* e nas redes sociais², o Movimento #OcupeEstelita deixa clara sua batalha “contra um modelo de desenvolvimento urbano guiado apenas por interesses econômicos, que destrói a identidade de nossa cidade e promove uma ideia ultrapassada de progresso e modernização”. Em contrapartida, propõe pensar uma cidade menos excludente e segregadora, e mais democrática e humana. Uma cidade com um plano urbanístico que privilegie não os interesses privados e políticos, que usam da violência institucionalizada, e sim as reais necessidades de sua população, sobretudo dos que estão à margem, dos excluídos, dos moradores de áreas de baixa renda, dos sem-teto, das minorias estigmatizadas. Uma cidade que saiba reconhecer e respeitar a importância de uma área como o Cais José Estelita, pelo seu valor geográfico, histórico e socioambiental.

No presente trabalho, objetivo examinar dois videoclipes cuja temática é o Movimento #OcupeEstelita. São eles: o videoclipe *Arquitetura de vertigem* (2014), do cantor pernambucano China, ex-vocalista da banda de rock/manguebeat Sheik Tosado, e o videoclipe *Novo Apocalipse Recife* (2015), uma produção coletiva dos integrantes do Movimento #OcupeEstelita e da Troça Carnavalesca Mista Público Privada Empatando Tua Vista. Como

² Disponível em: <http://www.ocupeestelita.com.br/> e <https://www.facebook.com/MovimentoOcupeEstelita/>. acesso em: 30 mar. 2016.

ancoragem teórica para este estudo, irei lançar mão de princípios da Análise do Discurso de linha francesa, que passo a discutir brevemente a seguir.

2 Análise do discurso: algumas considerações preliminares

Antes de tudo, é importante deixar claro que o presente trabalho parte do reconhecimento da relação de constitutividade, de pluralidade das/nas diversas matérias significantes (pintura, escultura, imagem, escrita, som, música, etc.), não privilegiando nem isolando uma ou outra materialidade. Essa premissa é ainda mais flagrante na materialidade audiovisual, na medida em que nela os sentidos só podem ser construídos no movimento, na/da *imbricação material* (LAGAZZI, 2008).

Para a investigação dessa materialidade singular numa perspectiva discursiva, assumo com Orlandi (2004a) que a Análise do Discurso (AD) é fundamentalmente uma disciplina de interpretação e a interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem, em todas as suas diferentes materialidades. Maingueneau (2008), por sua vez, aprofunda a discussão defendendo uma prática discursiva intersemiótica: o universo discursivo não deve ser limitado unicamente aos objetos linguísticos; antes, deve incluir todos os diversos suportes intersemióticos interdependentes, estando submetidos às mesmas escanções históricas, às mesmas restrições temáticas, etc. E Pêcheux (2010, p. 55) nos fornece um olhar original sobre o papel da imagem na AD:

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).

A partir desses pressupostos teóricos basilares, recorro às noções de *tecedura* e *tessitura* propostas por Neckel (2010), com o objetivo de analisar os dois vídeos citados cuja temática é o Movimento #OcupeEstelita. Neckel (2010) toma por ‘tecedura’ o tecer dos dizeres no fio do discurso, na trama dos sentidos, no jogo polissêmico e no interdiscursivo. É aquilo que corresponde aos efeitos de sentido nas redes de memória. Já ‘tessitura’, a autora a define

como o funcionamento próprio da materialidade discursiva em sua estrutura, na forma material ou na imbricação da matéria significante: a forma e a plasticidade em relação ao funcionamento.

Interessa-me compreender, portanto, os movimentos de tecedura e de tessitura do discurso videoclíptico, observando sobretudo que relações interdiscursivas/intertextuais são então evocadas e que ressignificações são produzidas mediante uma memória social. É essencial ressaltar que essa compreensão dos videoclipes implica considerá-los não como um mero produto com iconografias e sentidos ossificados, esperando ser decodificados por um espectador passivo. Os cliques consistem, na verdade, em processos discursivos constitutivos dos dizeres artísticos, cujos sentidos vão sendo construídos na interlocução ativa entre a obra e os olhares plurais que lhe são dados.

Especificamente quanto aos dois vídeos musicais sob análise, vale salientar que, apesar de abarcarem uma mesma temática e compartilharem alguns elementos pictóricos similares, as obras falam a partir de lugares diferentes, produzindo efeitos de sentido bem particulares e distintos entre si. Desse modo, embora haja encontro de dizeres entre as duas produções artísticas, revela-se mais produtivo estudar aquilo que ‘vaza’ ou o que desliza, o revés, o não dito entre esses dois trabalhos. Cabe, pois, tensioná-los, suscitando alguns questionamentos para nossa reflexão. É o que pretendo fazer na próxima seção deste artigo.

3 Movimentos discursivos nos videoclipes

De início, antes de partirmos para as análises propriamente ditas, é fundamental discutirmos alguns problemas relativos ao estudo dos videoclipes. Grande parte da dificuldade encontrada para investigar o videoclipe advém do preconceito subjacente por ser considerado um produto cultural não apenas *inferior*, já que lhe é atribuída uma natureza mais mercadológica e não artística, mas também *secundário*, uma vez que o ‘produto principal’ seria a música ou o artista a ser divulgado e não o clipe em si.

Além disso, boa parte da crítica pós-moderna (*e.g.*, KAPLAN, 1987; JAMESON, 1994) restringe-se a caracterizar os vídeos musicais como um típico produto da pós-modernidade, ressaltando a sua instabilidade, superficialidade e fragmentação, o que obstaculizaria a sua apreensão como objeto de análise. Se isso ainda hoje é visto como problema no âmbito das

Ciências da Comunicação – *locus* privilegiado de estudo dos gêneros audiovisuais em geral –, no domínio da AD, então, os videoclipes são praticamente ignorados.

A escassez de pesquisas acadêmicas mais sistemáticas sobre o videoclipe numa perspectiva discursiva é, contudo, injustificável. Especialmente se levarmos em conta que, com a sua crescente popularização nos meios de comunicação de massa, sobretudo a partir dos anos 1980, os videoclipes tornaram-se um dos mais importantes e mais apreciados gêneros midiáticos de expressão cultural e estética da contemporaneidade, “[...] marcando e modelando a nossa cultura cotidiana: filme, arte, literatura, publicidade – todos claramente se acham sob o impacto dos clipes em sua estética, seus procedimentos técnicos, mundos visuais ou estratégias narrativas” (KEAZOR E WÜBBENA, 2010, p. 7).

Ademais, os clipes também podem servir como poderosas estratégias para dar visibilidade às causas políticas defendidas. Esse é o caso dos vídeos *Arquitetura de vertigem*, do cantor China (2014) e *Novo Apocalipse Recife*, do Movimento #OcupeEstelita e TCMPP Empatando Tua Vista (2015).³ É interessante pontuar que, mais do que tematizar o Movimento #OcupeEstelita, essas duas obras estabelecem, na verdade, uma outra forma de entender, pensar e problematizar a cidade: pelo discurso videoclíptico. Assim como Orlandi (2004), podemos então nos perguntar: como essas suas produções audiovisuais significam a cidade? Como os sentidos se formulam e transitam nessas materialidades significantes?

A própria autora nos aponta alguns caminhos de reflexão. Segundo Orlandi (2004), a cidade possui o seu corpo significativo e tem nele suas formas. O *rap*, a poesia urbana, a música, os grafites, as pichações, os *outdoors*, as rodas de conversa, os vendedores ambulantes são formas do discurso urbano. “É a cidade produzindo sentidos”, afirma Orlandi (2004, p. 31), e continua: “Como funcionam? Como *flagrantes* de um olhar (um corpo) em movimento.” Que *flagrantes* são, portanto, registrados e ressignificados nos clipes sob análise? Que efeitos de sentido são construídos a partir da imbricação das várias materialidades que compõem os clipes (imagem, letra da música, som, performance, etc.), com o fim de instaurar certos discursos a partir da narratividade urbana reconstituída nos vídeos?

³ Os videoclipes encontram-se disponíveis respectivamente nos seguintes links: https://youtu.be/T_DEREQNgk e <https://youtu.be/-YD1UtwFnKc>. Acesso em: 30 mar. 2016.

Logo em seu início, o videoclipe *Arquitetura de vertigem*, do cantor e compositor China (2014), mobiliza uma memória discursiva na/pela interseção de imagens atuais dos arranha-céus da capital pernambucana e a fala do escritor e jornalista mineiro Otto Lara Resende (1922-1992). Em uma entrevista dos anos 1970 – reproduzida no começo clipe –, Resende criticava a já desenfreada expansão imobiliária carioca:

Como é que você pode criar aquela família que nós conhecemos, ou que eu pelo menos conheci, na qual eu nasci, num apartamento de sala e quarto? [...] Num edifício em que as unidades familiares estão engavetadas? Um espaço físico onde as próprias crianças são criadas quase como pássaros engaiolados. Onde não há parques, não há lazer. Nós cometemos um crime brutal de permitir cidades onde não é possível a infância viver em parques.

O cantor China afirma ter encontrado por acaso num vídeo do YouTube a entrevista com Otto Lara Resende, mas percebeu nitidamente semelhanças entre o que ele dizia e a situação do Recife na contemporaneidade. “A inspiração [...] veio quando constatei como a cidade ia crescendo para o alto, olhando pela janela do apartamento, [...], para onde eu tinha acabado de me mudar. O Recife vai ficando uma São Paulo, e ainda se pode evitar isto”, defende o artista (citado por TELES, 2014).

Já a partir do começo de *Arquitetura de vertigem*, torna-se evidente, pois, como o discurso videoclíptico é atravessado por outros discursos, pelas múltiplas vozes e dizeres exteriores que, num verdadeiro jogo polifônico, o interpelam e o constituem. O clipe recupera e ressignifica a fala de Otto Lara Resende, atualizando-a para o Recife dos dias de hoje, cuja *skyline* é mostrada no vídeo através de um amontoado indistinto de edifícios.

Tendo em vista que é pela *tecedura* que se configuram as relações interdiscursivas, mostradas pela *tessitura* da matéria significante (NECKEL, 2010), constata-se que o videoclipe se inicia, portanto, suscitando e promovendo movimentos de intertextualidade/interdiscursividade. De maneira explícita, com o jogo entre as vozes de China e de Otto Lara Resende. E de forma dispersa, com a mobilização das memórias discursivas acerca da pluralidade de discursos sobre o desmedido crescimento das metrópoles, a verticalização e gentrificação do espaço urbano, a especulação imobiliária, etc.

Assim, nossos discursos se fundam no/pelo entrelaçamento desses inúmeros e heterogêneos já-ditos, pelo entrecruzamento de sentidos da

memória inscrita em nossas práticas sociais. Mais especificamente, como define Pêcheux (2010, p. 52), a memória discursiva seria “aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”. Por seu lado, Orlandi (2005, p. 31) ressalta ainda mais o olhar interdiscursivo na mobilização da memória:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.

Essa recorrente retomada dos mais variados já-ditos é, aliás, parte constitutiva da própria concepção do clipe *Arquitetura de vertigem*. Em seus créditos finais, consta o registro de que o “vídeo é um trabalho colaborativo, que só foi possível graças aos diversos realizadores que nos cederam seus materiais”. Essa construção artística coletiva e plurivocal é possível ser observada durante toda a obra.

É o que notamos, por exemplo, nos diversos *slogans militantes* mostrados ao longo do vídeo, em pichações nos muros e escombros, nas estampas de camisetas, em placas e cartazes. De acordo com Maingueneau (2006), o slogan pode ser concebido como uma forma de polifonia menos visível, na medida em que nos permite apoiarmos nossa fala na fala de outro, ainda que esse outro não seja necessariamente explicitado. Quem grita palavras de ordem como “Ocupar, resistir!” – ouvidas no fim do clipe – não toma para si a responsabilidade autoral por esses enunciados. Mas os reproduz como se fossem citações sem fonte explícita, supondo estarem inscritas na memória discursiva partilhada, porque com eles se identifica.

Ainda para Maingueneau (2006, p. 102), “a enunciação do slogan militante implica a existência de um exterior hostil ou indiferente frente ao qual o grupo se afirma”. A construção desse efeito de sentido de embate, confronto e autoafirmação é evidenciada nas mensagens dos ativistas exibidas em *Arquitetura de vertigem*: “Resiste Estelita”, “A cidade é nossa. Ocupe-a.”, “Viva a revolução”, “Fora Geraldo Júlio” [atual prefeito de Recife], “- prédios + cultura”,

“Cidade pra quem?”, “O cais é do povo”, “Prefeitura covarde”, “Pintar Recife com as cores do povo”, “#OcupeEstelita”, etc. Essas vozes, aliás, também se entrecruzam interdiscursivamente com a letra da canção:

Arquitetura de vertigem (China)

Recife alcança um céu de concreto armado, arranha-céu, paisagem urbana, de cimento e lama, sol enquadrado, que nunca vai brilhar aqui no meu quintal.

Verticalização por metro quadrado de muros altos, olhos tensos pra guardar o medo que mora ao lado. Quem tá de cima não vai olhar pra baixo livre de todo mal, não pode nos salvar.

Ocupe, delimite sua área. Proteja-se, o céu não vai lhe deter.

Ocupe-se, transformando a sua área. Não perca seu lugar ao sol.

As leis não chegam tão alto, não vão parar o progresso e nem guardar o passado a toda sorte de especulações semestrais.

Note-se, desse modo, que um conjunto de já-ditos sustenta todo o discurso videoclíptico. Os diversos pré-construídos – como a entrevista com Otto Lara Resende, os slogans militantes, a letra da canção, os discursos transversos sobre o crescimento urbano e a especulação imobiliária, etc. – são restabelecidos mediante um atravessamento de memórias, tornando-se condição de legibilidade para a leitura/compreensão da obra (PÊCHEUX, 2010). Portanto, tal como pondera Orlandi (2005, p. 158), “o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade, torna-se desde então seu princípio de funcionamento”. Ou seja, o discurso videoclíptico – como, aliás, todo discurso – é constitutivamente interdiscursivo e é só a partir dessa premissa basilar que ele se torna inteligível.

Em sua construção imagético-narrativa, o videoclipe intercala basicamente dois movimentos narrativos. O primeiro movimento narrativo é caracterizado pela performance do cantor China. Ele é registrado passeando por diversas locações no terreno do Cais José Estelita: em cima do telhado de um dos armazéns, no vagão de um trem abandonado, pelos trilhos da antiga ferroviária. A canção é tocada em *off*, isto é, o artista não a dubla, diferentemente do que ocorre normalmente. Ela funciona, na verdade, como uma espécie de pano de fundo que contribui para o desenvolvimento diegético do clipe e para a marcação rítmica da edição de imagens.

O segundo movimento narrativo do vídeo, por sua vez, é assinalado por cenas da ocupação do Cais. Essas foram as imagens cedidas por integrantes do Movimento #OcupeEstelita e são protagonizadas por todos aqueles que participaram *in loco* dos acontecimentos que então se sucederam. Pacíficos ou combativos. É possível vermos, por um lado, momentos de descontração e de socialização entre as pessoas, com jogos e atividades artísticas, lúdicas e culturais. Por outro lado, também constatamos a maneira desproporcionalmente violenta como os manifestantes foram recebidos por policiais portando escudos e cacetes, montados a cavalo ou a pé, e recorrendo a balas de borracha, spray de pimenta e bombas de efeito moral, a fim de intimidar os ativistas. Parece, enfim, o retrato de uma guerra. Uma ‘Guernica’ de Picasso, assustadoramente próxima e atual, como pode ser observado nas figuras a seguir que mostram *Frames* do videoclipe *Arquitetura de vertigem*⁴:



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

⁴ Fonte: https://youtu.be/T_DEREQNgk. Acesso em 14 jul. 2015.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Já o videoclipe *Novo Apocalipse Recife*, por seu turno, consiste em uma debochada paródia, concomitantemente provocando o riso e deflagrando uma denúncia. Como esclarece Orlandi (2004a), a palavra *paródia* tem origem grega e quer dizer “canto ao lado de outro”. Segundo a autora, a chave para apreendermos os efeitos de sentidos da paródia reside em compreendermos o que significa este “ao lado de outro”. Para tanto, é necessário evidenciarmos, por meio do funcionamento discursivo, os mecanismos ideológicos envolvidos interdiscursivamente entre o texto fonte e o texto parodiador.

O nosso olhar deve se voltar, dessa forma, para os gestos de interpretação produzidos pelos criadores do vídeo musical, que podem ser observados naquilo que Orlandi (2004a, p. 116) denomina de “efeitos metafóricos”. Isto é, a fim de percebermos como se dá a relação paródica firmada entre os materiais a serem analisados, devemos estar atentos, nos pontos de deriva, aos deslizamentos de sentidos construídos mediante os gestos de interpretação inscritos no discurso videoclíptico. Vejamos então a letra da canção original e a sua paródia realizada pelos integrantes do Movimento #OcupeEstelita e da Troça Carnavalesca Mista Público Privada Empatando Tua Vista:

Recife, Minha Cidade (Reginaldo Rossi)

Hei! Vem cá que eu quero te mostrar
Hei! A minha cidade, o meu lugar
Hei! Recife tem um coração
Hei! Tem muito calor, muita emoção

O povo daqui gosta de cantar
Tem religião, gosta de rezar
Tem cristianismo, tem candomblé
Tem muita cachaça e muita mulher

Tem Luiz Gonzaga, Rei do Baião
Tem Alceu Valença, anunciação
É em Olinda, o carnaval
É o melhor do mundo
É sensacional

Recife tem encantos mil
É... É um pedacinho do Brasil
É um paraíso tropical
Tem... Tem um acervo cultural

Ela é a Veneza desse Brasil
É intercortada por muitos rios
A capital do meu Pernambuco
Capitania que deu mais lucro

Ela é a cidade que viu surgir
Três grandes heróis da nossa nação
O negrão Henrique e o branco
Negreiros
O índio Felipe e o Camarão

[*Olha, bicho, Recife fica no Nordeste. E quando você vier a Recife, você pode dar um pulinho até Alagoas, Sergipe, Bahia. E pro lado norte, pra Paraíba, pro Rio Grande do Norte, pro Ceará, pro Maranhão, pro Piauí. É muito bonito, cara. As praias do Nordeste são muito quentes, como as mulheres.*]

Recife tem encantos mil
É... É um pedacinho do Brasil
É um paraíso tropical
Tem... Tem um acervo cultural

De Porto Alegre até Boa Vista
De Porto Velho até Natal
Em diagonal até Fortaleza
O Brasil, eu sei, tem muita beleza

Mas sou de Recife e devo cantar

Novo Apocalipse Recife
(Movimento#OcupeEstelita)

Hei! Vem cá que eu quero te mostrar
Hei! Um Novo Recife pra arrombar
Hei! De arrojo e sofisticação
Hei! Avanço pra população

O Novo Recife é de admirar
Cada espigão de emocionar
Luxo d'heliporto até a entrada
Piscina gourmet e varanda blindada

Pier exclusivo pra embarcação
Garagem de tuia pro seu carrão
Um tremendo centro empresarial
Vai ter muito mais
É sensacional

É... Miami Beach do Brasil!
É... Só que de frente para o rio
É... Muito moderno e alto astral!
É... É Padrão FIFA coisa e tal

Dentro de um contexto internacional
O Novo Recife é bem vertical
Pra que um verde pra refrescar?
A parada mesmo é climatizar [*e tome ar condicionado, bicho!*]

O Novo Recife fará surgir
Um conceito *style* pra região
Quem vive na praça ou tá na rua
É urbanista ou é ladrão

[*É, bicho... Nós vamos tirar todos aqueles vagabundos! Aqueles jovens que fumam ervas proibidas... em praças públicas, bicho! Onde já se viu?! O cara de Dubai canta seus lindos prédios...*]

Assim como o cara de Recife também vai poder cantar!

É... Miami Beach do Brasil!
É... Só que de frente para o rio
É... Muito moderno e alto astral!
É... É padrão FIFA coisa e tal

Desde o Estelita à Rua da Aurora
Pode começar a se despedir
Da Vila Naval até o Cabanga
Tem boquinha não porque vai subir [*e como vai subir, bicho!*]

[*Pode demolir, bicho! Traz a*

A minha cidade, o meu lugar
 Você não entende se não quiser
 Tem muita cachaça e muita mulher [e
 como tem mulber, bicho!]

[Isso é o Brasil: muita mulber, muita alegria,
 muito futebol, muita cachaça... Agora o
 importante é a gente cantar o Brasil, cara. O
 cara de Recife canta Recife.

O cara de Porto Alegre canta o Rio Grande
 do Sul.

O cara lá de Rio Branco canta o Acre.

Ó... agora eu sou de Recife. Eu tenho que
 puxar a sardinha pro meu lado. Vem, vem
 pra Recife.

Eu quero te mostrar a Ilha de Itamaracá, eu
 quero que você brinque um carnaval em
 Olinda, eu quero

que você sinta a quentura do mar. O mar é
 quente, quente como as mulheres... como as
 mulheres do

Rio, como as mulheres de Porto Alegre, como
 as mulheres do Brasil.]

retroescavadeira!

Esse lugar vai ser um lugar de gente de bem!

Um lugar de gente diferenciada, bicho!

Eu tenho que puxar a sardinha pro nosso
 lado, né gente? Nossos prédios serão os
 melhores!

Melhores que os de Fortaleza... Melhores que
 os de Maceió... Mais bonitos que os da
 Bahia!

Brilbosos, luxuosos! Vamos mostrar pro
 Nordeste como se faz prédios de qualidade,
 bicho!

Quando você vier aqui no Novo Recife...

Não esqueça de visitar as grandes
 construtoras, bicho! Visite a Queiroz
 Galvão, visite a Moura Duboux!

E não se esqueça, bicho! Se tá na nossa
 cidade...

Visite o Novo Recife!]

Consoante Charaudeau e Maingueneau (2004), a paródia depreciadora exibe como traços característicos a subversão e a sua natureza militante. Possui como propósito principal desqualificar uma autoridade: ou o autor do texto fonte, ou personalidades políticas, religiosas e da mídia, ou ainda uma ideologia dominante, etc. Para a concretização do efeito paródico, é necessária a cumplicidade do leitor/ouvinte e o compartilhamento de uma memória discursiva, que lhe possibilitará fruir a obra.

No caso de *Novo Apocalipse Recife*, a letra da canção recupera interdiscursivamente uma música bastante popular do cantor e compositor pernambucano Reginaldo Rossi (1944-2013), *Recife, minha cidade*. Na composição de Rossi – enquadrada no gênero ‘brega’ –, Recife é orgulhosamente apresentada e celebrada por sua importância histórica, sua privilegiada localização geográfica, sua riqueza cultural e artística, sua religiosidade e, sobretudo, sua alegria e diversão (pelas metonímias “muita cachaça” e “muita mulher”). Ainda que usando uma entoação manifestamente trocista típica do cantor, a música é, de fato, uma homenagem sincera à “Veneza desse Brasil”.

Já a letra de *Novo Apocalipse Recife* recorre à ironia como estratégia discursiva mais saliente de produção de sentidos. Como sustenta Brait (1996, p. 107),

as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico [...] são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos.

Nessa releitura irônica, há um patente deslizamento de sentidos no que diz respeito à retórica desenvolvimentista do Projeto Novo Recife. A apologia dos valores históricos e artístico-culturais da cidade (presentes na letra original) é aqui substituída pelos elogios à ostentação arquitetônica e aos itens de luxo constantes nos futuros imóveis: “cada espigão de emocionar”, “heliporto até a entrada”, “piscina gourmet”, “varanda blindada”, “píer exclusivo para embarcação”, “garagem de tuia”, etc.

Esse tom irônico é reforçado ao se afirmar que o Novo Recife é “avanço pra população”, mas não para toda população. Ele é um “lugar de gente de bem”, “de gente diferenciada”, já que “quem vive na praça ou tá na rua é urbanista ou é ladrão”. O sonho da elite de morar em uma “Miami Beach do Brasil” e com “Padrão FIFA” é também contemplado, ainda que em detrimento da natureza: “pra que um verde pra refrescar? A parada mesmo é climatizar”. Com escárnio, a letra finaliza autorizando executar o Projeto (“Pode demolir, bicho! Traz a retroescavadeira!”) e recomendando visitar não as belezas naturais da região – como havia sugerido o texto fonte –, mas sim os edifícios das grandes empreiteiras da cidade, já que são os mais “brilhosos” e “luxuosos” de todo o Nordeste.

Em sua construção imagético-narrativa, a tônica do clipe é o *humor político* (RASKIN, 1985).⁵ Há dois movimentos narrativos bem significativos no vídeo musical, que se entrecruzam a todo o momento. O primeiro é a sátira mordaz à imagem do atual prefeito de Recife, Geraldo Júlio. O político é representado por um ator utilizando uma máscara com o rosto de Geraldo Júlio e passando por situações que vão do caricato à ‘piada-denúncia’. O sócia do prefeito é mostrado ‘dublando’ a canção à la Reginaldo Rossi, dançando e sensualizando com uma sunga estampada com a bandeira de Pernambuco, no alto de uma cobertura com piscina e na beira-mar da praia de Boa Viagem.

Entre várias imagens chacoteadoras, vemos o prefeito numa boia, fumando um charuto com cédulas em sua sunga – numa possível alusão ao

⁵ Raskin (1985) define o *humor político* como sendo o discurso jocoso direcionado a autoridades e líderes do governo, a políticos de carreira, a grupos ou partidos políticos, etc. Segundo o linguista, a mensagem típica desse tipo de humor é que um representante político – junto com seus ideais e o sistema de governo defendido – não é o que deveria ou parece ser.

famoso episódio dos “dólares na cueca” (VIANA, 2012). Em outra cena, ele se ajoelha diante de uma pilha de dinheiro e, em seguida, celebra com champanhe junto aos donos das construtoras, simbolizados por pessoas usando sacos nas suas cabeças, com as logomarcas das empresas.

No segundo movimento narrativo do videoclipe, observamos a antropomorfização das torres do Projeto Novo Recife, com os membros do Empatando a Tua Vista fantasiados de edifícios e interagindo com as pessoas e com o sócia de Geraldo Júlio. O *Novo Apocalipse Recife* pasticha interdiscursivamente o estilo das comédias-pastelão e dos filmes ‘terror’, ao exibir cenas em câmera acelerada dos prédios perseguindo e assombrando os banhistas na praia. Como também a estética dos filmes-catástrofe, quando os prédios se transformam em monstros gigantes, pisando e destruindo a cidade.

O efeito chistoso desse segundo movimento do vídeo também advém dos vários flagrantes da relação entre o prefeito e as edificações do Novo Recife. Ora elas assumem o papel de dançarinas na praia, ora incorporam fãs tocando sensualmente o corpo semidesnudo do sócia de Geraldo Júlio. Em outro momento, o político interpreta um cachorro, levado para andar na rua por seu dono-edifício. Ao final do passeio, o animal resolve fazer suas necessidades na escultura do “RECIFE”, como indicado nas figuras, a seguir. Relacionadas a *Frames* do videoclipe *Novo Apocalipse Recife*⁶.



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

⁶ Fonte: <https://youtu.be/-YD1UtwFnKc>. Acesso em 14 jul. 2015.



Figura 13



Figura 14

4 Meus movimentos analíticos finais

A partir da análise dos videoclipes *Arquitetura de vertigem* e *Novo Apocalipse Recife*, pôde-se constatar a importância do papel da tessitura e da tecedura no estudo de materialidades audiovisuais, cuja ancoragem se dá na/pela imbricação de palavra, som/música, imagem e performance. Por meio da noção de tessitura, foi possível investigar como as mais diversas linguagens inscritas no discurso videoclíptico operam de maneira diferente sua estrutura significativa para a produção de sentidos. Já a noção de tecedura, funcionando na relação com a tessitura, é responsável por acionar memórias, repertórios, interdiscursividades ao longo dos movimentos discursivos dos vídeos discutidos.

É interessante constatar ainda o modo particular como os sentidos foram sendo construídos nesses dois clipes. Tal como salienta Orlandi (2005), os sentidos não existem *per se*. Antes, eles se constituem pelas posições ideológicas assumidas no processo sócio-histórico em que os textos, as imagens, os sons, etc. são produzidos. Assim, palavras como “progresso” (usada pejorativamente em *Arquitetura de vertigem*) e “arrojo” e “sofisticação” (empregadas ironicamente em *Novo Apocalipse Recife*) mobilizariam efeitos de sentido muito distintos se fossem utilizadas, por exemplo, no discurso do governo ou no das empreiteiras.

A noção de *formação discursiva* – tão controversa quanto cara à AD – pode ser aqui evocada. Ela é definida como aquilo que, numa dada formação ideológica, determina o que pode e deve ser dito (PÊCHEUX, 1995). Ou seja, nos casos ora analisados, o discurso videoclíptico se constitui em seus sentidos, porque aquilo que seus produtores – o cantor China e o Movimento #OcupeEstelita – dizem se inscreve em uma formação discursiva (de esquerda, antigentrificadora, preocupada com a justiça social) e não em outra (de direita, capitalista, preocupada com lucro) para ter um sentido e não outro.

Finalmente, ao investigar os movimentos discursivo-narrativos do videoclipe, bem como algumas das mais variadas possibilidades de análise de construção de seus sentidos, a presente pesquisa espera oferecer uma pequena contribuição às recentes empreitadas no âmbito da Análise do Discurso, que procuram dar conta das múltiplas materialidades de obras audiovisuais: tanto a sua materialidade física, quanto a sua materialidade histórica, ideológica e social.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Trad. Ana Lúcia Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.
- KAPLAN, E.A. **Rocking around the clock**. New York: Methuen, 1987.
- KEAZOR, H.; WÜBBENA, T. Introduction. In: KEAZOR, H.; WÜBBENA, T. (Eds.). **Rewind, play, fast forward**. Piscataway (NJ): Transaction Publishers, 2010. p. 7-31.
- LAGAZZI, S. **A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 23, 2008, Goiânia, GO. Goiânia: Anpoll, 2008. p.1-3. Disponível em: <http://migre.me/rlg7C>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. Trad. Roberto L. Baronas e Fábio C. Montanheiro. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- _____. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.
- NASCIMENTO, A.S. O Novo Recife: identidade, espaço, cultura e as tramas do processo de requalificação e gentrificação de sua área central. **e-metropolis**, Rio de Janeiro, n. 19, a. 5, p. 38-46, dez. 2014.
- NECKEL, N.R.M. **Tessitura e Tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual**. 239f. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Estadual de Campinas: Campinas (SP), 2010.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.). **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. 3.ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 49-57.
- _____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2.ed. Trad. Eni Orlandi et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 6.ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 2004a.

RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985.

ROLNIK, R. Ocupe Estelita e o novo ativismo. **Folha de S.Paulo**, 24 abr. 2015. Disponível em: <http://folha.com/no1618763>. Acesso em: 30 mar. 2016.

TELES, J. China lança Telemática, seu disco mais pop. **Jornal do Commercio**, 29 nov. 2014. Disponível em: <http://migre.me/qMHs6>. Acesso em: 30 mar. 2016.

VIANA, A. Justiça livra José Guimarães de investigação dos dólares na cueca. **Estadão**, São Paulo, 28 jun. 2012. Disponível em: <http://migre.me/qSptu>. Acesso em: 30 mar. 2016.

*Recebido em novembro de 2016.
Aprovado em dezembro de 2016.*

SOBRE O AUTOR

Leonardo Mozdzenski é doutor em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco e, atualmente, doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição. É autor de *Multimodalidade e Gênero Textual: analisando criticamente as cartilhas jurídicas* (Ed. UFPE, 2008). Integra a equipe de tradução e revisão técnica dos livros de Charles Bazerman, Carolyn R. Miller e Teun van Dijk, publicados no Brasil. Desenvolve pesquisas nas áreas da Análise do Discurso, da multimodalidade discursiva/retórica visual, do estudo dos gêneros e da cultura pop, tendo divulgado seus trabalhos em várias revistas especializadas, tanto na área de Letras quanto na de Comunicação.

E-mail: leo_moz@yahoo.com.br