

MOVIMENTOS DE ANÁLISE DISCURSIVA EM VIDEOCLIPES SOBRE O MOVIMENTO OCUPE ESTELITA

Leonardo Mozdzenski¹

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 4 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 100 mil m², com mais de 10 torres construídas.

Em 2012, nasce o Movimento Ocupe Estelita, formado pelos integrantes do grupo Direitos Urbanos | Recife (DU), bem como por jornalistas, professores, estudantes, arquitetos, advogados 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 procura pôr em evidência 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 de ‘progresso’, e a busca de propostas que melhorem a justiça social e a qualidade de vida dos cidadãos.

No presente trabalho, objetivo examinar dois vídeos cuja temática é o Movimento Ocupe Estelita. São eles: o vídeo *Arquitetura de vertigem* (2014), do

¹ Doutor em Linguística pelo PPGL-UFPE e, atualmente, doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE.

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 Ocupe Estelita e da Troça Carnavalesca Mista Público Privada Empatando Tua Vista.² Como ancoragem teórica para este estudo, irei lançar mão de princípios teórico-metodológicos discursivos, que passo a discutir brevemente a seguir.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PRELIMINARES

Tomando como base os princípios da Análise do Discurso (AD) de linha francesa (Pêcheux, 1995; Orlandi, 2005), recorro às noções de *tecedura* e *tessitura* propostas por Neckel (2010), com o objetivo de analisar os dois vídeos citados. 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 significativa: a forma e a plasticidade em relação ao funcionamento.

Interessa-me compreender, portanto, os movimentos de *tecedura* e de *tessitura* do discurso videoclítico, observando sobretudo que relações interdiscursivas/intertextuais são evocadas e que ressignificações são produzidas mediante uma memória social. É essencial ressaltar que essa compreensão dos vídeos implica considerá-los não como um mero produto com iconografias e sentidos ossificados, esperando ser decodificados por um espectador passivo. Os vídeos 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.

Quanto aos dois vídeos musicais sob análise, vale salientar que, apesar de abarcarem uma mesma temática e compartilharem alguns elementos pictóricos

² Os vídeos encontram-se disponíveis respectivamente nos seguintes links: https://youtu.be/T_DEREQNgk e <https://youtu.be/-YD1UtwFnKc> (acesso em: 14 jul. 2015).

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.

MOVIMENTOS DISCURSIVOS NOS VIDEOCLIPES

Logo em seu início, o videoclipe *Arquitetura de vertigem* (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. 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 [*para compor a música*] veio quando constatei como a cidade ia crescendo para o alto, olhando pela janela do apartamento, no 18º andar [...], 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 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 intertextuais, 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 da nossa memória discursiva 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 social inscrita em nossas práticas sociais. É a partir desse olhar interdiscursivo, inclusive, que Orlandi (2005) estabelece a sua noção de memória. Essa recorrente retomada dos mais variados já-ditos é, aliás, parte constitutiva da própria concepção do clipe *Arquitetura de vertigem*. 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.

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.

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 a nossa memória discursiva, 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. O primeiro movimento é caracterizado pela performance do cantor China. Já o segundo movimento – que mais nos interessa no momento – é assinalado por cenas da ocupação do Cais. Essas consistem em imagens cedidas por integrantes do Movimento Ocupe Estelita e são protagonizadas por todos aqueles que participaram *in loco* dos acontecimentos que então se sucederam. Ou 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, e recorrendo a balas de borracha, spray de pimenta e bombas de efeito moral, a fim de intimidar os ativistas.

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 (2004), 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 (2004, 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.

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”.

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 arquetônica 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)³. Há dois movimentos discursivos bem significativos no vídeo

³ 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

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 beiramar 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 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 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 ‘terrir’, ao filmar 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”.

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.

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 material* (Lagazzi, 2008) de som, imagem, palavra. Através 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 Ocupe Estelita – 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 discursivos 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

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/rlq7C>. Acesso em: 28 ago. 2015.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Trad. Roberto L. Baronas e Fábio C. Montanheiro. Curitiba: Criar Edições, 2006.

NECKEL, N.R.M. *Tessitura e Tecedura: movimentos de compreensão do artítico no audiovisual*. 239f. Tese (Doutorado em Linguística – Instituto de Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Campinas: Campinas (SP), 2010.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Orgs.). *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 3.ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 49-57.

PÊCHEUX, M. *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.

ORLANDI, E. *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: 09 jul. 2015.

TELES. J. China lança Telemática, seu disco mais pop. *Jornal do Comercio*, 29 nov. 2014. Disponível em: <http://migre.me/qMHs6>. Acesso em: 15 jul. 2015.

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: 22 jul. 2015.