

LIBERDADE E PODER EM
“A TOURADA” DE A NAIFA:
ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO
MULTIMODAL

*“Freedom and Power in “A Tourada”
by A Naifa: Critical Analysis of
Multimodal Discourse”*

ANA CRISTINA GOMES DA ROCHA

anacgrocha@utad.pt

Instituto Politécnico de Viana do Castelo

JOAN R. SAPIÑA

jsapina@utad.pt

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Centro de Estudos em Letras

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4620-7798>

<https://orcid.org/0000-0001-5947-0478>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-11_8

Texto recebido em / Text submitted on: 15/04/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 24/09/2025

Biblos. Número 11, 2025 • 3.^a Série

pp. 191-212

RESUMO

O presente artigo analisa o videoclipe da música “A Tourada” do projeto artístico A Naifa a partir da leitura de significantes multimodais que remetem para a imagética da Revolução de Abril. Através da Análise Crítica do Discurso Multimodal (ACDM) temos como objetivo examinar o discurso elaborado no “videoclipe” como expressão que constrói e reproduz uma resistência perante o poder. Portanto, partimos de uma base teórica de que é fundamental analisar e interpretar o discurso multimodal tendo em consideração as crenças partilhadas por quem (re)elabora o discurso, o conjunto de vivências históricas e individuais e o contexto socio-histórico no qual se enquadra. Sendo um discurso multimodal, isto é, composto por diferentes *modos*, será fundamental não só caracterizar as coordenadas ideológicas de resistência, mas também descrever e analisar as diferentes relações semióticas estabelecidas.

Palavras-chave: Música; ativismo; Revolução de Abril; semiótica.

ABSTRACT

This article analyses the music video for the song “A Tourada” by the artistic project A Naifa based on the reading of multimodal signifiers that refer to the imagery of the April Revolution. Using the Critical Analysis of Multimodal Discourse (ACDM), we aim to examine the discourse elaborated in the “videoclip” as an expression that constructs and reproduces resistance to power. Therefore, we start from the theoretical basis that it is fundamental to analyse and interpret multimodal discourse, considering the beliefs shared by those who (re)elaborate the discourse, the set of historical and individual experiences and the socio-historical context in which it is framed. Since it is a multimodal discourse, i.e. composed of different modes, it will be essential not only to characterise the ideological coordinates of resistance, but also to describe and analyse the diverse semiotic relationships established.

Key words: Music; activism; Revolution of April; semiotic.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma análise do videoclipe “A Tourada” (2013) do projeto artístico A Naifa partindo da abordagem teórica Análise Crítica do Discurso Multimodal (ACDM), procurando assim criar uma problematização que se centra nos diferentes discursos produzidos no videoclipe enquanto produto cultural de uma época muito específica marcada por contestações sociais a nível nacional e internacional. É, pois neste sentido, que tentaremos criar um diálogo entre este videoclipe de A Naifa e a canção escrita por Ary dos Santos e cantada por Fernando Tordo em 1973 no Festival RTP da Canção, na medida em que o videoclipe em análise recupera os ideais de Abril que já haviam sido apontados na canção de Ary dos Santos e de Fernando Tordo. Atendendo a um contexto sociopolítico e cultural muito específico, isto é, a intervenção da troika em Portugal e o descontentamento generalizado por parte da população portuguesa, é fulcral problematizar como a arte, nomeadamente a música, opera como discurso de resistência e de denúncia. Partindo do pressuposto que essa resistência acontece também no discurso, então, o videoclipe inscreve-se num conjunto de expressões artísticas mais comprometidas e interventivas que visam a consciencialização coletiva e que contribuem para a construção de um sujeito coletivo que ocupa o espaço público reivindicando a sua autoridade naquilo que pode ser definido como contrapoder.

A sua estrutura organiza-se a partir de secções e subsecções, sendo que a primeira visa apresentar as bases do marco teórico-metodológico da Análise Crítica do Discurso Multimodal (ACDM) e da metodologia especificamente utilizada neste artigo. Seguidamente, serão apresentados os resultados que advêm desta análise, colocando ênfase no modo linguístico e na interação entre os modos semióticos presentes no videoclipe, como por exemplo, a melodia, a componente visual, gestual, entre outros.

1. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

A Análise Crítica do Discurso (ACD) é uma abordagem metodológica e teórica centrada na relação entre linguagem, poder e estruturas sociais. Baseia-se na

premissa de que a linguagem não é neutra, mas é utilizada estrategicamente pelos atores sociais para manter, reproduzir ou desafiar relações de poder, dominação e ideologia. A ACD tem como objetivo desvendar as formas como o discurso reflete e reproduz as desigualdades sociais, identificando como os discursos são construídos e sustentados através de práticas discursivas e como, ao mesmo tempo, esses discursos permitem possibilidades de resistência e mudança social (Wodak e Meyer, 2003), isto é, a ACD permite o questionamento das construções discursivas de poder, ideologia e agência, revelando possibilidades de transformação social (Hammersley, 2003).

Uma característica fundamental da ACD é a multiplicidade de abordagens e enfoques que pode adotar, tendo sempre em atenção as dinâmicas de poder implícitas nos textos. Assim, Fairclough (1992, 2001) propõe um modelo de três níveis para a análise do discurso: o discurso como texto, a prática discursiva e a prática social. Esta abordagem permite-nos explorar não só as características estruturais e linguísticas do texto (entendido desde a perspectiva multimodal), mas também a produção, circulação e consumo de discursos em contextos socioculturais específicos. A investigação destes níveis permite-nos compreender como a linguagem pode tanto consolidar como desafiar o poder e as estruturas sociais. Neste sentido, a ACD também torna transparente a representação das desigualdades sociais e das relações de poder nos discursos, salientando a importância de observar como os discursos estão ancorados em contextos históricos e sociais específicos (Wodak e Meyer, 2003). De facto, um dos aspetos cruciais da ACD é “trazer à superfície” a forma como os discursos dominantes exercem (o) poder, constituem e transmitem o conhecimento e organizam as instituições sociais (Locke, 2004; Wodak, 2004).

O conceito de multimodalidade refere-se à interação de múltiplos modos semióticos na criação de significado. Um “modo” é, portanto, definido como um conjunto de recursos semióticos que são regularmente utilizados numa comunidade para satisfazer os seus objetivos comunicativos (Kress, 2010). Estes modos podem incluir a linguagem escrita ou falada, gestos, imagens, sons, cores, entre outros (Kress, 2004). A ACDM estuda os discursos em que se combinam diferentes sistemas de signos (modos) e os mecanismos da sua

produção e compreensão (Kress e Van Leeuwen, 1996, 2020). Esta abordagem enfatiza a *intersemiose*, ou seja, as relações entre modos que emergem quando diferentes modos se combinam para criar um discurso que não pode ser compreendido isoladamente a partir de um único modo. Neste sentido, a ACDM preocupa-se não só com a linguagem verbal, mas também com os elementos visuais, sonoros, gestuais e outros envolvidos no processo de produção de sentido (Jewitt, 2009). Por outras palavras, a ACDM também se preocupa com a conceção, produção e distribuição de recursos multimodais em contextos sociais (Van Leeuwen, 2008) e com a ressemiotização (Iedema, 2001, 2003) de fenómenos multimodais à medida que a prática social/discurso se desenrola na comunidade.

Por outras palavras, a ACDM também se preocupa com a conceção, produção e distribuição de recursos multimodais em contextos sociais (Van Leeuwen, 2008) e com a ressemiotização (Iedema, 2001, 2003) de fenómenos multimodais à medida que a prática social/discurso se desenrola na comunidade.

Esta abordagem multimodal permite-nos identificar como o discurso, através da combinação de diferentes modos, participa na representação de questões sociais e políticas, no nosso caso em particular, a liberdade, a resistência político-ideológica e os valores da revolução de Abril. Além disso, permite-nos abordar a forma como os discursos se inscrevem numa rede de significados culturalmente determinados, como sublinha Kress (2010), e como, através da interação dos modos, se criam novos significados ou se reformulam os existentes.

A ACDM, portanto, oferece uma perspetiva rica e complexa para a análise dos discursos na música, pois não considera apenas a linguagem verbal, mas também outros recursos semióticos (o som, as imagens e os gestos, etc.) envolvidos na produção de sentido. Assim sendo, a análise de um videoclipe, por exemplo, poderia examinar não apenas a letra da música, mas também as imagens, os gestos dos intérpretes, a música e os efeitos sonoros, identificando como todos esses elementos se combinam para transmitir ideologias, representar ou questionar relações de poder, formando um discurso complexo com profundas implicações políticas e sociais (Pardo, 2015; Pardo e Forero, 2016).

A música, como forma de discurso, desempenha um papel crucial na construção, disseminação e reprodução ideológica e social (Zallo, 1988). Os discursos musicais estão carregados de conteúdos simbólicos que não só representam a realidade social, como também participam ativamente na formação de identidades e na reprodução/contestação de estruturas de poder. Este poder discursivo é articulado através da combinação dos modos semióticos acima mencionados, que se apresenta como um espaço no qual as identidades são interpeladas e diferentes perspectivas sobre as desigualdades sociais são expostas (Green, 2001; Kazemian e Hashemi, 2014; Deditius, 2016; Torres Osuna, 2023).

Ao mesmo tempo, como salienta Van Dijk (2005), os discursos não só refletem as crenças partilhadas por aqueles que os produzem, como são profundamente moldados pelo contexto social e histórico em que emergem. Esta perspectiva é essencial para compreender como os videoclipes, por exemplo, funcionam não só como representações da realidade, mas também como veículos de ideologia que reforçam ou desafiam as relações de poder existentes e podem ser centrais para “nos compreendermos como sujeitos históricos” (Frith, 2001: 36).

Através destes discursos argumentamos que as canções não só refletem a realidade, como contribuem ativamente para a moldar, disseminando certas visões do mundo e posicionando e questionando os ouvintes sobre questões políticas e sociais (Pardo, 2017). Ao incorporar a intertextualidade e a ressignificação dos discursos, como observado acima, a ACDM permite examinar como os significados são gerados não apenas dentro do videoclipe em si, mas também em relação a discursos culturais e políticos muito mais amplos (Wodak e Meyer, 2003).

2. METODOLOGIA

No nosso estudo seguiremos maioritariamente os pressupostos teórico-metodológicos desenvolvidos por Fairclough que propõe um modelo de três níveis para a análise do discurso: o discurso como texto, a prática discursiva e a prática social. Não obstante, tendo sempre em consideração que “CDA is for Fairclough

both theory and method, in a transdisciplinary dialogue with other theories and methods” (2001: 121).

Entendemos o discurso (multimodal) como texto e, por conseguinte, é necessário analisar as suas características linguísticas mais relevantes como a seleção lexical. Por esse motivo, optámos por uma análise dos campos semânticos relativos às principais imagens presentes no texto. Posteriormente, procedemos a uma análise de conteúdo categorial (Bardin, 1977). Como o nosso objeto de estudo é, em termos de número de palavras, muito reduzido, considerámos inapropriado optar por uma perspetiva quantitativa e de comparação com corpora mais vastos como é comum noutros estudos (Dremel e Matic, 2014; Yayin e Yi, 2023). Assim, optámos por uma análise por categorias, pois “[c]ontrariamente al analista lingüístico, que sólo se ocupa de las formas y su distribución, el analista de contenido tiene en cuenta fundamentalmente las significaciones (latentes y profundas)” (Andréu Baela 2000: 9). Ao seguirmos as técnicas e procedimentos delineados por Andréu Baela (2000), definimos o objeto de análise (o modo linguístico, a componente lexical), entendendo que a unidade de amostra e a unidade de contexto coincidem dado que é a letra da canção. Quanto à unidade de registo serão consideradas as palavras ou locuções com conteúdo léxico-semântico, tendo sido excluídas palavras funcionais, como preposições ou artigos (Beaugrande e Dressler, 1997).

Desta forma, codificamos as palavras ou locuções com conteúdo e agrupamo-las em categorias imagéticas e/ou temáticas, destacando:

- 1) a sua presença relativa de acordo com o número total de *tokens* na letra;
- 2) a bidirecionalidade das unidades de registo (negativa ou positiva).

Descartamos a análise de contingência, ordem ou intensidade, como propõe Andréu Baela (2000), devido às características estilísticas da letra de uma música que também devem ser configuradas de acordo com elementos rítmicos, sonoros e de rima, e que poderiam claramente criar enviesamentos na seleção de determinadas unidades nesses aspetos.

Após a análise do modo linguístico, analisam-se os restantes modos: visual e sonoro. Nestes, foram registadas as características mais marcantes,

tendo sempre em conta, por um lado, o diálogo intersemiótico, por outro lado, a relevância que determinadas características adquirem ao gerarem claros efeitos políticos ou ideológicos.

Entendendo que o discurso é também uma prática discursiva, um produto cultural criado ou fabricado, distribuído, consumido e recebido por um público (Fairclough, 1992, 2001). Por isso, incluímos uma breve análise da produção do videoclipe e do projeto artístico que o idealizou, e analisamos, de forma muito sucinta, a sua distribuição e divulgação nas redes sociais e em eventos. De seguida, examinamos o videoclipe enquanto discurso social, ou seja, os efeitos políticos e ideológicos que gera e a sua relação com as narrativas (contra)hegemónicas do seu contexto social e político.

3. CONTEXTOS HISTÓRICOS: 1973 E 2013

Tendo em conta a relevância dos contextos sociopolíticos para compreender e analisar o produto cultural escolhido nos três níveis proposto por Fairclough, consideramos pertinente descrever os referidos contextos sociopolíticos

A década de 1970 em Portugal é marcada pelas políticas de Marcello Caetano, que perpetuam a repressão sobre oposicionistas, trabalhadores, delegados sindicais, estudantes e professores, culminando na perseguição e prisão de muitas dessas pessoas. Da Primavera Marcelista ficam as promessas vãs não cumpridas, que, ao contrário do esperado, corroem uma ditadura envelhecida e fragilizada. É, pois, neste contexto conturbado e de opressão que se adensam os movimentos culturais dos quais Ary dos Santos faz parte e no qual surge a canção *A Tourada*. A letra é da sua autoria e cantada por Fernando Tordo, sagrando-se vencedora do Festival RTP da Canção de 1973 e, posteriormente, levada ao palco do Festival da Eurovisão da Canção desse mesmo ano. De Ary dos Santos e Fernando Tordo conhecemos as visões opostas ao regime e o intervencionismo através da arte – poesia e música – que os tornam figuras incontornáveis da resistência em Portugal. Da canção, sabemos que passou o crivo da censura e que se tornou emblemática pela multitude de significados que comporta em cada um dos seus versos.

Num artigo publicado no Jornal Expresso no âmbito de “101 canções que marcaram Portugal”, Jorge Cerejeira refere que:

Em ‘Tourada’, Ary dos Santos expôs o Portugal de então: os seus tipos sociais, as suas hipocrisias e as suas contradições. A canção era uma metáfora da decadência de um regime, uma crítica direta ao governo de Marcelo Caetano. É um enigma, ainda hoje, que a censura não a tenha vetado. Na voz de Fernando Tordo, é uma das canções mais pujantes da nossa herança musical. (Cerejeira, 2022)

Neste prisma, verifica-se que a canção atua como forma de intervenção e alinha-se com os movimentos de contestação da época (Branco, 2024). Ao contornar a censura através de mensagens subliminares, a canção opera como contradiscurso através da palavra veiculada que reconfigura um contrapoder simbólico (Bourdieu, 2004). A música (a par de outras artes) passa a ser o meio pelo qual o descontentamento social é codificado e transmitido, assumindo simultaneamente um cariz político e cultural, que, apela à resistência, a uma nova consciência que rejeita a repressão e o poder instalado. Em suma, é neste contexto – social, político e cultural – que emergem movimentos de contestação e intervenção que marcarão os anos seguintes (Corte-Real, 1996).

Em 2010 e 2011, a Grécia, a Irlanda e Portugal tornaram-se os primeiros países a serem intervencionados pela Troika da Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional na implementação de programas de empréstimos na Zona Euro que exigiam tanto contenção orçamental como reformas estruturais. O início dos anos 2010 é marcado pela austeridade económica transversal a uma Europa globalizada. A palavra austeridade desenha-se no panorama europeu como uma ação que significa implementar medidas económicas e políticas que levam à contenção social, cultural e económica. Os primeiros anos do século XXI ficam marcados como sendo a era da austeridade ou a cultura da austeridade. Proporcionalmente à crise instalada, crescem diversos movimentos de contestação e mobilizações sociopolíticas a nível internacional. Em Portugal, o cenário não é diferente e disso são exemplo *Geração à Rasca*

ou o protesto *Que se lixe a Troika*. Soeiro refere que “estes acontecimentos contestatários parecem assumir um caráter fundacional, criando uma cultura e uma marca identitária próprias” (2014: 2). Neste sentido, importa realçar que a arte, nomeadamente a música, funciona como catalisador que visa questionar a austeridade, a precariedade e, assim, ocupar os espaços públicos com discursos de intervenção.

O projeto *A Naifa* é um projeto musical português criado em 2004 que combina as linguagens clássicas do fado com o pop-rock. O grupo foi fundado por Luís Varatojo, Maria Antónia Mendes, João Aguardela e Vasco Vaz. As canções do grupo são criadas a partir de poemas de autores portugueses como Adília Lopes, Eduardo Pitta, José Luís Peixoto e José Mário Silva. Deste leque de influências destaca-se a versão “*A Tourada*” de que é objeto esta análise. Ao longo do videoclipe / performance é possível compreender a extensão da ocupação do espaço público e a forma como o poema de Ary dos Santos é ressignificado à luz de um ano marcado pelas alterações económicas em Portugal, revelando o descontentamento de diferentes sujeitos e / ou atores sociais. Pode-se, deste modo, falar de arte como ativismo e ocupação do espaço público como uma disputa de poder na qual se questiona esse mesmo poder.

4. RESULTADOS

Ao longo desta secção analisamos os três níveis da ACD de Fairclough, considerando a multimodalidade não apenas no nível textual, mas sim nos restantes níveis. Primeiramente, o nosso foco é descrever e categorizar os diferentes modos semióticos que operam ativamente para que se compreenda o produto cultural de *A Naifa* – *A Tourada* – como uma ressignificação da canção original de Ary dos Santos e Fernando Tordo. Nesse sentido, são analisados os modos presentes no videoclipe (linguístico, sonoro e visual). Em segundo lugar, expomos uma análise da sua produção, a sua distribuição e a sua difusão e receção em diferentes canais. Em terceiro lugar, é apresentada uma análise da interação entre os modos semióticos presentes no videoclipe problematizando os efeitos e significados político-discursivos

4.1. NÍVEL TEXTUAL

Volvidos 40 anos e num contexto histórico e sociopolítico muito diferente, a canção de Ary dos Santos serve como mote para o protesto e a denúncia das políticas económicas, financeiras e sociais da troika. Importa realçar que a relação de intertextualidade entre produtos culturais é veiculada a partir da recuperação integral da letra da canção original feita por A Naifa para, posteriormente, criar uma resignificação da mesma partindo de elementos visuais.

No que diz respeito ao modo linguístico, identificamos três categorias bem delimitadas que pertencem a três imagéticas do discurso. Por um lado, a imagética da tauromaquia e, por outro lado, a descrição negativa da vida social, e ainda a resistência contra o regime. Em primeiro lugar, abunda o léxico relativo à tauromaquia em todas as estrofes da música e no próprio título da obra. Sendo assim, aparecem na letra lugares e objetos (camarote, barreiras, capote, guizo, choca, bandarilhas), profissões e movimentos do toureiro (espada, forcado, peão de brega, cavaleiros à garupa, derrote, toureamos), sons que remetem para a tourada (brado, olés dos nabos, passodoblismo) e todo um conjunto de referências ao próprio animal (cornos, chifre, vacas).

Em segundo lugar, a crítica à vida sociopolítica e cultural do regime é construída através de léxico que remete para a falsidade/roubo (levar ao engano, tretas, aldrabões, coristas, empresários moralistas), imagética do regime (praça da primavera¹, velhas doidas, galifões de crista, marialva, snobismo, antiquários, fadistas), inaptidão ou outros qualificativos negativos (dichote, frustrações, contradições, música maluca, olé dos nabos).

Em terceiro lugar, como já foi referido, de forma muito sub-reptícia há uma formulação de uma imagética de resistência, claramente veiculada na voz discursiva do *nós*, através de conceitos positivos (esperança, fazermos steza graça) e da sua agência (*nós vamos pegar o mundo*). De facto, encontramos a utilização de déicticos e verbos em 1ª pessoa do plural (*nós, toureamos, afugentamos, só*

¹ Incluímos a “praça da Primavera” no campo semântico relacionado com a imagética do regime ditatorial mantendo o referente original, isto é, a Primavera Marcelista. Contudo, no artigo será posteriormente problematizada essa inscrição nesse campo semântico.

nos podem causar dano) e outros em 3ª pessoa do singular e do plural. Contudo, detetamos que os verbos em 1ª pessoa do plural mostram um sujeito linguístico ‘nós’ cooperativo entre os seus diferentes membros (ombro a ombro, mano a mano), como já referimos com capacidade de agência, mas também claramente situado num cenário onde um *eles* podem causar danos. De esta forma é criado um cenário de sujeitos linguísticos antagónicos *nós vs. eles*.

Quanto à análise de conteúdo, como pode ser comprovado na tabela 1, refletem claramente as três imagéticas já referidas. São importantes em termos relativos as imagéticas da tauromaquia e da vida sociopolítica e cultural do regime, em contraposição com uma escassa presença de unidades referentes à resistência.

	Número	Valor %
Tauromaquia	21	24,4
Vida social	28	32,6
Resistência	8	9,3
Sem categoria	26	30,2
Total	86	100

Tabela 1 – Número e valor relativo de *tokens* pertencentes às categorias temáticas/imagéticas.

Se observarmos a tabela 2, as unidades que veiculam direccionalidade negatividade estão mais presentes na vida sociopolítica e cultural (doidas, moralistas) do que na tauromaquia (cornos da desgraça, feras). Contudo, é significativa a quantidade de unidades com carga negativa presentes na resistência, já que esta se configura linguisticamente como contraponto a um regime autoritário (levar ao engano, tristeza).

	Positivo	Negativo	Total
Tauromaquia	1	4	21
Vida social	3	10	28
Resistência	3	2	8

Tabela 2 – Tipo de direccionalidade segundo a categoria temática / imagética.

Se bem que na tabela aparecem três unidades como positivas da vida social (bravos, heroísmo e inteligente), é necessário compreender que através do contexto se pode afirmar que são usadas de forma irónica, isto é, conotadas de forma negativa, pelo que o número absoluto de unidades com carga negativa associada à vida social obteria um alto valor absoluto. Por um lado, também é necessário matizar que a unidade positiva referida à tauromaquia é, não por acaso, a que está ligada claramente a resistência: *bandarilhas de esperança*. Por outro lado, detetamos unidades negativas que não se encontram ancoradas em nenhuma das três categorias anteriores (contradições, frustrações), se bem que graças ao contexto em que se insere o produto cultural nos permite discursivamente associá-las à crítica à vida social do regime.

Por último, a análise de conteúdo oferece-nos um dado muito significativo: a repetição do verbo *entrar* 17 vezes sempre em posição inicial do verso. Além disso, é importante referir que não é a única repetição presente na letra, também detetamos uma estrutura repetida três vezes: orações subordinadas adjetivas que aludem à tauromaquia de forma indireta e que claramente são negativas (que não pegam nada, que não pagam nada, cuja profissão não pega).

Em suma, a elaboração das imagéticas descritas anteriormente e, nomeadamente, a utilização da linguagem com conotação negativa para se referir ao regime (ditatorial / de austeridade), reforça o carácter interventivo da canção e cria um marco discursivo construído pelos marcadores déicticos (*nós* vs. *eles/o* regime) e que define e identifica os atores/sujeitos sociais do discurso político-ideológico.

No que diz respeito ao modo sonoro (áudio), podemos referir que na canção de Fernando Tordo o passodoblismo, presente linguisticamente e que atravessa a melodia no seu todo, remete unicamente para a imagética da tauromaquia reforçando todas as metáforas que são passíveis de se estabelecer entre esse referente e a construção do regime.

Verificamos que a aliteração é um traço constante que se manifesta claramente no modo linguístico através da repetição do verbo "entrar" 17 vezes no texto como referido anteriormente, assim como o uso frequente da consoante vibrante -r-, quer em grupos consonânticos no início de sílabas

(frustrações, aldrabões, lucro, bravos, chifres), como noutras posições silábicas (turistas, excursões). À semelhança da música de Fernando Tordo, verificamos que o trautear que tem início no minuto 3:20 do videoclipe tem um ritmo em *acelerando* e volume em *diminuendo* até ao fim do mesmo.

No modo visual destacamos o que consideramos ser a forma performática e documental do videoclipe, isto é, se por um lado, existe a performance associada ao concerto e ao pós-concerto no camarim onde se vêem os músicos a despirem a suas roupagens artísticas de forma pausada e minuciosa como se o espetáculo continuasse, por outro lado, o registo da manifestação em frente à Assembleia da República (AR) sugere um registo documental. Cria-se, assim, uma narrativa que retrata os artistas num contexto não encenado e no qual eles intervêm enquanto elementos participativos da vida sociopolítica portuguesa. Atente-se ao minuto 2:25 em que um dos elementos da banda, Sandra Batista, já segura um cartaz de reivindicação que, visualmente, aparece em primeiro plano, seguindo-se uma saída do camarim e cuja transição de cenários é feita através da técnica *fade to black* (3:19). Na sequência 3:21 – 4:21, os artistas já se encontram no seio de uma manifestação e a partir da gestualidade dos mesmos podemos reconhecer características de luta, isto é, punhos fechados e erguidos e palavras de ordem gritadas em conjunto com os outros manifestantes. Já no minuto 4:02, voltamos a ver o cartaz, agora aberto e em primeiro plano, cuja mensagem remete para o último verso da canção. Nesse mesmo fotograma, ao fundo é apresentada a AR custodiada por forças de segurança pública e cercada por estruturas metálicas que mantêm os manifestantes à distância e que visualmente demarcam dois espaços ocupados por sujeitos distintos identificados pelas roupagens que envergam.

4.2. NÍVEL PRÁTICA DISCURSIVA

O nível da prática discursiva preocupa-se, então, em perceber como o texto é produzido e consumido, que relações de poder, ideologias e práticas sociais estão envolvidas, e como isso influencia e é influenciado pelos sentidos do texto (Fairclough, 1992, 2001). Ao aplicar esta perspetiva ao projeto A Naifa, torna-se evidente que o grupo, ao longo da sua existência (2004 – 2014), construiu um

discurso artístico imbricado em práticas sociais e ideológicas características da sociedade portuguesa contemporânea ao dar voz à poesia contemporânea, à crítica social e à experimentação estética. A música de A Naifa pelas suas características musicológicas é a conjugação entre o fado e o pop-rock (Guerra, 2022) com misturas de *beats* eletrónicos (Monteiro, 2013).

Relativamente à distribuição e divulgação do videoclipe, considerando que se trata de um projeto cultural, teve algum impacto nos meios de comunicação social, tanto em revistas da especialidade como nos suplementos culturais dos principais jornais portugueses². De facto, participou ativamente nas iniciativas do sector cultural para denunciar a troika³. No entanto, a sua divulgação nas principais rádios foi bastante limitada, como se pode verificar numa publicação nas redes sociais⁴, os seguidores do grupo afirmam que as músicas da banda não são transmitidas nas rádios, informação que é reiterada pela banda.

A sua divulgação nas redes sociais foi irregular, dado que nesse ano uma das redes sociais mais importantes e dinâmicas era o Facebook, as publicações nos seus canais de redes sociais alcançaram um número limitado de interações. Embora o tipo de discurso político que transmite possa ter tido eco em grupos ativistas e sites da época, após analisarmos os *posts* destes grupos⁵, descobrimos que apenas “Que se lixe a troika” publicou o videoclipe na sua rede social, o que também obteve uma disseminação limitada. Da mesma forma, outros grupos sociais e políticos que se poderiam identificar com a narrativa anti-austeridade, como o Esquerda.net, o Bloco de

² Cf.: <https://www.publico.pt/2013/11/08/p3/video/a-naifa-e-a-nova-tourada-20185212448>

³ Cf.: <https://www.esquerda.net/artigo/artistas-juntam-se-ao-protesto-cultural-em-todo-o-pa%C3%ADs/24989>
https://anaifapt-blog.tumblr.com/post/102270295598?fbclid=IwY2xjawMVaVpleHRuA2FlbQlzMQA-BHgsKuDFOLK1Asx5FpoPPiJFrUaNIvyMZbJXrDvVxAR7AZ61NChkaA04R_d-h_aem_lZjB-cyRKQJ60eEM51u_O4Q

⁴ Cf: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10151989647353414&id=58846263413

⁵ Tais como *Que se lixe a troika!*, *Rise Up Portugal*, *Precários Inflexíveis* e alguns dos sites locais destes grupos.

Esquerda, o PCP, a CGTP ou o PS, também não fizeram qualquer publicação sobre este videoclipe em 2013 ou 2014. No entanto, a este alcance limitado junta-se uma importante digressão nacional que os levou a estar presentes em inúmeras cidades de Portugal, embora se trate sempre de atuações em teatros ou auditórios de pequena ou média dimensão e nunca de grandes concertos ou participações em festivais importantes, com exceção da sua participação no Avante 2014.

4.3. NÍVEL PRÁTICA SOCIAL

Tendo em conta o contexto português já descrito anteriormente, *A Tourada* ressurge na voz de A Naifa como canção de protesto. O projeto A Naifa funciona, assim, como veículo de contestação social que reforça o papel preponderante da arte, nomeadamente a música, em fenómenos de ativismo cultural que desafiam o poder. Dentro desta análise cabe evidenciar dois momentos que consideramos relevantes para a interpretação dos significados e dos efeitos político-discursivos relacionados com a imagética do regime ditatorial presente na canção original. Como referido anteriormente, consideramos que a referência à “praça da Primavera” na canção original remete para a Primavera Marcelista, tendo, por isso, sido enquadrada naquilo que denominamos de imagética do regime. Na senda da resignificação deste elemento, *A Tourada* de A Naifa recoloca “a praça da Primavera” no campo semântico da resistência, alinhando-se com a dêixis *nós* entendida como povo e com a imagética do 25 de Abril de 1974, na medida em que no contexto de 2013 é possível reativar esse constructo ideológico. Portanto, interpela o sujeito político através da ativação dos valores da Revolução de Abril, uma vez que esse momento histórico faz parte da construção da identidade nacional e, que, por isso, é revisitado quando a soberania do país está ameaçada como se verificou em 2013 com a entrada da troika em Portugal.

No seguimento desta construção imagética, podemos ainda referir que na canção de Fernando Tordo, o passodoblismo presente linguisticamente e que atravessa a melodia no seu todo, remete unicamente para a imagética da tauromaquia reforçando todas as metáforas que são passíveis

de se estabelecer entre esse referente e a construção do regime. Contudo, no videoclipe de A Naifa existe uma ampliação semântica do passodoblismo na sua componente musicológica. A concomitância do trautear (minuto 3:21) com o primeiro fotograma em que aparece um dos elementos da banda já na manifestação em frente à Assembleia da República outorgam um significado e efeito político unívoco ao passodoblismo, isto é, esse ritmo trauteado evoca a marcha cívica e militar de libertação que ocorreu em Abril de 1974. A evocação deste momento, estabelece uma genealogia da resistência e de luta pela liberdade que acontece em 2013 e na qual se inscrevem os discursos anti-austeridade.

No que diz respeito à construção discursiva dos sujeitos políticos, na canção de 1973 o touro e toureiro e a dança que se estabelece entre os mesmos remete para a relação entre povo (sujeito coletivo) e a autoridade como ditadura. Em A Naifa esses sujeitos atualizam-se para dar lugar a um povo enquanto ator social que se identifica através da manifestação presente no videoclipe e a troika aparece simbolicamente representada pela imagem do edifício da Assembleia da República (cf. fragmento do videoclipe 3:21-4:18). A ocupação do espaço público por parte de uma massa homogênea de pessoas, por um lado, reforça as relações de poder (polícia – órgão de governo – troika) e, por outro lado, a capacidade de resistência que advém da conquista das liberdades de Abril e que se materializam nas manifestações contra a autoridade

Como já referido anteriormente (cf. secção 4.2), a representação da AR (cf. minuto 4:01 do videoclipe) é apresentada visualmente de forma a construir um eixo de poder em termos verticais, colocando visualmente uma barreira entre o órgão de representação democrático e os seus “representados” e, por conseguinte, denunciando a crise de representação acontecida na época da austeridade em determinados países do sul da Europa (Matos e Sabariego, 2020). O facto de a imagem explicitar o eixo vertical, pretende não apenas colocar o foco da denúncia num poder político (AR) que exerce a sua autoridade deixando de lado os manifestantes/povo, mas também denunciar o grande poder económico não visível no videoclipe que constitui a troika. É nesse sentido que o videoclipe parece resgatar os valores de Abril para interpelar a

uma cidadania em defesa da sua soberania político-económica e estabelece uma construção discursiva que pode ser denominada como populista de esquerda, nos termos descritos por Chantal Mouffe (2018).

A relação entre diferentes semióticas que importa aqui estabelecer prende-se com a relação da letra e o seu videoclipe (como já foi referido). Se por um lado a letra se mantém inalterada linguisticamente, a mesma é ampliada semanticamente a partir do seu videoclipe permitindo múltiplas leituras. As imagens apresentadas representam a saída da banda de um concerto (cf. fragmento 2:35-3:18), ouve-se a música ao fundo, vê-se em *slow motion* os movimentos dos seus intervenientes até à chegada ao edifício da Assembleia da República. Este ritmo atualiza o significado inicial da canção de 1973 na medida em que pode ser entendido como uma alegoria a um país que vive há dois anos amordaçado e “em câmara lenta” perante a violência insidiosa das medidas implementadas pela troika. Simultaneamente, o trautear em *acelerando* evoca uma resistência em crescendo contra o regime de austeridade.

Desta maneira, é ainda importante dissecar a relação que se estabelece entre a intensidade da letra como elemento de denúncia e ataque ao poder, o ritmo desacelerado que contrasta com a violência do vocabulário e o cartaz que aparece como imagem que reproduz o último verso da canção “Acabaram as canções” (cf. minuto 4:03) uma vez que estas relações permitem compreender como diferentes modos constituem a ressignificação e ampliação semântica do mesmo produto cultural.

Ao entendermos as canções como representação da liberdade (canção de 1973 e a ironia desse mesmo verso), então, esse significado pode ser expandido para a democracia (entendida como canção, como liberdade). O fim da canção-liberdade é o fim da democracia motivado pelas políticas da troika.

CONCLUSÃO

A Tourada, na versão de A Naifa, constitui um exemplo paradigmático de prática discursiva crítica. No plano textual (multimodal), veicula linguisticamente três imagéticas – tauromaquia, crítica da vida social e política do regime,

e a resistência – com uma elevada conotação negativa da vida do regime e construindo os sujeitos políticos “nós” *vs* “eles”. No plano sonoro destacamos a interdiscursividade e as técnicas e recursos que reforçam a metáfora do “trautear”, enquanto que visualmente nos é apresentado o cenário de confrontação de poder simbólico entre manifestantes e AR. No plano discursivo, a sua circulação e receção reativam os sentidos políticos da canção. Por fim, no plano sociocultural, a sua resignificação revela a permanência da arte como espaço de luta simbólica e disputa ideológica. Deste modo, a canção ultrapassa a sua historicidade para afirmar-se como ato discursivo de resistência contínua, tornando-se relevante tanto na ditadura como na democracia.

A presente análise demonstrou que a canção, enquanto objeto cultural, constitui um importante vetor de construção e disseminação de discursos ideológicos e sociais. No caso específico da reinterpretação de *A Tourada* por A Naifa, observou-se uma resignificação da obra original de Fernando Tordo e Ary dos Santos, situada no contexto da resistência ao regime ditatorial português, que atualiza os seus significados num novo enquadramento sociopolítico, caracterizado pela crítica a estruturas económicas e financeiras contemporâneas.

Através de uma abordagem multimodal, foi possível evidenciar que os efeitos de sentido produzidos pelo videoclipe resultam da interação entre diferentes modos semióticos – texto, imagem, som e performance – cuja leitura integrada é fundamental para compreender a complexidade discursiva do produto cultural em análise. Assim, a multimodalidade revela-se um conceito central para a análise crítica do discurso mediado por diferentes linguagens, nomeadamente no contexto audiovisual.

Conclui-se, portanto, que o videoclipe de *A Tourada*, na versão de A Naifa, não apenas reatualiza um discurso de resistência, mas contribui para a constituição de uma memória coletiva ancorada na liberdade e na oposição a estruturas hegemónicas de poder. A sua dimensão performativa reforça a capacidade da arte, em particular da música, de funcionar como espaço privilegiado de intervenção política e social, permitindo a constituição de comunidades discursivas que desafiam e reconfiguram os sistemas de poder.

BIBLIOGRAFIA

- A Naifa (2 de novembro de 2013). *A Naifa – A Tourada* [Arquivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AsEsOmIaggM>
- Andréu Baela, Jaime (2000). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. *Granada: Centro Estudios Andaluces*, 10, 2, 1-34.
- Bardin Laurence (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Beaugrande, Robert-Alain e Dressler, Wolfgang Ulrich (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- Bourdieu, Pierre (2004). Comment se représente-t-on le monde social? *Actes de la recherche en Sciences Sociales, Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges*, 154, 3-9.
- Branco, Luís de Freitas (2024). *A Revolução antes da Revolução*. Lisboa: Zígrate.
- Cerejeira, Jorge (13 de novembro de 2022). 101 canções que marcaram Portugal #92: ‘Tourada’, por Fernando Tordo (1973). *Jornal Expresso*. <https://expresso.pt/blitz/2022-11-13-101-cancoes-que-marcaram-Portugal-92-Tourada-por-Fernando-Tordo--1973--c1d15027>
- Corte-Real, Maria de São José (1996). Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 141-71.
- Deditius, Sabina (2016). La canción como discurso ideológico. In Joanna Wilk-Racięska, Sabina Deditius e Anna Nowakowska-Głuszak (Eds.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*. V. 3: Cultura y traducción (11-20). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dremel, Anita e Matić, Renato (2014). Discourse and/as Social Practice—the Analysis of the Problem of Resistance and Hegemony. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 5.
- Fairclough, Norman (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.
- (2001). Critical discourse analysis as a method in social scientific research. In Ruth Wodak e Michael Meyer (Ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (121-138). London: Thousand Oaks.
- Frith, Simon (2001). Hacia una estética de la música popular. In F. C. Villalobos (Coord.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (413-436). Trotta.
- Green, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Guerra, Paula. (2022). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65, 2, 1-26.
- Hammersley, Martyn (2003). Conversation analysis and discourse analysis: methods or paradigms? *Discourse & Society*, 14, 6, 751-781.
- Iedema, Rick (2001). Resemiotização. *Semiotica*, 37, 1/4, 23-40.

- (2003). Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2, 1, 29-57.
- Jewitt, Carey (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis* (Vol. 1). London: Routledge.
- Kazemian, Bahram e Hashemi, Somayyeh (2014). Critical discourse analysis of Barack Obama’s 2012 speeches: Views from systemic functional linguistics and rhetoric. *Theory and Practice in Language Studies*, 4 6, 1178-1187.
- Kress, G. (2004). Reading images: Multimodality, representation and new media. *Information Design Journal*, 12, 2, 110-119. <https://doi.org/10.1075/idjdd.12.2.03kre>
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Kress, Gunther e Van Leeuwen, T. (1996). *The grammar of visual design*. London: Routledge.
- (2020). *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Locke, Terry (2004). *Critical discourse analysis*. London: Continuum.
- Matos, Ana Raquel e Sabariego, Jesús (2020). Movilización colectiva, transformación democrática y resistencia contra la crisis y la austeridad en el sur de Europa: La experiencia de Portugal y España. *RES. Revista Española de Sociología*, 29, 1, 71-86.
- Monteiro, Tiago. (2013). “Tudo isto (ainda?) é fado” ou a tradição já não é mais o que era: reconfigurações de um gênero musical entre a raiz e o pop. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, 3, 145-162.
- Mouffe, Chantal (2018). *Por un populismo de izquierda*. (Trad. Soledad Laclau). Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Pardo, Neyla Graciela e Forero, Nelson Camilo (2016). *Introducción a los estudios del discurso multimodal*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pardo, Neyla Graciela (2015). *Estudios críticos del discurso multimodal y multimedial: desplazamiento forzado*. Retirado de: <https://repositorio.uptc.edu.co/server/api/core/bitstreams/b5e1954f-001a-4ce5-b7f1-ddeddfc32977/content>
- Soeiro, José (2014). Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto Sociologia. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXVIII, 55-79.
- Torres Osuna, Cristian Daniel (2023). Canciones famosas latinoamericanas y su discurso sobre la migración de tránsito: de la indocumentación a la vulnerabilidad y la violencia. *Inter disciplina*, 11, 29, 239-264.
- Van Dijk, Teun A. (2005). Discurso, conocimiento e ideología Reformulación de viejas cuestiones y propuesta de algunas soluciones nuevas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 10, 285-318.

- Van Leeuwen, Theo (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. Oxford University Press.
- Wodak, Ruth (2004). Critical discourse analysis. In C. Seale, G. Gobo, J.F. Gubrium e D. Silverman (Eds.), *Qualitative research practice* (197-213). London: Sage.
- Wodak, Ruth e Meyer, Michael (2003). *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Yayin Wu e Zhang Yi (2023). A Study of News Discourse from the Perspective of Fairclough's Three-Dimensional Model. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*. 9, 2, 129-134.
- Zallo, Ramon (1988). *Economía de la cultura*. Madrid: Akal.