

RESSIGNIFICAR O ESPAÇO – ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NA CULTURA AFRO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

*RESSIGNIFYING SPACE – DISCURSIVE STRATEGIES IN
CONTEMPORARY AFRICAN AMERICAN CULTURE*

Luiza Monteiro de Barros OLIVEIRA¹

Lucia TEIXEIRA²

Resumo: Ainda pouco estudada, a aspectualização do espaço é um elemento de análise previsto dentro da teoria semiótica francesa que pode ser de grande valia ao analista que busca compreender a construção de sentido em textos audiovisuais. O presente artigo busca fazer avançar a pesquisa sobre como a aspectualização espacial opera, por meio da análise de duas obras audiovisuais contemporâneas que compartilham semelhança temática: os videoclipes de *Apes**t*, de The Carters (como assinam a cantora Beyoncé e o rapper Jay-Z em um projeto musical feito em dupla) e *This is America*, de Childish Gambino (*rapper* e ator também conhecido como Donald Glover). Apesar de ambos serem produzidos por artistas norte-americanos que tratam da questão racial em seus discursos, os dois textos audiovisuais empregam estratégias distintas em sua enunciação, que o presente artigo busca detalhar e compreender.

Palavras-chave: Semiótica. Espaço. Aspectualização. Videoclipe. Música Pop. Hip Hop. Cultura Afro-Americana.

Abstract: Still little studied, the aspectualization of space is an element of analysis predicted within the French semiotic theory that can be of great value to the analyst who seeks to understand the construction of meaning in audiovisual texts. This article seeks to advance the research on how spatial aspectualization operates through the analysis of two contemporary audiovisual works that share thematic similarity: *Apes**t*, from The Carters (a project led by Beyoncé and Jay-Z) and *This is America*, by Childish Gambino (rapper and actor also known as Donald Glover). Despite being created by American artists who address the racial issue in their discourses, both of the two audiovisual texts employ distinct strategies in their enunciation, which the present article seeks to detail and understand.

Keywords: Semiotics. Space. Aspectualization. Video clip. Pop music. Hip hop. African American culture.

1 Oliveira. UFF. E-mail: monteirodebarros.luiza@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9962-7676>.

2 Teixeira. UFF. E-mail: luciatso@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9519-8827>.

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

Desde sua popularização nos anos 1980, o videoclipe é um gênero de texto sincrético que tem servido não só para promover *singles* de cantores e grupos musicais, mas também como ferramenta para que tais autores veiculem novas mensagens, ampliando suas ambições e êxitos artísticos. Ao conjugar uma música preexistente a um conteúdo em vídeo, muitas vezes com recursos como a coreografia ou a dramatização de cenas, o videoclipe constitui-se como um novo objeto semiótico, dotado de sentidos que, expressos em diferentes linguagens, vão além da música que lhe deu origem.

Diante disso, a presente análise define como objeto dois exemplos recentes de videoclipes que demonstram a riqueza e atualidade desse tipo de formato, mesmo diante das mudanças que cercam a indústria responsável por sua produção. São eles os vídeos de *This is America*, de Childish Gambino (*rapper* e ator também conhecido como Donald Glover), e *Apes**t*, de The Carters (como assinam a cantora Beyoncé e o *rapper* Jay-Z em um projeto musical feito em dupla). Ambos os videoclipes foram lançados em 2018, em um intervalo de pouco mais de um mês entre os dois produtos, com amplo êxito comercial: no YouTube, *This is America* soma mais de 604 milhões de visualizações, enquanto *Apes**t* já foi visto 186 milhões de vezes.

De autoria de três artistas afro-americanos de popularidade mundial, ambos os videoclipes oferecem um olhar crítico a respeito das relações raciais nos Estados Unidos contemporâneo. No entanto, para tecer tais críticas, *This is America* e *Apes**t* lançam mão de estratégias discursivas distintas. Para esta análise, destacaremos, inicialmente, as diferenças entre os cenários representados nos videoclipes. Em *Apes**t*, a ação transcorre no museu do Louvre, em Paris. Já *This is America* escolhe um galpão com paredes e chão brancos, sem localização demarcada, como local de filmagem. Em ambos os casos, além dos cantores-protagonistas, há também a presença de dançarinos que apresentam uma coreografia. Na nossa visão, ambas as escolhas de cenários, bem como o deslocamento que esses atores fazem nele e a forma como o espaço ao redor desses atores é apresentado ao espectador, são fundamentais para a realização dessa crítica social. Partimos da tese de que, a partir do que é representado em cena, ambos os vídeos ressignificam os espaços escolhidos como cenário para suas produções.

Espaço e aspectualização

No fundamental *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtés (2011, 177) já alertam para o fato de que “a utilização do termo espaço requer grande cautela do semioticista”, dada a sua multiplicidade de acepções dentro e fora da teoria semiótica. No entanto, os autores formulam uma primeira definição para o espaço, aqui entendido como objeto de análise, que merece ser destacada:

Na medida em que a semiótica inclui em suas preocupações o sujeito considerado como produtor e como consumidor de espaço, a definição de espaço implica a participação de todos os sentidos e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.). O objeto-espaço identifica-se então em parte com o da semiótica do mundo natural (que trata não somente das significações do mundo, mas também das que se referem aos comportamentos somáticos do homem), e a exploração do espaço não é senão a construção explícita dessa semiótica. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 177).

O trecho acima já deixa evidente a importância da dimensão sensível para que o espaço possa ser delimitado dentro de uma análise semiótica. Ao usar a expressão “objeto-espaço”, Greimas e Courtés (2011) consideram que o espaço pode ser encarado pela semiótica como objeto passível de análise. É dentro dessa compreensão que o objeto-espaço é relacionado ao mundo natural.

Mas, dentro da semiótica discursiva, este não é o único sentido atribuído à palavra *espaço*. É preciso diferenciar o objeto-espaço do espaço enquanto categoria da sintaxe discursiva, ou seja, como parte dos procedimentos que instauram o sujeito da enunciação no discurso. A partir desse *eu* que enuncia, instaura-se também um *lugar* e um *tempo* de onde o sujeito fala, e a partir daí se orientam as relações espaciais e temporais (FIORIN, 2010). Entendido como categoria que compõe a sintaxe discursiva, o espaço é capaz de produzir diferentes efeitos de sentido de acordo com a forma como é operado discursivamente.

Ainda dentro desse arcabouço teórico, é preciso considerar o espaço dentro da ótica da aspectualização. Segundo Gomes (2018, p. 108), a aspectualização do discurso acontece quando “o enunciador, ao tomar as estruturas narrativas e discursivizá-las [...] instaura um ponto de vista a partir do qual se pode acompanhar a narração das ações”. A aspectualização recai, justamente, sobre as categorias discursivas de tempo, pessoa e espaço. Aspectualizado, vemos que o espaço também pode revelar os pontos de vista dos sujeitos que com ele se relaciona.

Ao estudar a aspectualização em semiótica, devemos ainda ter em mente a função do observador, que, delegado pela enunciação, é compreendido pela teoria como um “actante cognitivo, encarregado do fazer receptivo e interpretativo projetado pelo sujeito da enunciação no enunciado” (GOMES, 2012, p. 12). Tal observador pode estar explícito ou não no discurso, tendo diversas formas de se manifestar de acordo com as estratégias enunciativas e linguagens escolhidas. Seja como for, a função do observador

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

é fundamental, pois lança um ponto de vista sobre a ação que se realiza, ao observar, decompor e transformar em processo o percurso do sujeito do fazer instaurado pela enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 2011).

Conforme veremos a seguir, o observador, enquanto instrumento teórico, é relevante porque nos permite ir além de entender e identificar o que se passa em cena, já que somos levados a ver a cena em questão de determinada forma e não de outra. No caso de obras audiovisuais como as que analisamos, compreendemos que o enunciador, ao selecionar determinados enquadramentos e movimentos de câmera, faz escolhas que acabam por instaurar, justamente, um ponto de vista sobre a ação. Assim, a câmera, ao nortear o olhar sobre a cena, faz as vezes de observador, sincretizado com o enunciador.

No livro *As Astúcias da Enunciação* (2010), o pesquisador brasileiro José Luiz Fiorin parte dos estudos do linguista francês Émile Benveniste sobre a enunciação para realizar uma demarcação das categorias espaciais. Considerando um espaço tópico (em oposição a um espaço linguístico, que se ordena em relação ao discurso e cuja posição varia a depender de quem fala), o pesquisador enumera as seguintes categorias para análise e seus respectivos movimentos:

a) A direcionalidade é determinada por um modelo antropológico, que reproduz o corpo humano; é delimitada principalmente pelo olhar. Essa categoria articula-se em *verticalidade* vs. *horizontalidade*. Esta, por sua vez, subsume a *lateralidade* e a *perspectividade*. As articulações da categoria da direcionalidade estão relacionadas às três dimensões do espaço: altura, largura e comprimento.

b) O englobamento é a colocação de um espaço considerado em sua bi ou tridimensionalidade numa posição. Articula-se em *englobante* ou *englobado*.

Essas categorias são, além disso, dinamizadas por duas operações de movimento, *expansão* e *condensação*, que permitem descrever as mudanças de posição.

Os movimentos podem ser simples ou complexos. Os primeiros são uma modificação de posição numa dada categoria espacial. Temos, assim, os seguintes movimentos simples:

a) numa relação direcional, a expansão produzirá um *afastamento* e a condensação, uma *aproximação*;

b) numa relação de englobamento, a expansão gerará uma *extensão* no espaço e a condensação, uma *concentração*, cujos resultados extremos seriam a nuclearização e a pontualização.

Afastamento e aproximação dão origem à *distância*, que é o efeito da aplicação de um movimento direcional a uma relação direcional. Extensão e concentração fazem aparecer a *ocupação*, que é a consequência da aplicação de um movimento de englobamento a uma relação de englobamento.

Os movimentos complexos são aqueles em que o tipo de movimento é feito com base numa categoria espacial, e a análise do espaço em que ele ocorre, com base em outra. Temos, pois, os seguintes movimentos complexos:

a) um movimento direcional aplicado a uma relação de englobamento ocasionará uma *transposição* do espaço: se ela for uma expansão, teremos uma *saída*; se for uma condensação, haverá uma *entrada*;

b) um movimento de englobamento aplicado a uma relação direcional determinará uma *difusão* no espaço: se ela se der em expansão, será uma *dispersão*; se ocorrer em condensação, será uma *reunião*. (FIORIN, 2010, p. 263-264);

Privilegiaremos nesta análise os deslocamentos dos sujeitos dentro de um espaço tópico, em percursos sobre os quais incide um conflito entre continuidades e descontinuidades. Ao longo da análise, contudo, adiantamos que será necessário em alguns momentos relacionar tais deslocamentos com outros elementos que ajudam a compor o sentido global do clipe, sejam de ordem sintática ou semântica. Ainda esperamos, mesmo que de forma breve, demonstrar como as categorias espaciais podem ser trabalhadas em textos audiovisuais.

Por fim, ainda dentro da discussão teórica sobre a aspectualização, é importante considerar os estudos de Claude Zilberberg sobre a tensividade. O autor propõe uma outra abordagem sobre a aspectualização, examinada de forma mais ampla. Zilberberg sugere observar o fato semiótico como um processo gradual, tensivo, ordenado por duas

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

grandezas: a intensidade (relativa ao sensível) e a extensidade (relativa ao inteligível). A dimensão da extensidade desdobra-se em duas subdimensões, a temporalidade e a espacialidade. Ao propor uma aspectualização que esteja “distribuída equitativamente pelo conjunto do devir” (ZILBERBERG, 2011, p. 82), Zilberberg propõe um cruzamento das categorias aspectuais com três foremas: a *direção*, a *posição* e o *elã*. Os foremas da semiótica tensiva, nos explica Mancini (2007, p. 88), “determinam o contorno do movimento do fluxo fórico”. Destacamos aqui a função do *elã*, instrumento que nos permite analisar o *movimento*. A seguir, o quadro que Zilberberg sugere para tratar da espacialidade, que é a categoria que nos interessa em particular:

Quadro 1. Subvalência da espacialidade

<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
<i>direção</i>	hermético	fechado	aberto	escancarado
<i>posição</i>	estranho	exterior	interior	íntimo
<i>elã</i>	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Fonte: Zilberberg (2011)

Resignificar o Louvre

Para os objetivos desta análise, em que nos preocuparemos mais com o componente visual do videoclipe e sua organização aspectual, não cabe examinar em detalhes a letra de *Apes**t*. No entanto, consideramos necessário destacar o refrão da letra, que tem caráter celebratório da riqueza e do poder. A tradução é nossa:

This is what we're thankful for (this is what we thank, thank)

I can't believe we made it (this a different angle)

Have you ever seen the crowd goin' apeshit? Rah!

É a isto que nós somos gratos (é isto que nós agradecemos, agradecemos)

Não posso acreditar que conseguimos (este é um ângulo diferente)

Você já viu alguma vez a multidão enlouquecer? Rah!

Antes de retornarmos à questão do refrão, observemos como o vídeo se inicia. Primeiro, há a escuridão, e só ouvimos o badalar de sinos. A primeira imagem surge apenas cinco segundos depois, quando vemos o vulto de um homem alado. Conforme a luz se espalha, permitindo visualizar melhor o espaço, a câmera também se movimenta de forma diagonal para trás, deslocando-se de uma centralidade pontuada pelo homem para uma visão mais ampla. Há, portanto, numa relação direcional, um *afastamento* que permite passar do referencial centrado no homem para outro que dá ênfase ao que está no seu entorno. É assim que temos a primeira noção de que o homem está diante de um grande prédio histórico. Ocorre, portanto, uma primeira demarcação do espaço.

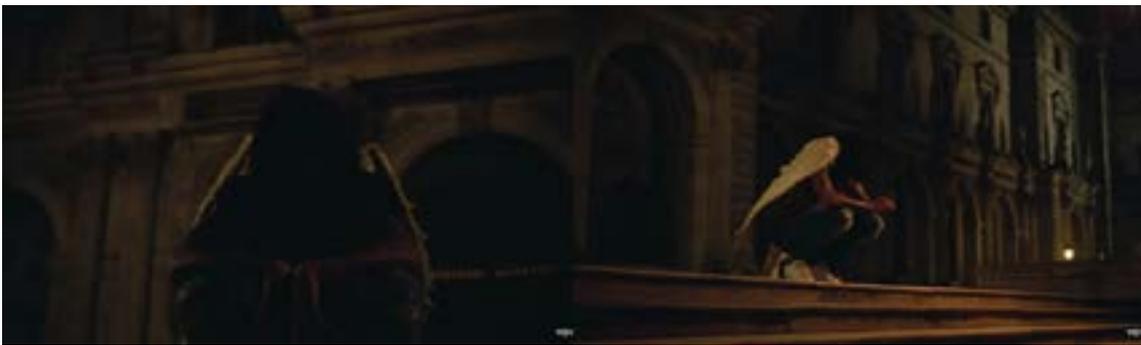


Figura 1. Movimento de afastamento do homem ao prédio demarca a externalidade
Fonte: *Ape**t*, 2018

Em seguida, passa-se do exterior do prédio para o seu interior de forma abrupta. Ao invés de termos a perspectiva de um sujeito que adentra a construção, somos diretamente apresentados ao teto de um dos salões e, depois, vemos uma seleção de detalhes de algumas das obras de arte. A câmera retorna ao teto para em seguida deslocar-se em direção ao chão. Se Fiorin (2010, p. 263) afirma que a direcionalidade é “delimitada principalmente pelo olhar”, temos aqui um olhar não-humano, o da câmera, que se concentra em extremos, preferindo ou a altíssima *aproximação* quando no eixo da *horizontalidade* (com o *zoom* nas pinturas) ou um grande *afastamento* quando se volta ao eixo da *verticalidade* (com a escolha de exibir apenas o que está no teto). Justamente por isso, em nenhuma das duas abordagens, o enunciador permite ao enunciatário ter acesso à completude do espaço que ele mesmo apresenta.

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea



Figura 2. Verticalidade e horizontalidade, sem acesso à visão geral do espaço

Fonte: *Ape**t*, 2018

No momento em que a câmera descende rumo a uma visão mais integral do salão, há um corte abrupto para outro ambiente, este amplamente iluminado. A câmera finalmente posiciona-se na altura do olhar de alguém que adentra a cena. É também neste momento que o som da batida de *hip hop* se faz mais evidente. Em parâmetros tensivos, há um deslocamento do eixo da *intensidade* para a *extensidade*: primeiro, somos apenas conduzidos à rápida fruição estética das obras de arte selecionadas pelo enunciador, sem podermos parar para localizá-las ou compreender sua função ali; em seguida, passamos a um ambiente em que tudo é *inteligível*, tudo é da ordem do *conhecido*. Nesse ambiente, há um salão com obras de arte em suas paredes. A seguir, emerge a obra de arte mais famosa de todas, a *Mona Lisa*. Por último, vemos duas grandes estrelas da música, Beyoncé e Jay-Z, diante da obra-prima de Leonardo da Vinci. Em cerca de vinte segundos, a enunciação finalmente demarca o espaço enunciado e os atores envolvidos. Mas é importante destacar que essa elucidação é feita primeiro com um movimento de *entrada* no salão, que sofre uma interrupção, e posteriormente é restabelecido com um movimento de *saída* a partir do ponto onde se encontra a *Mona Lisa*. Esses deslocamentos, demarcados pelas escolhas de movimento da câmera que o enunciador faz, instauram no enunciado um observador que tem acesso à *Mona Lisa* antes de alcançar Beyoncé e Jay-Z, ao contrário do que seria possível caso estivéssemos vendo a cena a partir do ponto de vista de alguém que adentra o salão.



Figura 3. Entrada e saída no salão da Mona Lisa

Fonte: *Ape**t*, 2018

Essa escolha aspectual sobre a espacialização, portanto, foge à ordem do comum, e por isso é especialmente significativa. De forma geral, quando um visitante adentra uma ala de qualquer museu tradicional, a percorre rumo às obras de arte afixadas na parede, encarando os outros visitantes presentes na sala como obstáculos à observação das obras. No caso em particular do espaço demarcado – a sala do Louvre onde se encontra a *Mona Lisa* – esse tipo de deslocamento costuma ser feito de forma ainda mais dramática, dado que esta é a área mais famosa do museu mais visitado do mundo. Em um dia normal no Louvre, espera-se que tal sala esteja lotada e ruidosa, com o vaivém dos turistas e suas câmeras, todos se deslocando em busca de uma oportunidade, algum ângulo em que possam finalmente contemplar a *Mona Lisa*. Por isso, o próprio fato de este lugar estar, no videoclipe, vazio, já é por si só um acontecimento repleto de significação.

Mas aqui, ao invés dessa situação de luta pelo espaço, o espectador passa desimpedidamente pelo salão rumo à obra de arte, para em seguida ampliar seu olhar do quadro para os dois sujeitos diante dela. O *afastamento* da *Mona Lisa* permite ver, diante de si, um homem e uma mulher posicionados à sua frente, em roupas que compõem uma harmonia cromática com a obra. Ambos os corpos se posicionam rigorosamente dentro do limite da moldura de vidro instalada para proteger a pintura de Leonardo DaVinci. Beyoncé e Jay-Z não admiram a *Mona Lisa*. Ao invés disso, postos diante dela de forma harmônica e equivalente, cabe ao espectador admirá-los da mesma forma que faria com a pintura renascentista.



Figura 4. A difusão espacial

Fonte: *Ape**t*, 2018

Embora em outro ambiente, a cena seguinte mantém a continuidade semântica com o que fora habilmente introduzido no salão da *Mona Lisa*. Mais uma vez, Beyoncé e Jay-Z aparecem em uma relação de equivalência cromática e topológica com uma obra de arte clássica. Desta vez, estão diante da *Vitória de Samotrácia* no ponto final da escadaria Darú, em contraste com outros corpos humanos em cena, que estão nus e dispostos horizontalmente nos degraus. Porém, a partir do momento em que a voz de Beyoncé incorpora-se à batida da música, os corpos passam a movimentar-se de forma sincronizada. Esse movimento também é realizado em mais um deslocamento aspectual, com o que

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

podemos compreender como uma *difusão*: o observador, indicado pelo movimento da câmera, passa rapidamente de uma cena a outra. A escolha de ângulos inusitados para a movimentação da câmera reforça a noção de *transformação* e de *dinamismo*.



Figura 5. Horizontalidade cria efeitos de sentido semelhantes

Fonte: *Ape**t*, 2018

Os momentos seguintes apresentam-se cada vez mais de forma fragmentada, com o aumento no número de cenas distintas que são introduzidas. Mas mesmo que haja uma fragmentação dos cenários ocupados, vemos uma sincronia semântica entre as imagens exibidas. Focadas na *horizontalidade* do olhar, todas elas convidam ao mesmo percurso já apresentado no momento em que Beyoncé e Jay-Z colocam-se diante da *Mona Lisa*. Assim, temos o casal mais uma vez centralizado diante de uma sala do Louvre em trajes majestosos ou Beyoncé e uma série de dançarinas diante de *A Coroação de Napoleão* de Jacques-Louis David. Evidentemente que todas as cenas projetadas provocam mais uma vez o exercício não só da contemplação dos sujeitos em cena como obras de arte, mas também sua comparação com o que é exposto em paralelo atrás deles. É claro, por exemplo, o alinhamento vertical de Beyoncé em relação a Josefina, da mesma forma que é visível o contraste entre a estrela do século XXI que, alinhada no mesmo eixo espacial que a imperatriz, prefere exibir-se de mãos dadas a outras mulheres, ao invés de ajoelhar-se para receber a consagração de seu marido e imperador.

Essa comparação diante de duas cenas paralelas também é sugerida no último *frame* exposto na figura 5. Neste momento, no entanto, a interrupção da música no momento em que esta cena surge impõe uma descontinuidade às operações de catálise³ que vinham sendo promovidas anteriormente. A câmera, mais uma vez em sua função de observador, desloca-se lentamente em direção à cena, em que duas moças negras, interligadas por um mesmo pano que compõe seus turbantes, aparecem sentadas no chão diante de *O retrato de Madame Récamier*, também de Jacques-Louis David. Ao invés do alinhamento que põe Beyoncé na mesma posição vertical de Josefina, criando

³ Um conceito de Louis Hjelmslev, a catálise é o procedimento pelo qual, a partir de elementos contextuais manifestados, é possível explicitar elementos que antes se faziam presentes apenas de forma implícita. (GREIMAS; COURTÉS, 2011).

uma situação de paralelismo semântico, aqui há uma oposição direta entre os espaços ocupados pela figura de Madame Récamier e os das duas moças. A questão é que o paralelismo posicional delas não é mais traçado em relação à mulher presente na obra de arte, e sim ao sofá sobre o qual Madame reclinava-se.

O silêncio é mantido nas cenas seguintes, com dançarinos paralisados com ares solenes, até que um novo direcionamento é proposto. A câmera desloca-se para o teto, mas desta vez não em direção a uma pintura, e sim a uma abóbada sobre a qual incide a luz exterior. Surge em seu lugar outro teto branco, mas agora o de um banheiro, longe dos luxos das áreas de visitação do Louvre. Essa transição é feita rapidamente, ainda que consigamos vislumbrar um vulto de um jovem negro antes que aconteça um retorno abrupto para o interior do Louvre, *concentrado* na pintura de Ary Scheffer que retrata Francesca da Rimini e Paolo Malatesta diante de Dante e Virgílio. A cena amorosa é seguida pela introdução de outro casal, negro e dentro de um quarto, e em seguida retornamos ao homem que surgia do lado de fora do museu no início do videoclipe.



Figura 6. Movimentos espaciais promovem trocas entre interioridade e exterioridade

Fonte: *Ape**t*, 2018

Há, portanto, uma discontinuidade com a emergência de cenários externos ao museu, ao mesmo tempo em que eles são intercalados com obras de arte. Tomando o espaço do museu como referência, em uma relação de englobamento, vemos uma *transposição*, em movimentos acelerados de *entrada* e de *saída*. Fica clara a oposição entre

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

interioridade vs. exterioridade em relação ao que pertence ao espaço do museu: apesar das semelhanças semânticas entre a cena do jovem casal e a de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, o casal anônimo pertence à *exterioridade*.

Mais uma vez, há uma *entrada* em retorno ao museu. Desta vez, o foco é em um detalhe de *A Balsa da Medusa*, pintura de Théodore Géricault. Ao invés de apresentar o quadro na sala por completo, o enunciador escolhe primeiro evidenciar um dorso negro erguido. O espectador tem acesso primeiro às mãos fechadas, em posição de esforço, e em seguida o olhar da câmera desloca-se *verticalmente* para revelar as costas negras e nuas. A conexão com o casal negro do momento anterior é feita por categorias cromáticas, com o fundo laranja contra a pele negra, por mais que exista grande diferença entre as duas cenas representadas.

A pintura de Théodore Géricault só será revelada em sua completude alguns segundos depois. No entanto, nesta sequência, ela não é mais o foco de atenção do observador: a câmera direciona o olhar para Jay-Z, que canta na frente da pintura. Em seguida, há mais uma irrupção da *exterioridade* em relação ao espaço do museu: o mesmo *rapper* aparece diante da pirâmide do Louvre. Jay-Z, portanto, aparece como figura capaz de pertencer tanto ao interior quanto ao exterior do espaço do museu, ao contrário dos negros anônimos retratados até então, como os rapazes no banheiro e o casal no quarto. Destacamos aqui apenas algumas das conexões promovidas pela mesma estratégia de enunciação ao propor movimentos espaciais – há tantas outras que podem ser destacadas, e gostaríamos de mencionar ainda o diálogo estabelecido graças às categorias cromáticas e topológicas entre o detalhe das lanças em *A intervenção das Sabinas*, de Jacques-Louis David, e a cena dos rapazes com os braços erguidos, que adicionam ao discurso a temática da *batalha*.

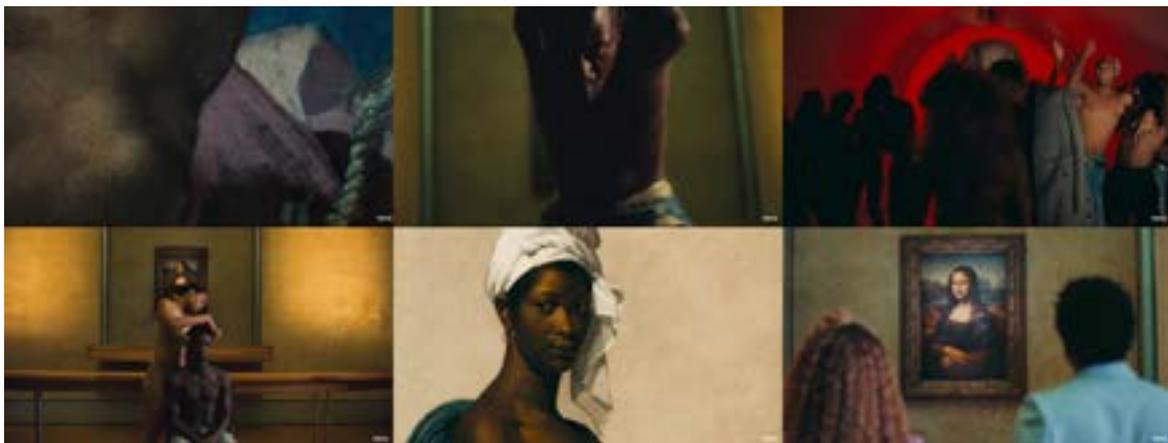


Figura 7. Penetração semântica da exterioridade na internalidade do espaço

Fonte: Ape**t, 2018

Nos dois minutos finais do vídeo, temos mais uma transformação: uma vez estabelecida a oposição entre os elementos semânticos que pertencem à exterioridade, esses mesmos elementos adentram a interioridade. Esse percurso é mais uma vez realizado com o movimento espacial de entrada e saída em direção a e para fora de detalhes das pinturas. Dessa vez, no entanto, é estabelecido um elo entre o detalhe de uma obra em que o observador só vislumbra mãos atadas e a ênfase, em seguida, nas mãos de um dançarino que se apresenta diante da Mona Lisa. Na sequência, surgem cenas em que os elementos da exterioridade agora aparecem dentro do espaço do museu: é o caso dos rapazes em festa diante da esfinge de Tanis ou da mulher que cuida dos cabelos de um homem com um pente afro, também diante da obra-prima de Leonardo da Vinci. Esse último caso é especialmente interessante do ponto de vista aspectual, já que no primeiro o observador tem acesso apenas à imagem do casal, graças ao *zoom* da câmera. A compreensão de que este ato, tão corriqueiro para a comunidade negra, acontece diante da Mona Lisa, a mais famosa pintura ocidental, só pode ser feita posteriormente, com um movimento de afastamento, que permite notar a obra ao fundo, tal como um detalhe na decoração de um ambiente doméstico. Por fim, é importante mencionar a escolha por apresentar mais uma pintura em destaque: *Retrato de uma negra*, de Marie-Guillemine Benoist, a única apresentada ao longo do videoclipe em que uma pessoa negra é o objeto retratado pela pintura, ou seja, em posição de protagonismo.

Logo depois, o videoclipe se encerra com Jay-Z e Beyoncé virando de costas para o espectador e finalmente contemplando a *Mona Lisa*. Essa ação final, em que as estrelas da música deixam o papel que haviam reivindicado logo no início – de sujeitos protagonistas e, ao mesmo tempo, de objetos de contemplação – para retornarem à posição dos homens e mulheres comuns, que visitam o museu para admirar as obras de arte lá dispostas, só poderia ser realizada depois de tudo o que foi exibido. Afinal, ao longo de todo o vídeo, há uma operação de *transformação no espaço* do museu que reorganiza a significação do que é estar ali. Retornando ao refrão apresentado no início, há o entendimento de que os sujeitos lá presentes são merecedores de uma *sanção* positiva justamente por terem promovido um percurso de transformação vitorioso, conforme indicado na letra: “É a isto que nós somos gratos (é isto que nós agradecemos, agradecemos) / Não posso acreditar que conseguimos (este é um ângulo diferente).”.

Conforme demonstramos, os movimentos aspectuais ajudam a reforçar o poder das figuras trazidas à tona pela enunciação no âmbito da semântica discursiva. Logo no começo do vídeo, é justo esse movimento que ajuda a compreender a primeira reivindicação de protagonismo do casal de estrelas. Em seguida, conforme descrevemos em detalhes, há uma forte e acelerada oposição de figuras, em que a aspectualização

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

espacial é fundamental para compor a contradição, destacando em *entradas* e *saídas* quais destas figuras pertencem à *interioridade* ou à *exterioridade* do espaço. Por fim, vemos um *deslocamento* no que vinha sendo construído, com os elementos associados à *exterioridade* penetrando na *interioridade* e resultando em um movimento de *englobamento*, provocando, literalmente, a *ocupação* do espaço.

Do ponto de vista da semântica discursiva, essa *exterioridade* é encoberta pela cultura dos povos africanos, enquanto a *interioridade* é da ordem da cultura europeia tão representada no Louvre, onde a maioria das obras de arte dispostas não representa pessoas negras em posição de destaque. No entanto, ao incorporar a *exterioridade* ao Louvre, primeiro começando pelas estrelas Jay-Z e Beyoncé, e em seguida de forma mais ampla, o enunciador provoca a ressignificação do espaço do museu parisiense.

Assim como todo texto para a teoria semiótica, *Apes**t* pressupõe um enunciador que busca fazer com que um enunciatário entre em conjunção com os valores que são euforizados pela enunciação. No caso deste texto audiovisual, o jogo de movimentos e imagens que delimitam, demarcam e remodelam o espaço é operado a serviço dos valores exaltados pela enunciação da música. Em uma celebração da *alteridade*, *Apes**t*, ao ressignificar o espaço do Louvre, também desloca o sentido do que é arte. O enunciatário é levado a se questionar por que apenas o que é de origem europeia é considerado *belo* e, mais importante, digno de ocupar o espaço do museu, repositório não só de coisas belas, mas que também emanam *poder*: o museu, afinal, é o espaço de celebração da história, da civilização e de suas conquistas. Assim, Beyoncé, Jay-Z e seus dançarinos operam no discurso como figuras que tematizam toda a cultura e herança africanas. Com apuro estético, o texto enunciado representa-os como obras de arte também imbuídas da beleza necessária para estar num museu. Ao deslocá-los da exterioridade para a interioridade do espaço, o enunciador provoca o enunciatário a refletir por que eles – a cultura africana como um todo, a alteridade à cultura branca e europeia – apenas agora estavam integrando o espaço do museu. Promove, por fim, um convite à ocupação dos espaços de poder por parte daqueles que não se sentem neles representados.

Ressignificar o vazio



Figura 8. Percurso do videoclipe 'This is America'
Fonte: This is America, 2018

Após uma tentativa detalhada de análise de *Apes**t*, consideramos oportuna a comparação com *This is America*, do rapper Childish Gambino, outro videoclipe de sucesso recente. Esperamos, assim, demonstrar que a aspectualização do espaço, justamente por ser um elemento da sintaxe discursiva, está presente em toda manifestação discursiva, não importando como e quais figuras recobrem o espaço semanticamente. Neste vídeo, toda a ação se passa em um galpão, sem que haja uma demarcação muito específica do espaço tópico. No entanto, logo antes de a ação ser iniciada, o enunciador opta por trazer o título do videoclipe, recurso pouco usual no gênero. Vemos, assim, a frase *This is America* ("Isto é a América"), que também será repetida no refrão da música. O uso do dêitico, explicitado em enunciado verbal, é essencial para demarcar o *aqui* da enunciação. Porém, a linguagem verbal não será a única forma que o enunciatário terá para saber de onde se fala: embora o galpão branco pudesse estar em qualquer lugar do mundo, não somente na *América*, é justamente o deslocamento do sujeito da narrativa no espaço que permitirá ao enunciatário relacionar o *aqui* do título da música com o *aqui* do que o observador vê em cena.

Sendo assim, o vídeo é iniciado em um ambiente aparentemente vazio (embora o olhar mais atento possa perceber a figura de Childish Gambino escondido atrás de uma pilastra). Um senhor se encaminha em direção à cadeira com um violão e começa a tocá-lo (e isso é correspondido no áudio com a entrada do som do instrumento na música). Em seguida, vemos um deslocamento da câmera, em uma mudança de ângulo que permite revelar Gambino por completo. A *aproximação* segue rumo à figura do *rapper*, ocultando o senhor que tocava o violão do campo de visão da câmera, que agora centraliza-se em Gambino, centro das atenções com a sua coreografia em sintonia com a música. Esse “ocultamento” provocado pelo deslocamento espacial é fundamental para a significação, visto o que irá acontecer em seguida: brevemente “esquecido” de que havia um homem tocando violão na cena, o espectador assiste Gambino sacar uma pistola e atirar na cabeça do homem. Neste momento, quando o homem retorna ao campo de visão do observador, vemos que ele já está com a cabeça encoberta, como alguém que foi preparado para uma execução.

Sendo assim, a movimentação da câmera, ao representar o olhar e o deslocamento do observador, é fundamental para aumentar o efeito de sentido impactante da cena, levando à *surpresa* e *incompreensão*, promovendo um deslocamento do eixo da *extensidade*, em que vemos uma cena inteligível ou mesmo corriqueira, em que um astro da música dança em um videoclipe, para a dimensão da *intensidade*, diante da experiência de assistir a uma cena de assassinato inesperada, aparentemente gratuita e incomum para o gênero do clipe musical.

Logo em seguida, a melodia da canção, antes pontuada pelo violão, dá espaço à batida acelerada do *hip hop* e Gambino começa a cantar *This is America*. O protagonista do videoclipe continua com sua coreografia, com o acréscimo de dançarinos, e, aos poucos, conforme a câmera se desloca, o observador por ela instaurado consegue ver ao fundo um cenário de caos, com o corpo do homem assassinado sendo arrastado, pessoas correndo, carros abandonados etc. No entanto, por mais que esses acontecimentos sejam graves, a câmera não se desloca de Gambino e sua trupe dançante, que permanecem sendo o foco.

Rapidamente, a câmera se desloca rumo a um outro ambiente. Assim, o observador tem acesso a um coral de jovens negros cantando (e, mais uma vez, há uma concomitância entre o que é mostrado em cena e o que é ouvido na música), fora do cenário de caos do ambiente ao lado. Em seguida, Gambino adentra a nova sala por uma porta, sem maiores dificuldades, recebe um fuzil e dispara contra o coral. A câmera retorna à situação anterior: a visão centraliza-se em Gambino, e o cenário de caos é reinstaurado, sem que seja possível observá-lo de forma mais minuciosa. Sempre que a câmera se afasta de

Gambino rumo a outra direção, ela volta a reencontrá-lo no ponto final, sendo impossível ao observador escapar do protagonista.

Para compreender essa cena, é importante resgatar a observação de Gomes (2012, p. 13) de que “os obstáculos que se interpõem à visão ou ao deslocamento, constituindo divisões no espaço ou descontinuidades, também podem ser considerados na análise da aspectualização”. Neste caso, contudo, o mais interessante é observar que, em um espaço onde seriam esperados obstáculos a Gambino, o sujeito nada encontra. Ao invés disso, seu deslocamento pelo espaço é desimpedido e repetitivo, por mais absurdo e inexplicável que seja seu percurso. Sem marcas semânticas a não ser pelo comportamento dos sujeitos em cena, o espaço onde se passa o videoclipe é um espaço da generalização, do microcosmo que representa todo um país. Essa leitura é fortalecida, inclusive, pela demarcação provocada pela frase-título da obra, *Esta é a América*, que, repetida à exaustão no refrão da música, demarca um *aqui*.

Ao mesmo tempo, as movimentações da câmera impedem a compreensão completa de tudo o que acontece nesse único espaço. No final, no entanto, o observador demarcado pela câmera consegue “libertar-se”, de certa forma, da figura onipresente de Gambino. Há um movimento de *saída* para fora do espaço, rumo ao exterior. Quando essa fuga está prestes a se realizar por completo, contudo, a câmera desloca-se rumo à escuridão e, em seguida, retorna a Gambino, que aparece, pela primeira vez, correndo, em fuga, antes de desaparecer por completo da visão do observador.

As estratégias empregadas em relação à aspectualização em *This is America* merecem ser postas em comparação com as de *Apes**t*. Conforme vimos anteriormente, em *Apes**t* temos uma movimentação espacial fragmentada, marcada por irrupções de continuidades e descontinuidades, que levam em momentos à dúvida, em outros à catálise, mas que por fim compõem um percurso único, que *atualiza* o espaço e o sentido que fazemos dele. Sendo assim, se formos empregar o aparato teórico sugerido por Zilberberg para lidar com o aspecto e a espacialidade, poderíamos identificar o movimento apresentado em *Apes**t*, do ponto de vista do *elã*, como pertencente à ordem do *deslocamento*.

Já em *This is America* acreditamos ver algo de outra natureza: a movimentação que vemos aqui também é diversa, mas ao invés disso, parece funcionar não para levar de um ponto a outro, e sim para reiterar uma repetição: dentro de um espaço desocupado, o sujeito se movimenta impunemente, sem haver diferença se mata ou se dança ou em qual direção se desloca. O observador, depreendido através do estudo do deslocamento da câmera, também tenta movimentar-se, escapar desse sujeito que se desloca e age gratuitamente, mas vemos que isso também é impossível: se Gambino está sendo filmado

do lado direito, corre a câmera para a esquerda, e lá o reencontra. A única diferença é no movimento final, uma *fuga*. Mas abortada pela escuridão que encerra o vídeo, vemos também a sua nulidade. Em relação ao *elã*, portanto, vemos aqui a *ubiquidade* – é inegável que a movimentação espacial ocorre, sem que possamos falar em *fixidez* ou *repouso*, mas o que temos aqui é mais do que o *deslocamento*. Considerando o *elã* como forema que nos ajuda a entender o movimento no fluxo fórico, vemos aqui um transbordamento dessa movimentação. Ao associar um galpão deserto, um não-lugar, com um país inteiro, o vídeo demonstra como, não estando demarcado especificamente em lugar nenhum do vasto território americano, também pode estar em todo lugar. Esse efeito de sentido generalizante, tão bem construído pela aspectualização, é fundamental para adicionar um componente dramático, desesperador, à crítica social que é feita por meio das figuras empregadas: a de que a violência contra os negros nos Estados Unidos é tanto imensa quanto constante, inescapável, aleatória e onipresente; e de que, enquanto ela acontece, a sociedade a ignora e continua a “dançar”, em um ciclo sem fim.

Conclusão

Apresentamos dois exemplos de como o estudo da aspectualização espacial é importante para melhor compreender a construção de sentido em textos audiovisuais. Em comparação com *Apes**t*, vemos que *This is America* faz escolhas muito distintas no que diz respeito à aspectualização. É importante reconhecer o que os videoclipes têm em comum: além do gênero e da época em que foram concebidos, há uma forte crítica social, no que diz respeito às temáticas e figuras presentes no seu discurso. Mas além desses fatores semânticos, que nos parecem muito evidentes, procuramos demonstrar como a sintaxe discursiva auxilia na formação dessa crítica, provocando o enunciatário por meio da experiência sensível.

Mais importante ainda é destacar como as escolhas feitas em relação à sintaxe discursiva podem ser diferentes, mesmo quando há semelhanças na semântica discursiva. Em ambos os textos, a movimentação no espaço é fundamental para acrescentar uma nova camada de significação. No entanto, se em *Ape**t* o *deslocamento* promovido é tratado de forma *eufórica*, por causar uma resignificação que vale ser celebrada, em *This is America* há uma *disforia* no que esta *ubiquidade* em relação à cena espacial representa, porque ela demarca a repetição de um cenário onipresente de caos, do qual o sujeito se vê impedido de fugir, cabendo apenas a ele sentir o impacto desta movimentação impossível de ser contida.

Referências

Produtos audiovisuais

BEYONCÉ. **APES**T - THE CARTERS**. YouTube, 16 de junho de 2018. Disponível em <https://youtu.be/kbMqWXnpXcA>. Acesso em: 28 jun. 2018.

GLOVER, D. **This is America**. YouTube, 5 de maio de 2018. Disponível em <https://youtu.be/VYOjWnS4cMY>. Acesso em: 28 jun. 2018.

Livros e artigos acadêmicos

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2010.

MANCINI, R. A semiótica tensiva e o nouveau roman de Nathalie Sarraute. **Gragoatá**, [on-line], Niterói, n. 23, p. 79-93, 2 sem. 2007. Disponível em: <http://bit.ly/36nrTZ3>. Acesso em: 28 jun. 2018.

GOMES, R. S. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. **Estudos Semióticos**. [on-line], São Paulo, v. 14, n. 1, ed. esp., p. 108-116, mar. 2018. Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: 28 jun. 2018.

GOMES, R. S. Aspectualização e modalização no jornal: expectativa e acontecimento. **Estudos Semióticos** [on-line], São Paulo, v. 8, n. 2, p. 11-20, nov. 2012.

GOMES, R. S. (org.). **Aspectualização pela análise de textos**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

TEIXEIRA, L. **Estratégias enunciativas de tratamento do espaço**. Comunicação apresentada no VI SIMELP, Santarém, Portugal, outubro de 2017.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

- | Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea

COMO CITAR ESTE ARTIGO: OLIVEIRA, Luiza Monteiro de Barros; TEIXEIRA, Lucia. Resignificar o espaço – estratégias discursivas na cultura afro-americana contemporânea. **Revista do GEL**, v. 16, n. 3, p. 226-245, 2019. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v16i3.2752>

Submetido em: 12/10/2019 | Aceito em: 02/12/2019.
