

“This Is America”: a era Jim Crow e os lugares de memória da Guerra de Secessão na arte visual de Hiro Murai

“This Is America”: the Jim Crow era and American Civil War’s sites of memory in Hiro Murai’s visual art

“This Is America”: la era Jim Crow y los lugares de memoria de Guerra de Secesión en el arte visual de Hiro Murai



Eduardo da Silva Rocha

Doutorando em Memória Social (PPGMS/UNIRIO). Rio de Janeiro – RJ, Brasil.

eduardo.sroc@gmail.com.



Sofia Débora Levy

Dra. em História das Ciências, Técnicas e Epistemologia (UFRJ) com Pós-Doutoramento em Memória Social (PPGMS/UNIRIO). Rio de Janeiro – RJ, Brasil. sofiadebora@hotmail.com.

RESUMO

Este artigo tem como finalidade elencar um conjunto de análises do videoclipe “*This Is America*” (2018), organizadas em caráter de diálogo com os lugares de memória da Guerra de Secessão, destacando especificamente os pontos de contato entre traços icônicos da produção audiovisual e as questões características do cenário historiográfico relativo ao desconcerto racial estadunidense. Metodologicamente, a pesquisa histórico-documental proporcionou a estruturação de um arcabouço teórico para que variados componentes históricos, ideológicos, políticos e valorativos dessa construção artística fossem identificados e analisados. Como resultado, delimitaram-se diferentes estilos performáticos no videoclipe e interpretações estéticas da videoarte na expressão da denúncia de violência. Em conclusão, foi repercutida a representação dos modos violentos da segregação racial e a necessidade de sua avaliação no âmbito de suas próprias historicidades para melhor compreensão das mensagens veiculadas, bem como a identificação da manutenção do preconceito racial ao longo do tempo.

Palavras-chave: This Is America. Lugares de memória. Jim Crow.

ABSTRACT

Is presented in this article a set of analyzes regarding the music video “This Is America” (2018), organized in a dialogic conformation with the sites of memory of the Civil War, specifically highlighting the points of contact between iconic traces of this audiovisual production and certain issues of the historiographical scenario related to the North-American racial discord. Methodologically, the historical-documentary research provided the structuring of a theoretical framework so that various historical, ideological, political and value components of this artistic construction could be identified and analyzed. As a result, different performative styles were identified in the music video besides aesthetic interpretations of video art that denounces violence. In conclusion, the representation of the violent modes of racial segregation and the need for its assessment in the context of their own historicities for a better understanding of the messages conveyed, as well as the identification of the maintenance of racial prejudice over time, were echoed.

Keywords: *This Is America. Sites of memory. Jim Crow.*

RESUMEN

Se presenta en este artículo un conjunto de análisis sobre el videoclip “This Is America” (2018), organizado en una conformación dialógica con los sitios de memoria de la Guerra Civil, destacando específicamente los puntos de contacto entre las huellas icónicas de esta producción audiovisual. y ciertos temas del escenario historiográfico relacionados con la discordia racial norteamericana. Metodológicamente, la investigación histórico-documental proporcionó la estructuración de un marco teórico para que se pudieran identificar y analizar diversos componentes históricos, ideológicos, políticos y valorativos de esta construcción artística. Como resultado, se identificaron diferentes estilos performativos en el video musical además de interpretaciones estéticas del videoarte que denuncia la violencia. En conclusión, se hizo eco de la representación de los modos violentos de segregación racial y la necesidad de su valoración en el contexto de sus propias historicidades para una mejor comprensión de los mensajes transmitidos, así como la identificación del mantenimiento del prejuicio racial en el tiempo.

Palabras clave: *This Is America. Lugares de memoria. Jim Crow.*

Introdução

Em referência ao período subsequente à Guerra de Secessão, o personagem Jim Crow inspirou a nomenclatura das leis norte-americanas de segregação racial que vigoraram no sul do país entre os anos de 1877 e 1965, até o início do movimento pelos direitos civis. Essas e outras peças determinantes do cenário que permeia a história da

desigualdade racial estadunidense são representadas em “*This Is America*”, videoclipe que assume o posto de objeto de análise neste artigo na medida em que subverte os lugares de memória da supremacia e suas simbologias. Como efeito, uma crítica contemporânea ao racismo é estruturada, configurando poder de questionamento político e histórico que encontra oportunidade de expressão no campo das artes audiovisuais.

Dentre os dados que dialogam com o cenário social ilustrado nas cenas do videoclipe, chamamos atenção para aqueles obtidos através do estudo “*Years of life lost due to encounters with law enforcement in the USA*”, conduzido por Anthony L. Bui, Matthew M. Coates e Ellicott C. Matthay no ano de 2018. Foram demonstrados na pesquisa números referentes à violência policial norte-americana – considerando-se tiros, uso de tasers e de força física. Por meio de uma análise metodológica simbólica de subtração da idade das vítimas de sua expectativa de vida estimada, foram contabilizados mais de cem mil anos de vida ceifados no período entre 2015 e 2016 – 57.375 e 54.754, respectivamente – número comparável à mortandade por meningite em território nacional.

Os resultados obtidos através do estudo indicam uma elevada taxa de vítimas não brancas: 38,5 % da população, na qual foram contabilizados 51,5% dos anos de vida perdidos. Ao considerarmos esses indicadores, podemos perceber uma correlação entre a violência institucionalizada e seus modos de enviesamento étnico nos Estados Unidos da América. A discrepância naquilo que concerne à divisão racial contemporânea do país parece refletir a imagem de planos de poder, tais como as próprias leis da era Jim Crow. Como destacado por Lopes (2007), tais leis oficializaram a legitimidade jurídica da segregação enquanto projeto de civilidade, tendo sido implementadas em diversos Estados do país até o ano de 1965.

Essas e outras formas de ação sistemática do racismo nos EUA são desnudadas por meio do trabalho do ator, músico e produtor Donald Glover (Califórnia, 1983). Sob o pseudônimo de “Childish Gambino” e direção do cineasta japonês Hiro Murai, Glover estrela o incômodo “*This Is America*” (2018), videoclipe que aposta num registro audiovisual marcante a partir da associação entre violência explícita e ironia. Como fruto dessa aliança, é fundado um espaço imbuído de críticas sociais, políticas, históricas e culturais contemporâneas.

Podemos observar certos fragmentos do enredo multifacetado da desigualdade racial estadunidense que, quando codificada sob a forma de expressão artística, parece estabelecer uma mensagem que se mostra capaz de exceder os limites de mero produto da indústria cultural: as fronteiras entre grito de resistência, denúncia, barbárie e caos

generalizado são borradas, favorecendo a tessitura de críticas imersas em sublimaridade e representatividade.

Assumindo-se a seleção do videoclipe “*This Is America*” como referência, é proposta neste artigo uma análise do material – como objeto estético, político, crítico e histórico – que se disponha especificamente a elencar pontos de contato entre traços icônicos da produção e as questões características do cenário historiográfico relativo ao desconcerto racial no país. Nesse sentido, a forma pela qual este trabalho almeja repercutir o videoclipe pode ser ensaiada a partir das contribuições de Simon Schama, ao assinalar que o poder da arte é o poder da surpresa perturbadora:

Mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecido no mundo visível, mas o substitui por uma realidade que é toda dela. Além de representar o belo, cabe-lhe destruir o banal. Seu método operacional envolve o processamento da informação pela retina, mas em seguida ela aciona um comando e gera um tipo alternativo de visão: um modo dramatizado de ver [...]. (SCHAMA, 2010, p. 11).

Trazendo tal dramatização ao cerne de uma questão metodológica, a pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo é a ferramenta que possibilitou a contemplação dos objetivos, proporcionando a estruturação de um arcabouço teórico pertinente, para que variados componentes dessa construção artística fossem identificados e tornados objetos de análise, circunscrita às uniões simbólicas entre os componentes históricos oriundos da literatura e os referenciais imagéticos presentes no videoclipe.

Subsequente à sua parte introdutória, o artigo apresenta na sua segunda seção uma breve genealogia da videoarte musical e sua possibilidade interpretativa enquanto expressão artística (BENJAMIN, 1994; BARRETO, 2009) e dispõe de um referencial teórico sobre o conflito racial norte-americano (CONNELLY, 1977; EISENBERG, 1982) e os seus lugares de memória (POLLAK, 1989; NORA, 1993; ROCHA, 2020). A terceira seção é dedicada ao entendimento da referência aos Estados Confederados da América e sua relação com a narrativa do videoclipe. Na quarta seção, engloba-se o contexto do período pós-guerra de Secessão e a importância da imagem de Jim Crow (BEAN, 1996; LOPES, 2007; FISHER, 2015) na obra em questão. Já na quinta seção, são apresentadas interpretações cênico-dramatúrgicas do videoclipe mediante categorias performáticas pré-estabelecidas (BARRETO, 2009), em que são tecidas relações de diálogo entre

a produção artística e os componentes históricos que a permeiam. Na sexta e última seção, são organizadas as considerações finais do artigo, levando-se em consideração o caráter social da memória dos conflitos étnico-raciais estadunidenses.

O videoclipe “*This Is America*” e os lugares de memória aos quais se remete

Ao assumirmos o compromisso de analisar a forma estética de um videoclipe em específico, tendo como objetivo uma correlação com a trama historiográfica que conduz os propósitos imagéticos de sua arte, remontemos a trajetória sintetizada do formato audiovisual enquanto produto, altamente difundido na atualidade. Rodrigo Ribeiro Barreto (2009) destaca a década de 1960 como divisora de águas no que tange o aumento do interesse por parte das gravadoras – sobretudo norte-americanas e inglesas – na arquitetura de planos comerciais mais eficientes e menos custosos em favor da divulgação de seus artistas.

Desse modo, o artifício audiovisual foi vislumbrado como uma opção para poupar recursos, na medida em que substituíria, de certa forma, a necessidade de deslocamento de artistas, bandas e equipes de turnês entre Estados Unidos e Europa. Consequentemente, desafios logísticos e orçamentários se tornariam mais fáceis por meio da estratégia de divulgação de filmes curtos, estrelados por populares nomes da indústria musical.

O resultado desse fenômeno se mostrou através do florescimento de uma relação mais íntima entre as gravadoras musicais e os grupos de entretenimento televisivo, que se adaptaram para oferecer um ambiente convidativo, para que houvesse a entrega e promoção dos modelos audiovisuais propostos pela cena musical. Em meio a esse processo, o legado da chamada videoarte prosperou no espectro das artes plásticas durante os anos 1960 e 1970, trazendo consigo a inauguração de um próspero campo para a apreciação intelectual de um novo e atraente formato.

Contra a ideia de que o caráter comercial dos clipes implicava impossibilidade artística, cantores, bandas e diretores assumiram uma postura de aproveitar a divulgação como forma de expressão das diversas fases de uma carreira ou experimentação técnica, o que logo consagrou o formato como terreno de criativi-

dade e manifestação de estilos individualizados. Como resultado, confirmou-se precocemente a valorização de clipes com aportes imagéticos inusitados, tramas abertas e/ou temas instigantes. Por conta disso, a densidade textual alcançada estimulou a abertura interpretativa das obras [...]. (BARRETO, 2009, p. 26-27).

As possibilidades apreciativas da videoarte expressas através dos clipes podem ser entendidas sob diversas luzes. Conforme nos diz Walter Benjamin (1994), com seu amplo alcance das massas, o cinema e, mais recentemente, o videoclipe – um de seus formatos, de construção técnica similar – são produções artísticas a serviço da política pelas mensagens que veiculam. Ambos são produções nas quais opiniões técnicas variadas por parte dos membros da equipe (diretores, produtores, atores e tantos outros) influem na representação em construção.

Os videoclipes não emergem de modo único como a obra de arte antes da reprodutibilidade técnica, diferindo da aura original de uma obra de arte singular e única para ser apreciada diretamente, como numa pintura ou escultura, mas, nem por isso, carecem de grandeza: passam a constituir um valor baseado na qualidade da diferença, até mesmo pelas possibilidades de alcance de que dispõem e as metamorfoses que sua submissão à cultura popular podem despertar, entre significações e ressignificações, proposição e difusão de noções e ideologias.

Na produção artística de “*This Is America*”, tal valor se dá a partir de representações performáticas de situações de violência urbana e policial, além de eventos da contemporaneidade estadunidense sulista, passíveis de serem também reconhecidos, pela condição segregacionista do racismo e da exclusão social, em outros lugares do mundo. Ao apresentar cenas ilustrando o racismo no cenário em que se propõe, o videoclipe narra uma história a serviço de um propósito político – típico das produções artísticas da contemporaneidade. A denúncia se faz presente na produção artística do videoclipe através da música, da dança, da representação e da encenação, numa conjugação multicultural capaz de veicular a sua mensagem por meio de todas essas formas de expressão.

Em vias de distinção conceitual, consideremos primeiramente a aura de uma obra de arte original e singular – não sua cópia ou reprodução – em Benjamin (1994), em que o espectador consegue captá-la a partir da inspiração materializada na obra pelo artista. Assumindo que não seja nosso intuito adentrar na discussão da mimese e

do simulacro, mas ressaltar, conforme Benjamin, que há uma aura na obra de arte original que não se percebe numa reprodução, visamos aqui fazer um contraponto entre essa aura aludida por Benjamin com a aura simbólica dos lugares de memória de Nora (1993), que vai além da pura estética. A “aura simbólica” referida por Pierre Nora não se reporta obrigatoriamente aos requisitos da arte. Ela compõe uma das sustentações principais dos lugares que transportam, para além de seu sentido estético, cargas de mensagens políticas, ideológicas e históricas através das gerações.

É de importância salientar que, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor está a analisar o que muda com o desenvolvimento tecnológico frente ao modo de registro – por exemplo, de uma pintura para uma fotografia. Sendo assim, a alusão a Walter Benjamin se faz aqui a título de contrapartida com Pierre Nora, tendo a aura que rodeia uma obra de arte original – no sentido de não ser uma reprodução, na qual a aura se perde – e a aura simbólica de um lugar de memória, que vai além da estética e tem um propósito político, ideológico e histórico. Neste sentido, retomamos em Benjamin a sua referência à aura que um observador pode captar numa obra de arte original, em sua emanção estética; enquanto que um lugar de memória tem uma aura simbólica pelo que representa em suas alusões históricas, políticas, e ideológicas e valorativas.

Ainda que sujeitos às ações imprevisíveis do tempo, os significados dessas mensagens e o entrelaçar dessas diferentes noções de aura promovem a sustentação de algumas narrativas específicas que são trazidas à tona em “*This Is America*”. Entre elas, estão aquelas enviesadas no sentido da honra aos generais confederados e suas funções desempenhadas durante a Guerra de Secessão, intensificada em função de medidas como a proclamação da Lei de Emancipação dos Escravos, por Abraham Lincoln, em 1863 (EISENBERG, 1982).

Os Estados contrários aos ideais emancipatórios de Lincoln e divergentes de outras medidas governamentais, de ordem social e econômica, declararam seu desligamento do restante do país mediante a criação dos Estados Confederados da América. Havia sido delineada com nitidez a ala sulista da guerra, frente separatista que lutou contra a União sob o comando de militares estrategistas que se consolidaram como ícones antiabolicionistas (CONNELLY, 1977). Ainda hoje, tudo aquilo que concerne à situação racial nos Estados Unidos é perpassado por diversos lugares de rememoração, alguns deles devidamente contemplados no trabalho artístico de Murai e Glover. Perce-

bamos, no entanto, um eixo conceitual a ser destacado para que sejamos capazes de aferir o peso das simbologias memorialísticas, através dos seus processos de estratificação.

Nora (1993) propõe uma tríplice acepção de aspectos simultâneos e estruturantes dos lugares de memória: material, simbólico e funcional. Denota que um lugar de memória surge da imaginação de uma dada coletividade que o associa a uma aura simbólica, tendo sua condição de funcionalidade aportada na garantia de cristalização da lembrança e sua transmissão. Desse modo, a imaterialidade da aura simbólica de um lugar de memória inexoravelmente o imprime de flexibilidade existencial, podendo a lembrança de um grupo ser cristalizada em muitos veículos: praças públicas, discursos, edificações, monumentos ou mesmo peças de vestuário, por exemplo. A partir desta prerrogativa conceitual, são referenciados em “*This Is America*” diferentes formatos de lugares de memória que podem ser contemplados por esta discussão.

À medida que seu corpo negro é provocativamente coberto por calças alusivas às de um general confederado (Figura 1), Childish Gambino evoca personagens históricos que até os dias de hoje cristalizam pontos de convergência de memória coletiva entre os grupos pró-confederação. É o caso do general confederado Robert Edward Lee (Figura 2), ícone da resistência escravocrata do século XIX e personalidade comumente atribuída à simbologia da coesão e manutenção de um nacionalismo norte-americano hegemonicamente branco.

Figura 1: A apropriação simbólica de insígnias confederadas



Fonte: Tanfield Lea/FX Productions (2018)

Figura 2: Um oficial militar das forças confederadas



Fonte: Mathew Brady/Corbis-Bettmann (1865/2012)

A vestimenta confeccionada em lã cinzenta, semelhante aos modelos usualmente entrajados pelos generais da confederação, remetem de forma específica a Robert Lee, cujo controverso memorial na cidade de Charlottesville (Virgínia) se tornou o epicentro do embate racial no país em 2017, um ano antes do lançamento do videoclipe. Na ocasião, supremacistas brancos e entusiastas pró-confederação manifestaram-se publicamente contra a decisão municipal de remoção de uma estátua do militar, acusando que a concessão de retirada da escultura se trataria de subterfúgio para o apagamento da história nacional. Diante da resistência humanitária posicionada na contramão dos cânticos antidemocráticos reportados por Levin e Guenther (2017) – tais como “você não irão tomar o nosso lugar”, endereçado ao ativismo antirracista –, parte do discurso do ultranacionalismo incandesceu o ato público ao nível das circunstâncias calamitosas da destruição e da morte. Fitando no horizonte um grupo de manifestantes antissupremacistas que se deslocavam pelas ruas em meio ao protesto, James Fields parcou seu Dodge Challenger e acelerou em direção à multidão, atingindo fatalmente a ativista dos direitos civis Heather Heyer e chocando-se contra dezenas de pessoas (DURKIN, 2018). Fields foi condenado pelo júri da Virgínia ao cumprimento da pena de vinte anos de cárcere, em dezembro de 2018. Em julgamento posterior, recomendou-se a ampliação de sua pena à prisão perpétua (JACOBS, 2018).

Contribuindo com o exercício de percepção das relações de poder que intercedem em ambos os lados do confronto, Pollak (1989) descreve certas particularidades daquilo que postula como memórias subterrâneas, procedentes das culturas minoritárias e que usualmente demonstram menor expressão representativa quando comparadas aos grupos de domínio hegemônico da cultura ocidental. A própria existência da memória coletiva subterrânea confronta os moldes da concepção de uma memória coletiva nacional unívoca.

Childish Gambino (ano) apropria-se metaforicamente de tal memória nacional, a qual irá buscar contestar através do uso parcial – e, portanto, descaracterizado – de uma vestimenta tocante à elite militar confederada estadunidense do século XIX. Momentaneamente e por meio da performatividade, Gambino e Murai anunciam uma transformação abrupta e irônica das fronteiras que regularizaram as relações de poder entre tirânicos e dominados através dos séculos.

Na dinâmica da cena, é sugerida aos olhos do espectador uma espécie de subversão simbólica da memória oficial dos Estados Confederados da América. A representação da honra ao compromisso com a manutenção escravocrata é atravessada por nuances que descaracterizam a homogeneidade de uma imagem nacionalista pretendida. Uma leitura possível é a da memória dominada que emerge questionando a memória nacional, enquanto veste-se com um símbolo de seu poder; aquela que vem à tona carregada de medidas simbólicas como as de libertação dos gritos encapsulados no decorrer dos séculos de racismo institucionalizado. À vista disso, as contribuições advindas de Nora e Pollak (apud ROCHA, 2020) convidam à reflexão acerca das memórias não contempladas:

[...] nesse caso, da população negra escravizada no sul dos Estados Unidos, mulheres e homens perseguidos por séculos não somente perante a égide do trabalho forçado, como também após sua abolição. Assim sendo, se nos fosse possível indagar lugares de memória erigidos aos confederados acerca de tudo aquilo que eles apagam, se descortinariam diásporas, perseguições, epidemias, açoites, fogueiras, conversões religiosas forçadas, fome, estupro e genocídio. (ROCHA, 2020, p. 37).

É em tal sentido que emergem das memórias subterrâneas o que mais parece uma síntese do sofrimento da população diretamente afetada – desde o início de sua

escravatura até as séries de perseguições subsequentes. A banalização desse sofrimento é uma parte da discussão que “This Is America” busca fomentar, propondo-se como uma ferramenta para a interpretação crítica da história a partir do traçado genealógico da violência.

Os Estados Confederados da América e o massacre de Charleston

Pudemos perceber que os grupos de poder contrários aos movimentos abolicionistas investiram suas inclinações supremacistas com uma espécie de aura simbólica, erigindo complexos lugares de reminiscência ao longo do tempo como parte da manutenção de seu senso de unidade. Esses lugares não se restringem, no entanto, somente às tais coletividades específicas, na medida em que a memória da superioridade racial coexiste com a memória veiculada através da resistência.

É o caso do santuário conhecido como “Mãe Emanuel”, célebre templo para alguns grupos de origem afro-estadunidense e a mais antiga das igrejas metodistas do sul dos Estados Unidos. Fundada no ano de 1816 em Charleston, Carolina do Sul, a Igreja Africana Metodista Episcopal de Emanuel consolidou-se como um símbolo da luta contra a escravidão e a segregação racial no país (BENGTSSON, 2015), assegurando grande poder de representatividade através de seus simbolismos.

Após participar de uma sessão de estudos bíblicos em junho de 2015, Dylann Roof abriu fogo no interior da igreja causando a morte de nove pessoas (ALONSO, 2017), episódio referenciado no videoclipe em meio a trocas de cenário precisamente sincronizadas. Na cena em questão, um coral se apresenta cantando com vigor até o momento em que é fria e repentinamente alvejado por Gambino, que se junta ao grupo trajando uma indumentária similar à dos soldados da confederação.

Dylann Roof foi condenado à morte após julgamento em janeiro de 2017, quando declarou que não se arrependeu por ter cometido os assassinatos (ALONSO, 2017). Durante as investigações do atentado na igreja em Charleston, havia sido encontrada por meio de rede social uma fotografia do atirador, de apenas 21 anos, posando ao lado de um carro ornamentado com a bandeira dos Estados Confederados da América. O fato contribuiu para que o réu se tornasse um ponto de partida para a ampliação dos debates acerca da permanência dos simbolismos da confederação em todo o território nacional.

O relatório intitulado “Whose Heritage” (2019) – “Patrimônio de Quem”, em tradução livre, tornado público por meio da organização Southern Poverty Law Center – indica que o referido atentado despertou mudanças em torno das questões raciais atreladas à narrativa confederada. Um total de 110 memoriais confederados foram removidos no país, incluindo 47 monumentos e quatro bandeiras; os nomes de 37 escolas, sete praças, três prédios e sete rodovias. As alterações circunscritas ao Estado do Texas foram mais numerosas do que qualquer outro, neutralizando mais de 30 símbolos públicos confederados nos últimos três anos.

A bandeira confederada – representação institucional máxima dos Estados Confederados da América – cumpre a função de unificar, até os dias de hoje, grupos separatistas originários do lado sul que resistiram ao passar do tempo. Ao referenciar casos como o do atentado em Charleston, é demonstrada em “*This Is America*” parte da problemática representada pelo vigor memorial de símbolos confederados e outros lugares de memória que passaram a ter seus sentidos largamente questionados quando inseridos em um contexto ocidental pós democratizações, globalizações e lutas pelos direitos humanos.

O terror praticado na igreja Mãe Emanuel, e retratado no videoclipe – sob a forma de proposições cenográficas e indumentárias –, instiga a reflexão sobre um crime decorrente de objetivos que demonstraram ir além da vontade de extermínio do outro. Almejou-se uma ameaça à aura simbólica somada àquele local a partir da memória dos grupos de resistência à violência racial que, no exercício de sua coletividade, erigiram um templo religioso que se tornou, simbolicamente e realisticamente, um meio voltado para a conservação e retransmissão de lembranças.

O período pós-guerra e as sombras da era Jim Crow

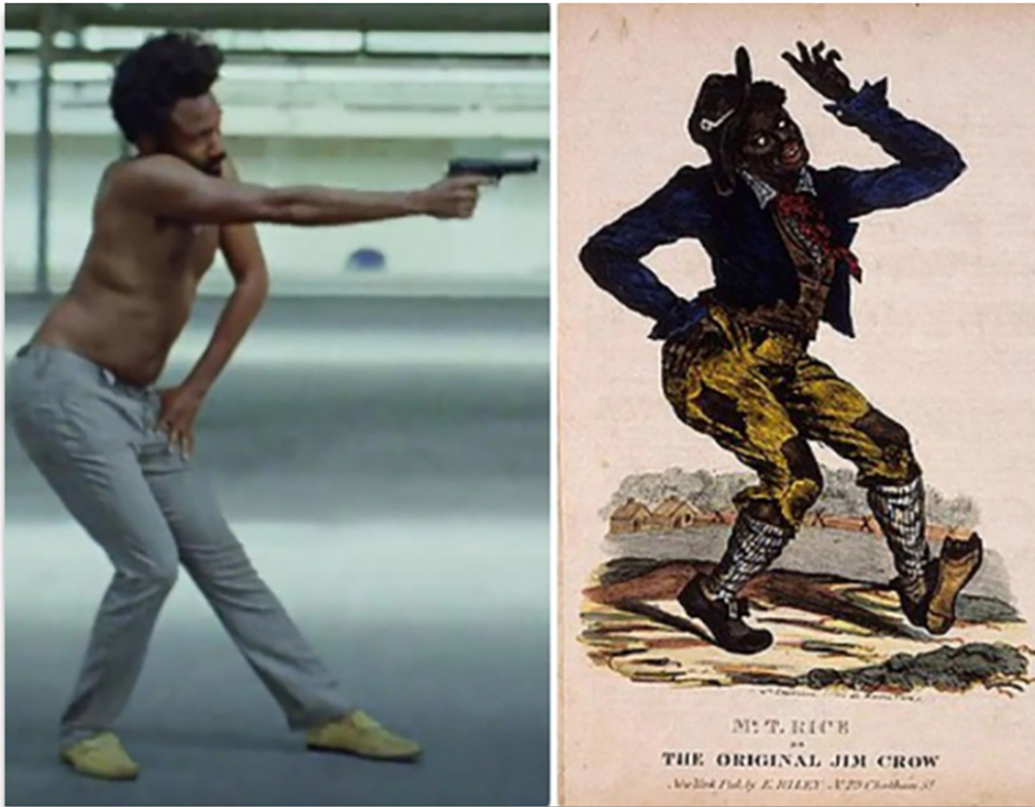
A expressão de questões socioculturais e políticas impregnadas nas visualidades de “*This is America*” é perpassada por iconoclastias que já demarcavam a divisão étnico-racial da sociedade estadunidense desde o século XIX. Com o fim da guerra civil americana, a população negra residente, sobretudo no sul do país, continuou sob a tutela de um afastamento persistente e institucionalizado em direção às margens da sociedade. Seria, agora, submetida a uma série de leis concebidas a favor da segregação: uma nova era anunciava aproximadamente mais um século de luta contra o terror perpetrado pelo ideal da supremacia de uma raça sobre outra.

O pacote de leis resgatava a inspiração em Jim Crow, personagem fruto da criatividade do nova-iorquino Thomas Dartmouth Rice, abordado por Bean (1996) como um dos precursores da *blackface*, mediante a prática da pintura da pele branca de seu rosto com tinta preta. Aditando danças e cantorias fundadas em estereótipos – como aqueles referentes à inferioridade cognitiva e social de uma raça sobre a outra, fomentados pelas ideias equivocadas do determinismo biológico – o ator representava de forma caricata a população negra estadunidense. Referindo-se à forma de caracterização pela qual profissionais brancos do entretenimento se submetiam para representar a população afro-americana, entende Fisher (2015) que o termo *blackface* tem sua gênese nas apresentações de menestréis, eventos amplamente difundidos nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX, que alçavam a ridicularização étnica ao patamar de atração cultural.

Na prática, o menestrel propositalmente colorido de pele retinta e lábios rubros arrancava mais do que estridentes risadas do público. A partir das leis de Jim Crow, ambientes de brancos e ambientes de negros eram oficialmente separados antes mesmo do *Apartheid* – sistema político de segregação racial imposto por uma minoria branca sobre maioria negra na África do Sul de 1948 a 1994 –, no qual habitação, educação, saúde e serviços públicos eram de condição inferior para negros, que nos anos 1970 chegaram a perder a cidadania. Nos Estados Unidos, a segregação legitimada através das leis de Jim Crow incidiu de forma sistemática nas dinâmicas sociais atreladas ao trabalho, estudo, transportes públicos e relações interpessoais de um modo geral.

Ponto crucial para o entendimento das profundas alterações que se instalaram por todo o tecido social nacional, o movimento separatista regularizado em 1877 influencia a expressão corporal de Gambino, que em uma das cenas do videoclipe arqueia-se de forma semelhante à pose clássica de Jim Crow, corriqueiramente estampada nos panfletos da época (Figura 3). Em seguida, Gambino puxa o gatilho de uma arma que tira de trás de suas calças e alveja à queima-roupa outro homem negro encapuzado. A arma é recolhida cuidadosamente por terceiros, enquanto a vítima é arrastada de forma ordinária para fora do quadro da cena. Da mesma forma, nas cenas seguintes, o armamento empregado em outros extermínios é amparado com zelo enquanto os corpos das vítimas seguem caídos no chão.

Figura 3: Posicionamento corporal análogo ao personagem Jim Crow



Fonte: Martínez (2018).

Presente nas cenas, a dinâmica de contraste sugerida por meio da diferença no manejo das armas de fogo e dos corpos provoca interpretações não somente em torno da discrepância entre o valor da vida e o valor dos instrumentos contra ela, mas da banalização da violência que, em meio à dança e a música, assume contornos próprios de espetáculo. Em paralelo, assume-se que o videoclipe em questão, lançado dois anos após Donald Trump ter sido eleito presidente dos Estados Unidos, tece notórias críticas às políticas de armamento adotadas no país – debate que se reacendeu com particular evidência desde que o candidato do Partido Republicano assumiu o poder.

As referências marcantes na expressão corporal do artista, que curva seu corpo numa posição simbólica de um personagem representativo do escarnecimento da população negra e de sua perseguição, evocam por si – e por Gambino, ainda coberto por trajes militares – um sentido de nacionalidade supremacista. É contemplada, desse modo, a preponderância que tal supremacia exerceu sobre o processo de solidificação de células segregacionistas por excelência, que se fizeram funcionais, às suas últimas consequências, em comunhão com o Estado.

Sistematicamente, o regime de distinção e compartimentação da vida cotidiana, mediante critérios étnicos, cerceava votos e candidaturas eleitorais da população afetada no sul do país, além de vetar seu direito constitucional ao armamento, o que violava prerrogativas nacionais inalienáveis. A era das leis Jim Crow vigorou até o ano de 1965 (LOPES, 2007), quando foi extinta com a promulgação da Lei dos Direitos Cívicos e a necessidade de suspensão dos modos estatais de segregação racial.

Muito embora findada em seus perímetros legais, a névoa que deu vida a Jim Crow, institucionalizou seu simbolismo e sustentou sua memória demonstra não ter sido arruinada por completo. A ideia de que teria sido dissolvida e recristalizada sob outras formas de brutalidade é corroborada, dentro do clipe, através da representação de Crow na pose do ator. As expressões corporais e ações cênico-performativas na cena em questão advertem para o fato de que há uma espécie de perdurabilidade da sombra do menestrel, cuja presença se traduz nas estatísticas contemporâneas que denunciam uma democracia racial irregular.

Estilos performáticos no videoclipe: interpretações estéticas da videoarte

Em paralelo ao conjunto de referências a fatores sociohistóricos que “*This Is America*” se propõe a debater, a junção entre canção e imagem que se dá durante os quatro minutos e cinco segundos de exibição envolve uma certa densidade de atividades performáticas. Ainda que não seja o objetivo aqui de esgotar as possibilidades de interpretação, alguns aspectos atrelados à análise estética da produção se fazem pertinentes ao escopo do presente artigo, uma vez que são capazes de enriquecer o olhar aqui dedicado à obra.

Considerando que a interpretação de uma mensagem inserida no formato de videoclipe musical abrange uma diversidade de artifícios performáticos, Barreto (2009) estrutura uma classificação capaz de compreender os modos de *performance* no campo dos vídeos. Ao dividirmos a atenção entre algumas das categorias performáticas pré-estabelecidas e o videoclipe em questão, temos como resultado uma sequência de interpretações analíticas sobre aquilo que “*This Is America*” se propõe a entregar ao espectador.

Intitulada *performance artificiosa*, a categoria de abertura das análises caracteriza-se através da combinação entre o movimento coreografado da dança e do canto com a possibilidade de adição proeminente de humor, objetivando demarcar a qualida-

de polivalente do artista. Assim, uma só *performance* é multiplicada em muitas, onde ocorre, possivelmente, uma subdivisão das visualidades – mediante apoio de cenografia, indumentária e danças exotizadas.

A *performance artificial* pode ser identificada como constituinte do clipe, principalmente por meio do humor atrelado à coreografia, expressado através do artista e bailarinos de apoio, que dançam e sorriem, sugerindo satisfação imediatamente após uma cena de assassinato a sangue frio de uma vítima encapuzada (Figura 4), bem como quando o artista dança sozinho segundos antes de exterminar por inteiro um coral religioso durante uma apresentação.

Figura 4: Intercalada com violência explícita, a dança sugere tom irônico



Fonte: Tanfield Lea/FX Productions (2018)

Em seguida, ele também se engaja em passos de dança enquanto seu rosto aparenta graciosa felicidade em meio aos corpos das vítimas, até quando, precisamente, a letra da canção entoia “isso é a América!”, momento em que a expressão anteriormente iluminada de seu rosto bruscamente se fecha em seriedade, cumprindo um ciclo: em breve ele ficará alegre novamente, dançando e sorrindo, compondo um misto de humor e horror coreografado em meio à versatilidade cenográfica.

A próxima tipologia denomina-se *performance expressiva*, arraigada em intensidade emocional e apresentada em certas modalidades de videoclipes a partir de “tramas ou situações baseadas na letra da canção, nas quais o artista pode atuar como protagonista ou como uma espécie de narrador” (BARRETO, 2009, p. 73). O modo de *performance expressiva* subdivide-se nas categorias enfática e contida, utilizando-se a expressão facial e movimentos corporais como ferramentas principais.

Embora pareça adequado classificá-lo como transitório entre os modos enfático e contido, é nítido que o videoclipe prioriza, por diversos momentos, uma ênfase na expressividade performática de Gambino. No entanto apresenta, partindo-se da minutagem 3’40”, indícios mais intensos dessa expressividade facial e corporal, transbordando traços melodramáticos. Nesse momento em particular, já na parte final do clipe e de sua narrativa, o personagem vivido por Gambino subitamente veste *jeans* e tênis, tendo finalmente se livrado das vestimentas militares das cenas do início, aparentemente sugerindo que, a partir daquele momento, ele se tratava de apenas mais um homem ordinário.

Ao acender um cigarro rudimentar e, dançante, contemplar a música em cima de um carro enquanto a câmera se afasta lentamente enquadrando o panorama do cenário, uma troca de cena traz um dos matizes mais simbólicos de toda a história que fora contada. O espectador enxerga o protagonista deslocando-se em visível desespero por um longo e obscuro corredor, com semblante completamente aterrorizado, de modo a refletir uma fuga de algo que poderia ser tão assustador como a morte (Figura 5).

Figura 5: Em proposição metafórica, Gambino corre daquilo que o videoclipe almeja denunciar



Fonte: Tanfield Lea/FX Productions (2018).

Enquanto seus olhos estão esbugalhados e seu corpo desloca-se pelo trajeto em alta velocidade, como se fugisse de uma implacável perseguição, a letra da canção, que chega ao fim, ressoa já em som baixo, e meio à batida: “Você é só um homem negro nesse mundo / você é só um código de barras”. A cena termina com esse percurso sem fim aparente, onde o artista segue evadindo velozmente de quem o persegue, com seu rosto tomado por expressões próprias de gritos angustiados e inaudíveis, engendrando um teor robustamente dramático na *performance*.

Mais próxima do teatro do que efetivamente dos videoclipes, a terceira e última categoria selecionada se caracteriza pela imprecisão entre os limites que indicam onde

começam e terminam as particularidades dos intérpretes, “que, desse modo, estariam diferentes a cada papel representado” (BARRETO, 2009, p. 76). A *performance* em seu arquétipo imersivo implica em uma espécie de ocultação do *performer*, raramente empregada nesse formato, uma vez que o videoclipe visa, na grande maioria das vezes, dar visibilidade ao artista.

O propósito dessa tentativa tipológica foi o de apresentar de forma concisa as possibilidades estilísticas de um dos níveis de configuração do videoclipe, o texto performático. Para a constituição desse componente videoclípico, contribuem tanto a instância performática quanto a diretiva, sendo o grau de participação de cada uma delas variável em cada obra. (BARRETO, 2009, p. 76).

O papel assumido por Gambino em “*This Is America*” adota um caráter estritamente volátil em todas as suas *performances*. Não se faz possível concluir com precisão quem é Donald Glover em cena, pois o ator transita entre seu pseudônimo de músico e se multiplica em variadas representações. O traço de transitoriedade do artista justifica sua *performance imersiva* como a mais marcante dentre as conduzidas no videoclipe, na medida em que o artista desempenha uma gama de funções que excedem os limites de sua figura central em uma face unívoca. Glover, enquanto Childish Gambino, move-se em meio as categorias de algoz e vítima, se deslocando, numa mesma obra, entre as posições de contador de histórias e objeto de sua própria narrativa.

Considerações Finais

As *performances* de Gambino em “*This Is America*” desenvolvem-se esteticamente sobre um terreno que se faz fértil na medida em que dele surgem instigantes mensagens. São despertados questionamentos em torno das querelas raciais estadunidenses, bem como da necessária compreensão de tais embates no âmbito de suas próprias historicidades. No caso da expressão artística analisada, a associação entre negligenciamento e banalização da violência busca despertar como uma de suas reflexões principais a barbárie explicitada através de cenas nas quais o homicídio de personagens negros repercute em tons de vulgaridade.

No prosseguimento das investigações na ordem da expressividade do conteúdo visual, é perceptível que a atenção do público é propositalmente manejada de modo a

dividir-se entre dois processos fundamentais: a) as danças que preenchem a tela no ritmo da canção; e b) os múltiplos corpos que vão, repetida e ordinariamente, sendo arrastados pelo chão, como que numa medida de removê-los de vista durante a cena. Durante todo o videoclipe, é evidente a saturação de movimentos coreografados e de informações em primeiro plano, o que pode causar grande distração no espectador. Ao fundo, o descontrole é instaurado, a violência domina e preenche os espaços enquanto as referências se multiplicam, atravessando-se e sobrepondo-se entre os dois planos de forma simultânea.

A dinâmica parece sugerir a representação de uma sociedade devidamente vi-drada na pirotecnia do *show business*, enquanto graves questões sociopolíticas se in-cendeiam no plano de fundo. Criticamente, tal escolha estética busca exprimir não ape-nas os modos violentos da segregação racial ainda em vigor no país, mas um exemplar específico da típica vida moderna cosmopolita. Estrutura uma provocação contundente à enxurrada emocional proporcionada por meio dos *feeds* de informações, que anes-tesiam as massas com suas doses curtas e constantes de prazer baseado na ilusão de domínio cognitivo sobre um mundo cada vez mais compartimentado. Enxergando esse fenômeno, Hiro Murai e Donald Glover anunciam uma visão constituída por signifi-câncias de outrora e de nossa época, expressando, sobretudo, um testemunho sobre a alienação da realidade.

Em relação ao panorama histórico, que é neste artigo referenciado, e suas conec-xões com os aspectos descritivos do videoclipe, é também possível perceber um esmiuçar da natureza hermética dos lugares de memória e as diferentes roupagens de suas auras simbólicas. Os embates a eles inerentes são capazes de ramificar-se em multidireções, veiculando mensagens morais frente a um mundo social repleto de desigualdades ra-ciais que demonstram suas marcas através das memórias coletivas. A ideia de encadea-mento de acontecimentos no videoclipe que, mesmo nem sempre visíveis em primeiro plano, seguem se desdobrando com contornos de catástrofe, se fazem indispensáveis para a contemplação devida dessas mensagens. Nesse sentido, quaisquer semelhanças com condições que possibilitem interpretações mais contemplativas em relação às faces dos lugares de memória – sejam eles estátuas, vestimentas, templos ou costumes – não sejam, talvez, uma mera coincidência.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Nicolás. Autor de massacre racial em igreja de Charleston, nos EUA, é condenado à morte. *EL PAÍS*, Washington, 11 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/10/internacional/1484087364_360834.html. Acesso em: 30 nov. 2018.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk*. 2009. 230f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BEAN, Annemarie et al. *Inside the minstrel mask: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

BENGTSSON, Helena. What happened at the Charleston, South Carolina, church shooting? *EL PAÍS*, Washington, 17 jun. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/18/what-happened-at-the-charleston-south-carolina-church-shooting>. Acesso em: 30 nov. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: v. 1). p. 165-196.

BERMAN, Judy. ‘This Is America’: 8 things to read about Childish Gambino’s new music video. *The New York Times*, Nova Iorque, 8 mai. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/05/08/arts/music/childish-gambino-this-is-america-roundup.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

BRADY, Mathew. From the Archives: Rethinking Robert E. Lee. *Washingtonian*, Washington, 14 jun. 2012. Disponível em: <https://www.washingtonian.com/2012/06/14/from-the-archives-rethinking-robert-e-lee/>. Acesso em: 09 abr. 2020.

BUI, Anthony L.; COATES, Matthew M.; MATTHAY, Ellicott C. Years of life lost due to encounters with law enforcement in the USA, 2015–2016. *J Epidemiol Community Health*, v. 72, n. 8, p. 715-718, 2018.

CONNELLY, Thomas Lawrence. *The marble man: Robert E. Lee and his image in American society*. Louisiana: LSU Press, 1977.

DURKIN, Erin. Charlottesville: James Fields guilty of murder for driving car into crowd. *The Guardian*, New York, 7 dez. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2018/dec/07/charlottesville-james-fields-guilty-murder-heather-heyer>. Acesso em: 10 jan. 2019.

EISENBERG, Peter Louis. *Guerra civil Americana*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FISHER, James. *Historical dictionary of American theater: beginnings*. Rowman & Littlefield: Maryland, 2015.

JACOBS, Julia. Jury recommends life in prison for James Fields in fatal Charlottesville attack. *The New York Times*, Nova Iorque, 11 dez. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/12/11/us/james-fields-charlottesville-sentence.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

LEVIN, Abigail; GUENTHER, Lisa. White ‘Power’ and the Fear of Replacement. *The New York Times*, Nova Iorque, 28 ago. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/08/28/opinion/white-power-and-the-fear-of-replacement.html>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LOPES, Nei. *O Racismo explicado aos meus filhos*. São Paulo: Agir, 2007.

MARTÍNEZ, Héctor Llanos. As referências de ‘This Is America’, o canto antirracista de Childish Gambino. *EL PAÍS*, Espanha, 9 maio 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/08/cultura/1525764736_166347.html. Acesso em: 4 ago. 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROCHA, Eduardo da Silva. *Dissidências esculpidas no mármore: os efeitos da supressão e impressão da memória em monumentos históricos*. 2020. 70f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THIS IS AMERICA. Direção: Hiro Murai. Produção: Donald Glover et al. Tanfield Lea: FX Productions, 2018. 1 videoclipe (4 min).

WHOSE HERITAGE? Public Symbols of the Confederacy. *Southern Poverty Law Center*, Alabama, 01 fev. 2019. Disponível em: <https://www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy>. Acesso em: 09 abr. 2020.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.