O SAPE, A DRAG E O PANTERA: ALGUMAS QUESTÕES SOBRE MODA, TRAVESTISMO DE CLASSE, RAÇA E GÊNERO.

Sape, Drag and Panther: Some Questions About Fashion, Class, Race and Gender Transvestism.

OLIVEIRA, Maria Isabel Zanzotti de
Centro Universitário Max Planck

RESUMO: Este artigo pretende investigar através de produções da cultura popular como a roupa inscreve no corpo o social, com toda suas contradições e tensões políticas e culturais, possuindo como objetivo específico analisar como o marcador da raça e o imaginário da afrodiáspora é acionado dentro de três contextos culturais distintos: o SAPE no Congo, os bailes Drag's no Harley e os concursos de Drag's negras da periferia de São Paulo.

ABSTRACT: This article search investigates through productions of popular culture how clothing inscribes body in social, with all contradictions, political and cultural tensions inside it, with the specific objective of analyzing how the race and the imaginary of the african diaspora is activated within three distinct cultural contexts: the SAPE in the Congo, the drags dances in the Harley and the black drags competitions in the poor areas of São Paulo.

INTRODUÇÃO

> *La Sape" is a unique movement based in Congo that unites fashion-conscious men who are ready to splurge money they don't really have on designer clothes. Dressing in stark contrast with their surroundings, these elegant ambiance-makers become true local celebrities… but this fame comes at a price.*
> *Disponível em : https://youtu.be/W27PnUuXR_A*

Este ensaio é o resultado de um insight oferecido por dois documentários , *"The Congo Dandies"*[1] e *"Paris is Burning"* [2], que além das semelhanças de performances e desfiles extravagantes, luxuosos e socialmente delirantes, oferecem um mosaico de possibilidades para explorar analiticamente os temas da raça , classe e gênero. Portanto, este texto pretende avaliar, sobretudo, como a roupa inscreve no corpo o social , com toda suas contradições e tensões políticas e culturais ao pesar sobre os ombros dos modelos que adotam a moda como mecanismo de construção de si.

[1] Disponível em : https://youtu.be/W27PnUuXR_A
[2] Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=mBVBipOl76Q

O luxo de um *Dandie SAPE* contrasta cruamente com a realidade da pobreza de Brazzaville no Congo em uma performance corporal altiva e desfile elegante .Neste sentido , o fenômeno do Sape parece visualmente semelhante ao luxo do baile Drag do Harlem em NY/EUA retratado no "Paris is Burning" em que pessoas também destituídas de condições básicas de sobrevivência como moradia e alimentação adequada se vestiam como princesas e socialites para o *Voguing*[3].

Ao final deste artigo, comparo as duas produções culturais acima citadas , sem pretensões estruturalistas , pois trataremos de contextos sociais e temporais distintos, com as apropriações políticas sobre a África , afrodiáspora e anti-colonialismo que um filme de heróis norte-americano sugere , o "Pantera Negra", e notas etnográficas de um concurso/baile Drag de jovens da periferia de São Paulo , o Drag Contest [4].

O tema da cultura popular, moda, travestismo de classe, gênero e raça entrecortam os objetos analíticos deste texto, costurando questões tais como reprodução e interiorização das desigualdades, agência e subversão.

A citação que inicia este artigo fala sobre a relação entre estilos de vestimentas e os marcadores sociais da diferença em termos do gênero, raça, classe social e geração. Deste modo, este ensaio pretende identificar quais as relações possíveis entre os marcadores sociais da diferença e a construção de si nos termos da moda e estilo, tendo como base teórica Judith Butler (2002) e Anne MacClintock (2010) e Charles Didier Gondola (1999).

Neste sentido, Judith Butler (2002), ao observar o documentário "Paris em chamas", conclui que as questões de gênero se articulam com raça e a classe social em determinadas realidades, especialmente em contextos racistas e desiguais como o norte-americano, e que, portanto, o travestismo não significa necessariamente subversão. Do mesmo modo, Anne MacClintock (2010) faz uma crítica a noção de mímica racial de Homi Bhabha (1984) , ao estudar o

[3] Vogue ou voguing é uma dança moderna altamente estilizada que se caracteriza por posições típicas de modelos com movimentos corporais definidos por linhas e poses. Originalmente popularizada na década de 1980, nas festas chamadas Ballrooms ou Balls e clubes gays dos Estados Unidos, ganhou fama quando foi apresentada pela cantora Madonna em 1990 em canção de mesmo nome

[4] https://observatoriog.bol.uol.com.br/agenda/2018/05/zona-norte-de-sp-elege-rainha-na-11a-edicao-do-concurso-drag-contest
http://paradasp.org.br/drag-contest-arte-e-militancia-em-perfeita-harmonia/

contexto do imperialismo e o papel do travestismo da raça no período, concluindo que nem toda ambiguidade presente na mímica racial e no travestismo consiste em uma subversão. Porém, tendo como base a interpretação de Charles Didier Gandola (1999) sobre o fenômeno do *sape* este artigo também visa desestabilizar perspectivas simplistas que atribuem uma interiorização acrítica dos signos que legitimam a opressão neste tipo de travestismo racial, que sutilmente arregimenta performances subversivas e questões políticas incômodas diante da marginalização destes jovens, ao adotarem o sonho em detrimento da realidade como projeto de vida.

La Sape é um movimento de moda e estilo de vida específico do Congo que une homens amantes da moda dispostos a gastar muito dinheiro que não possuem em roupas de grife. E, assim, contrastando com o ambiente em que vivem os *sapes* se tornam verdadeiras celebridades locais. Eles se autodenominam *sapeurs* - membros do movimento *La Sape*. O *La Sape*, expressão do francês que significa "*A Sociedade dos Criadores de Ambientes e Pessoas Elegantes*". Para seus adeptos a combinação de certa de cores e texturas muito extravagantes,com marcas e materiais da alta qualidade constitui estilo e elegância . O documentário *"Dandies do Congo: vivendo na pobreza e gastando uma fortuna para se parecer com um milhão de dólares"* exibe o exuberante desfile destes homens em seus trajes nas ruas de Brazzaville - a capital do país da África Central que também é o centro do movimento *La Sape*. Andando pelas ruas empoeiradas com casas majoritariamente de barro ou madeira eles se sentem como reis.

Porém, pelo alto preço empenhado nestas vestimentas de grifes muitos possuem um histórico de problemas financeiros significativos causados por seu hobby suntuoso. Para pagar o preço de suas roupas de grife, os *sapeurs* precisam economizar emprestar e até roubar dinheiro, e em certos casos trazem a ruína e a desonra para suas famílias.

O fenômeno do *sape* seria uma forma de afirmação pelo corpo do investimento em uma certa percepção de crescimento individual, buscando signos de fronteira e de diferenciação social. O filme (The Congo Dandies) é interessante, pois em meio a carcaça dos recursos econômicos temos as roupas de grife com toda intensidade vibrante das mais variadas cores. Na releitura de

Gondola (1999) sobre o fenômeno o autor procura interpretar essa exuberância ambígua da performance e sonho idílico correspondente.

O *sape* se veste de forma a borrar as marcas de estratificação e de certo modo as confronta. São na sua maioria meninos que para se desenvolver em termos de carreira profissional tem que necessariamente migrar e a partir disso comunicam em si este trânsito. Porém, os *sape* seriam mimeses ou mímicos do establishment? Estes, conforme Gôndola (1999), seriam de fato sonhadores que devaneiam uma viagem a Paris de memória, demandando uma participação na vida que seja real diante de uma trajetória destituída de recursos pela pobreza e as duras condições de trânsito do imigrante.

"Paris em chamas" (1991), por sua vez, é um documentário produzido e dirigido por Jennie Livingston sobre bailes Drag's realizados no Harlem em Nova York, onde os participantes são homossexuais afro-americanos ou latinos. Os bailes eram eventos na qual os membros da comunidade gay se transvestiam de várias maneiras na qual poderiam expressar sua identidade, seja as fantasias de ser um "superstar" ou um "modelo de passarela". As festas constituíam em disputas nas quais os participantes competiam em uma variedade de categorias. Dentre as categorias havia aquelas que faziam referência a cultura branca norte-americana, como o desfile de "executivos", estudante de universidades prestigiadas e de militares. Ou ainda, haviam categorias que agenciavam a performance da cultura heterossexual masculina negra das ruas , como por exemplo , no desfile que se fazia passar por heterossexual. Por fim, existiam categorias que o objetivo era se transvestir de mulher,ocorrendo também neste caso o travestismo racial e de classe social .Um interessante aspecto dos bailes era a organização de seus membros em famílias ou *houses*. O documentário mostra o baile como uma fantasia prazerosa, sendo que a vida fora da festa é uma realidade dolorosa que o luxo busca superar.

Acompanhando, ao longo de alguns anos, as competições e as competidoras da famosa casa noturna que também nomeia o documentário, a diretora Jennie Livingston mostra um mosaico de histórias que refletem a percepção da sociedade conservadora americana em relação aos marginalizados, mas também a contrapartida deste olhar das margens ao significar o *establishment* em seus próprios termos. Durante a narrativa do filme é possível apreender como a homofobia e a transfobia, a incapacidade de aceitar

as diferenças, a repressão sexual, a imobilidade financeira e social e a dificuldade de acesso a recursos básicos de subsistência instigavam homossexuais e mulheres transgênero a criar na vida noturna uma contracultura onde pudessem se expressar e aspirar uma vida melhor.

As pistas de dança eram o local onde a catarse era possível, e os desfiles eram o momento onde podia-se transcender a vida cotidiana. Nas casas noturnas, era possível ser feminina, glamourosa ou qualquer status que se almejava alcançar e com a roupa certa, a atitude certa e a categoria certa, a competidora poderia passar de oprimida a uma estrela em um destes desfiles.

A ostentação na pista era uma resposta à falta de perspectiva financeira, pois parte considerável das competidoras eram homossexuais latinos e negros, o que tornava ainda mais escassas as oportunidades de trabalho e, portanto, de um mínimo de dignidade no acesso a moradia, alimentação, educação, dentre outros recursos sociais.

O filme retrata pessoas com diferentes identidades de gênero e as diversas formas de expressão da comunidade LGBT ao encarar adversidades tais como o racismo, a homofobia, AIDS e pobreza. Por exemplo, alguns personagens, como Vênus Xtravaganza, eram profissionais do sexo, alguns cometiam pequenos crimes para sobrevivência como furtos, inclusive peças de roupa para o próprio desfile, e, finalmente, parte considerável do grupo retratado pelo filme foi expulso de suas casas por pais homofóbicos. Através de entrevistas individuais, o filme oferece uma visão sobre as vidas e lutas de seus protagonistas que com força, orgulho e humor sobrevivem na contradição das desigualdades de raça e classe comparadas a valorização e privilégios advindos de um “mundo rico e branco” do contexto norte-americana da época.

O filme também documenta as origens do *voguing*, um estilo de dança no qual os modelos competidores desfilam , congelam e “posam” em posições glamorosas (como se fossem fotografados para a capa da Vogue). Seguindo a isto, um outro aspecto performático que a dança oferece é a ressignificação da violência das ruas traduzindo-a no vogue, um estilo de dança na qual a tensão e agressividade era tão importante quanto a graça e delicadeza são para o ballet clássico.

Judith Butler (2003) crítica a ideia de um sujeito pré-discursivo, que existe fora da lei, da cultura e da linguagem. Ou seja, para ela as identidades

políticas não são descritivas, pois os sujeitos se constituem dentro do campo político. Para Butler (2003) a matriz heterossexual é a estrutura que organiza politicamente o sexo binário, sendo que as continuidades obrigatórias entre sexo, gênero e desejo constituem uma matriz de inteligibilidade cultural.

Assim sendo, a autora afirma que o gênero é performático e se legitima como sendo um sexo natural por meio da reiteração de sinais diacríticos. Tendo isto vista, a autora afirma que as identidades de gênero dissidentes, ou seja, que a revelia da norma não existe nelas correspondência entre sexo, gênero e desejo, possuem como atributo demonstrar este caráter construtivo do gênero, sendo subversivas em sua performance (Butler, 2003, pp.196).

> *A performance da Drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e desempenho de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta do seu gênero , e se os dois se distinguem do gênero da performance , mas entre sexo e gênero , entre gênero da performance .Por mais que crie uma imagem unificada da mulher (ao que os críticos se opõem frequentemente) , o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência de gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual .Ao imitar o gênero , o Drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero –assim como sua contingência*. (BUTLER, 2003, p.196).

Segundo Butler (2002) o “eu” é construído dentro de um contexto social, e, portanto, é fruto da norma, mesmo que busque se opor a ela. Este “eu” adquire sua capacidade de ação justamente por estar implicado nas mesmas relações de poder que busca se opor (Butler, 2002, p.181). Butler (2002, p.184) defende que não existe uma relação necessária entre travestismo e subversão, pois o travestismo também pode mobilizar uma idealização das normas heterossexuais “hiperbólicas de gênero” que envolve raça e classe social.

Esta autora (Butler, 2002, p.191) ao analisar “Paris em chamas” demonstra que a constituição do sujeito em termos de diferença sexual não é anterior a raça ou a classe social, pois as performances de gênero são constituídas no interior de um contexto de relações de poder na qual raça e classe também são constitutivas. No baile travesti , segundo a autora , tem-se a produção de um sujeito que repete e parodia as normas que os tem degradado

em termos de raça, classe e gênero, na qual sujeitos negros, homossexuais e pobres imitam o que imaginam que é ser branco e rico. No âmbito da festa ser autêntico durante a performance na passarela constitui o espaço da promessa fantasmática de um resgate da pobreza, da homofobia e do racismo (Butler, 2002, p.191).

As famílias, construídas segundo grupos étnico-raciais, constituía uma reelaboração positiva do parentesco heterossexual, e tinham como função oferecer apoio comunitário aos seus membros (Butler, 2002, p.199). A maior parte dos membros da "House of Xtravaganza" eram latinos e, dentre estes, alguns estavam procurando cruzar as fronteiras do sexo, certos indivíduos apenas queriam participar do baile, e por fim, uma parte destas pessoas estavam comprometidos em um projeto de vida que buscavam a transubstanciação de si em uma feminilidade e ao mesmo tempo numa condição de branco das classes médias e altas. (Butler, 2002, p.196).

Vênus Xtravaganza, por exemplo, buscava se passar por uma mulher de pela clara, porém sendo vulnerável diante da violência transfóbica perde a vida nas mãos de um cliente que descobre seu "segredo" e a mutila. (Butler, 2002, p. 184). Segundo a autora:

> *Vênus Xtravaganza busca certa transubstanciação do gênero para poder achar um homem imaginário que indicará um privilégio de classe e de raça e que promete um refúgio permanente contra o racismo, a homofobia e a pobreza* (BUTLER, 2002, p.184).

Vênus expressa durante os diálogos do documentário seu desejo em ser uma mulher completa, de encontrar um homem e ter uma casa no subúrbio com uma máquina de lavar roupas. Butler (2002, p.194), neste sentido, questiona se a desnaturalização do gênero e da sexualidade que ela performatiza não seria também uma reelaboração do marco normativo da heterossexualidade. A dor de sua morte ao final do filme demonstra que existem restrições cruéis e fatais a esta desnaturalização do gênero.

Butler (2002, p.199), conclui que "Paris em chamas" não documenta nem uma subversão eficaz, nem uma submissão dolorosa das normas hiperbólicas de gênero, mas uma coexistência instável entre ambas, através da apropriação das normas racistas e classistas da sociedade americana, bem como dos termos do parentesco heterossexual, por esses sujeitos negros e latinos.

Anne MacClintock (2010) e Butler (2002) possuem conclusões semelhantes ao questionar o suposto papel subversivo do travestismo em contextos específicos na quais se articula raça e classe social. Vênus Xtravaganza busca passar-se por branca, ou seja, empreender uma mímica racial como estratégia para alcançar melhores posições sociais em termos de gênero, raça e classe social, assim como a maioria dos participantes dos bailes retratados em “Paris em Chamas”, configurando uma adoção para si dos termos da dominação. Seguindo esta mesma questão, Anne MacClintock (2010) analisa o papel da mímica racial e de gênero durante o período do imperialismo, buscando identificar de que modo operou nestes contextos a subversão e a subserviência as ambiguidades da mímica racial e do vestir e travestir.

Anne MacClintock (2010), em “Couro Imperial” pretende analisar as relações entre imperialismo, gênero, raça e classe social, procurando compreender como essas categorias se conectavam neste contexto. Portanto, propõe estudar a ordem hegemônica imperial e as resistências contra hegemônicas ao imperialismo em torno das temáticas do dinheiro e a sexualidade, violência e desejo, e por fim, trabalho e resistência. Para tanto a autora apresenta de que modo à invenção da raça se articulou com o controle das classes perigosas, como o culto domesticidade para além do âmbito privado se conectou ao mercado industrial e a empresa imperial, e por fim, como o regime de poder imperialista se relacionou com outros regimes de poder.

Para MacClintock (2010, p.194), raça, classe e gênero podem se relacionar entre si, no entanto, não são equivalentes estruturais automáticos uns dos outros, pois a experiência vivida dos sujeitos é complexa e cambiante. Partindo disto, esta autora avalia de forma critica as relações entre mímica colonial e a de gênero. Homi Bhabha (1984), por sua vez, afirma que mímica é uma forma de imposição efetiva do poder colonial, onde a imitação do colonizador é imposta ao colonizado. Entretanto, é uma mímica imperfeita, ou seja, “quase o mesmo, mas não branco”. Sendo que, o homem mímico serviu como intermediário do império fossem eles, professores, burocratas, soldados e etc. Para Bhabha estas próprias condições que levaram a uma mímica imperfeita podem ser subversivas, ao demonstrar que o sonho da civilidade pós-iluminista não é natural, ou seja, que a dominação colonial não é um dado da natureza.

MacClintock (2010, p.108) questiona se o ponto de vista de Bhabha não seria apenas um formalismo ao acreditar que da própria contradição nasce uma possibilidade de resistência. De acordo com MacClintock (2010, p.110) a mímica racial não é o mesmo do travestismo de gênero. Para a autora o travestismo de gênero é caracterizado pela valorização da ambiguidade, sendo o paradigma a "identidade como diferença". Se passar-se por outro grupo étnico ou racial envolve mascarar a ambiguidade, sendo a "diferença como identidade". "O passar-se por racial não é o mesmo que o travestismo de gênero. (MacClintock , 2010, p.110).

Portanto, MacClintock afirma que a mímica imperfeita do colonizado pode ter sido totalmente coerente com a narrativa do darwinismo social, onde esse ser imperfeito poderia ser situado facilmente em termos do discurso ideológico da inferioridade racial. Esta autora, no entanto, propõe analisar a mímica, seja a mímica racial ou o travestismo, nos diferentes contextos históricos, pois segundo a autora a ambiguidade e o hibridismo não significam necessariamente subversão. Deste modo, a mímica racial e o travestismo podem ser exemplos não apenas de subversão, mas também de subserviência.

> *Quando fuzileiros no exército dos Estados Unidos se enfeitam como Drag's ou pintam o rosto de preto, o poder branco não é necessariamente subvertido, nem a masculinidade é desarranjada. Talvez, se ao contrário, lésbicas no exército se transvestisse diariamente, os negros gays fizessem soturnamente uma performance voguing, o efeito quem sabe não fosse visto como tão hilário e inocente.* (MACCLINTOCK, 2010, p.113).

Neste sentido, pode-se afirmar que Butler (2002) e MacClintock (2010) demonstram que o gênero é construído no interior de um contexto político e que pode se articular com as questões de raça e classe social .A mímica ou travestismo não seriam necessariamente subversivos nestes contextos .Nos desfiles de "Paris em chamas" os participantes performatizam um travestismo de gênero que busca marcar uma "identidade como diferença" , no entanto , alguns como Vênus encena uma mímica racial e de classe social , configurando uma "diferença como identidade" . Na passarela de "Paris em chamas", portanto, ocorreu uma representação hiperbólica das normas de gênero, raça e classe social da sociedade norte-americana. Por fim, Vênus produzia uma mímica aos

"passar-se por branca" e mulher nas ruas e sendo uma mímica imperfeita acaba sendo assassinada.

Concluindo, MacClintock (2010) e Butler (2002, 2003) afirmam que existe uma potencialidade subversiva na performance travesti ao desestabilizar as normas de gênero. Porém, como observou ambas as autoras o travestismo é fruto de contextos sociais específicos, não sendo necessariamente subversivo. Neste sentido, os ideais de beleza e sucesso nas quais as pessoas se constroem fazem parte dos significados sociais compartilhados pela sociedade em termos de raça, classe, geração, dentre outros marcadores. Portanto, parodiando Butler (2002), essas experiências da constituição do sujeito neste contexto seria nem uma subversão eficaz, nem uma submissão dolorosa, mas uma coexistência instável entre ambas.

É seguindo uma explicação semelhante que Gondola (1999) apresenta o fenômeno ambíguo do SAPE, que ao mesmo tempo reproduz os valores de distinção de classe próprias do contexto europeu, quase que se alienando das suas reais condições de vida. Porém, neste tipo de mímica ou travestismo racial, estes jovens também afrontam as fronteiras de classe, borrando quase como um ultraje as barreiras sociais da estratificação em uma espécie de delírio coletivo consumista nesta subcultura urbana que viaja do Congo a Paris.

O artigo de Gondola (1999, p.23) trata deste estilo de vida mediado pela moda, especialmente no fato do *sape* entre os jovens constituir um mecanismo de forjar novas identidades. O *sape*, neste sentido, seria uma aventura ambígua, uma viagem que leva jovens do terceiro mundo para Paris e Bruxelas, mas também ao delírio social e psicológico. Esse estilo de vestimenta autêntica oferece validade para esta busca por uma nova identidade, que as cidades africanas, na leitura do autor, falharam em oferecer para a sua esmagadora quantidade de jovens. Sendo, acima de tudo, uma interação entre roupa e social, transferindo o elemento da identidade de uma para outro. O *sape* permite, portanto, que este estabeleça a fronteira entre si e os outros, tendo como conteúdo político inclusive a dimensão egoísta e hedonista desta identidade. O *sape*, seguindo esta lógica, tem adquirido progressivamente um significado político direcionado ao ocidente e ao colonizador.

Conforme Gondola (1999) a cultura popular constitui um interessante objeto_analítico em termos de estudos africanos. E, assim, pesquisadores têm

analisados aspectos da sociedade e identidade coletiva e de auto representação na qual o cotidiano é descrito e o jovem é o principal ator. O ponto em comum dos estudos da cultura popular estaria justamente neste espaço dos sonhos e da reencarnação ou reinvenção de si próprio (Gondola, 1999, p.24). Deste modo, a cultura popular permitiria que os africanos jovens construíssem um sonho de realidade, mesmo que inalcançável. O autor, inclusive questiona se este tipo de sonho extravagante do real não seria algo específico da própria juventude. (Gondola, 1999, p.25).

Tendo como pressuposto que não existe moda sem o discurso sobre a moda, esta implica necessariamente na busca por identidade. No caso do *sape* existe o aspecto da vestimenta de performance emprestada do estrangeiro que foge do real, que tendo como característica o fetiche da grife adquire, neste sentido, uma identidade de viagem onírica para este jovem imigrante. O corpo do *sape* torna-se um tipo de pele social que não é apenas uma superfície que separa a ele dos outros, mas também o território social que distingue um grupo do resto da sociedade. (Gondola, 1999, p.26).

A origem do SAPE está nos primeiros anos da era colonial, da urbanização e estabelecimento de espaços de sociabilidade e lazer como clubes em Brazzaville e Kinshasa. Esta mímica das vestimentas europeias, bem como a correta utilização do francês, era vista na época como marcadores de um certo refinamento dentro daquele contexto social e isto era especialmente uma vantagem na contratação dos trabalhadores domésticos nas primeiras décadas do século XX. Na década de 1930, surge a expressão em *Kikongo* [5] *mindeli ndombi*, ou ainda, brancos com pele negra. Nesta esta época, por sua vez, as roupas de segunda mão oferecidas pelos patrões começam a ser rejeitadas na busca pelo gasto autônomo nestes itens de moda cada vez mais luxuosamente escolhidos. Os *sapes* contemporâneos representam mais ou menos a terceira e quarta geração deste tipo de identidade urbana. (Gondola, 1999, p.27).

A expressão *mikiliste* designa os jovens congoleses que vivem na Europa e na América do Norte. O discurso do *mikiliste* muita das vezes traz esse

[5] O kicongo é uma língua africana falada pelo povo bacongo: nas províncias de Cabinda, do Uíge e do Zaire, no norte de Angola; e na região do baixo Congo, na República Democrática do Congo e nas regiões limítrofes da República do Congo.

imaginário da Europa enquanto espaço do sonho e da realização pessoal, em que as cidades europeias são descritas com uma áurea mágica.

O fenômeno do *sape,* por sua vez*,* está restrito a cultura masculina, com a rejeição das mulheres por este tipo de identidade voltada ao exterior e, especialmente, porque a imigração em muitos casos clandestina é uma aventura vista como para homens.

O sonhador seria o aspirante a *mikiliste* que diante do discurso dos jovens que retornam para as férias se encantam com a possibilidade de uma realidade menos dura diante das roupas trazidas para exibição local. Conversando com os *mastas*, grupo de amigos, adquirem informações sobre este lugar idílico das estações de metrô de Paris, clubes noturnos, cafés e estilo de vida fashionista das grifes famosas. Eles também trocam informações sobre mecanismos jurídicos ou até mesmo estratégias clandestinas para entrar como imigrante na Europa.

Na falta de uma autorização de residência na condição de imigrante ilegal, muitas vezes sem abrigo permanente e desempregado, o *mikiliste* encontra-se entre uma estadia precária e uma volta para casa associada com desonra e fracasso. Este *mikiliste* que geralmente vive sob condições precárias e insalubres contrasta com o traje elegante que ele exibe em público.

Roupas exuberantes e raras permitem ao *mikiliste* evitar o escárnio e amenizar as contradições que enfrentou na saída, permanência e retorno da Europa, especialmente da França. Isto será a base da constituição desta identidade do irreal obscurecida pelo imaginário e sonhos. (Gondola, 1999, p.28). Isso leva a viagem à Europa como um rito de iniciação em que se constrói a regeneração de um corpo metafórico. (Gondola, 1999, p.30).

A aventura dos *sapeur's* é em grande medida corporal e quando esses são interrogados sobre os objetivos da viagem à Europa muito respondem em *Lingala*[6] *na ye ko meka nzoto*, ou ainda, eu vou para fazer o meu corpo. Esta metáfora é construída diante de um ambiente urbano africano que não oferece espaço de ascensão social para esta massa de jovens, que estão nas margens da economia formal. (Gondola, 1999, p.30). Através do *sape* o corpo *mikiliste*

[6] O lingala é uma das grandes línguas bantus, falada como idioma materno na região noroeste da República Democrática do Congo e uma grande parte da República do Congo.

escapa do estigma das cidades africanas renegados ao caos econômico ao construir a si mesmo tendo como paradigma as metrópoles europeias. O culto a grife é uma espécie de terapêutica que visa apagar o trauma causado pela percepção histórica do racismo e desigualdade resultante do estereótipo da raça amaldiçoada. (Gondola, 1999, p.31).

A vestimenta *mikiliste*, nesta lógica, acaba por borrar barreiras sociais e de status de classe que por intermédio deste tipo de performance torna esses valores tradicionais ininteligíveis. (Gondola, 1999, p.31). Assim, o *sape* oferece o prestígio dos aclamados designers de moda da rua *Saint Honoré*, *Champ Elysées*, *Boulevard Saint Germain*, *Chaussée d'Antin*, *Palais des Congrés* e dos arredores de Passy e da *rue de la Pompe.* Dentro de uma gama extensa de itens de moda os tênis, sapatos, calças, ternos e assim por diante, destaca-se a aquisição através do escasso recurso disponível de itens luxuosos como perfumes Yves Saint Laurent, relógios ou óculos Cartier, cintos Valentino ou Emporio, meias Burlington, ternos Armani e etc.

Por outro lado, diante da realidade brutal da Europa, que eles descobrem, os *mikiliste* recorrem a uma ideologia subversiva complexa que eles chamam de “dívida colonial” para validar sua identidade como exilados políticos. Por exemplo, invadindo apartamentos desocupados no contexto de imigração, ou ainda, com outro aspecto da ideologia da “dívida colonial” utilizam o dispositivo da fraude (*mayuya*) na qual o *mikiliste* trapaceia, seja com os bilhetes de metrô ou no uso de telefones. Outras práticas, como posse de bens roubados, venda de drogas, *checoula* (cheques falsos), furtos em lojas incluindo as roupas de grife, vendas ilegais, empréstimo de autorizações de residência, assédio a mulheres brancas, conversas barulhentas, dentre outras práticas, permeiam a filosofia *mikiliste* da “dívida colonial”. (Gondola, 1999, p.36).

Segundo Gondola (1999, p. 36) a política do *sape*, específica da juventude congolesa, não esconde as fraturas étnicas que continuam a oprimir a paisagem política de seu país, porém os *Sapeur’s* congoleses criaram com elegância o que os sans-culottes desenvolveram com trapos: um instrumento de protesto e um emblema da mobilização política.

Nesse sentido, podemos concluir que o discurso dos *sapeur’s* manipula a linguagem do vestuário constituindo uma produção individual e autêntica. Seu discurso também pode ser assimilado em uma roupa falada, uma roupa onírica

que idealiza a roupa real e apaga qualquer fronteira que está em tese deveria representar (Gondola, 1999, p.38).

Em conclusão, Gondola (1999, p. 40) interpreta este fenômeno de estilo de vida e moda urbana como o traçar de um itinerário cultural de uma viagem onírica que mergulha a juventude congolesa no universo do *sape*, apresentando os principais temas de uma performance no qual a complexidade e a ambiguidade constituem os principais elementos.

Ou ainda, na interpretação do autor deste fenômeno ambíguo e de delírio juvenil, há acima de tudo uma resposta, um caminho, para que os jovens "sacrificados" pelas duras condições sociais que os cercam, se ajustem às realidades em transformação sobre as quais eles praticamente não têm controle. Através desta viagem do SAPE testemunhamos a morte da realidade e sua reencarnação nos sonhos. Assim, a explicação desse campo de representação idílica, pontua o autor, tem pelo menos um benefício, que é de compreender melhor a realidade, mesmo que seja para recitar sua oração fúnebre. (Gondola, 1999, p.41).

Tanto os *sapeurs* do Congo , quanto as *Drag's* do Harlem estariam vivendo identidades ambíguas e inseridas dentro de contextos específicos que ofereciam imaginários possíveis na construção de si por intermédio do corpo e moda restritos as condições estruturais especificas dos contextos dos quais fazem parte .Concluindo , nos termos de Judith Butler (2002), essas experiências da constituição do sujeito nestes contextos sociais e políticos não devem ser classificadas de modo simplista como alienados ou mímicos acríticos , pois neste processo do percurso da vida e constituição de si nem empreendem uma subversão eficaz , ou ainda, afrontosamente visível , nem uma submissão dolorosa , mas uma coexistência instável e ambígua entre ambas .

Considerações finais: Juventudes, cultura popular e a política anti-racismo e anti-colonial que se veste e transveste no corpo. Ou ainda, " e se a África nunca foi colonizada".

> *Essa é a nova diáspora africana. Essa é uma nova forma de mostrar que a África tem uma voz e uma cultura que pode criar identificação. Houve uma época em que ninguém queria se identificar com a África, e sua beleza nunca foi expressada como é hoje e que é o futuro. Sempre foi uma forma de expressar militância ou protesto.*

> *E eu acho que, agora, é uma celebração da vida, cor, cultura e arte. " Ruth E. Carter , figurinista do filme "Pantera Negra".*
> *Disponível em : https://feededigno.com.br/listas/pantera-negra-e-suas-belas-representacoes-da-cultura-africana/6/*
> *A Marvel afeta a cultura popular e, ver essa cultura popular informada com coisas que são de origens africanas e as pessoas saberem disso, é algo poderoso. Espero que isso mude a noção do que é ser africano. Frequentemente vemos a África como um lugar de necessidade e aqui [no longa] é um lugar que você quer ir. Lupita Nyong'o , atriz do filme "Pantera Negra".*
> *Disponível em : https://feededigno.com.br/listas/pantera-negra-e-suas-belas-representacoes-da-cultura-africana/6/*

Na conclusão deste ensaio, que abordou o tema da cultura popular, moda , travestismo de classe , gênero e raça com a finalidade de levantar questões tais como reprodução e interiorização das desigualdades, agência e subversão , iremos fazer a passagem das sutis resistências das *Drag's* nova-iorquinas e *Sapeurs* congoleses para a postura de confronto ao racismo e debate anti-colonial de produtos recentes da indústria cultural e da cultura de massas com forte apelo entre os jovens , seja nos EUA , na Africa ou no Brasil. Uma hipótese para o relativo sucesso destas expressões da cultura popular e cultura de massas é uma certa intensificação do debate político que atravessa a própria construção da identidade da juventude contemporânea. E, como exemplo ilustrativo deste outro uso da roupa como mecanismo de escrita no corpo do social, com toda suas contradições e tensões políticas e culturais, apresento o imaginário da estética e respectivo figurino do filme de heróis e sucesso de bilheteria "Pantera Negra" e, finalmente, realizo um breve relato etnográfico desta apropriação politizada da questão racial em um concurso anual de Drag's da periferia de São Paulo.

O "Pantera Negra" é um super-herói das histórias em quadrinhos publicadas pela Marvel Comics, cuja identidade secreta é a de *T'Challa*, rei de *Wakanda*, um reino fictício na África. O personagem foi criado pelo escritor e editor Stan Lee e pelo escritor e ilustrador Jack Kirby, aparecendo pela primeira vez em *Fantastic Four* em julho de 1966. A série retrata o Pantera Negra como *T'Challa,* rei e protetor de *Wakanda,* país fictício localizado na África que ao contrário de seus vizinhos não foi colonizado pelas potências europeias, sendo um reino que possui muitas riquezas, uma notável qualidade de vida e

diversidade cultural que convive pacificamente sob a liderança de uma linhagem monárquica tradicional. Além de possuir habilidades aprimoradas alcançadas através de um antigo ritual de *Wakanda*, *T'Challa* também conta com seu intelecto genial, treinamento físico rigoroso, habilidade em artes marciais, acesso a tecnologias avançadas e riqueza para combater seus inimigos.

O Pantera Negra é o título cerimonial atribuído ao chefe da Tribo Pantera da avançada nação africana de *Wakanda*. Além de governar o país, ele também é chefe de suas várias tribos (coletivamente conhecido como *Wakandas*). O uniforme do Pantera é um símbolo oficial (de chefe de estado) e é usado mesmo durante missões diplomáticas. O Pantera é um título hereditário, mas ainda é preciso ganhar um desafio para legitima-lo como monarca. No passado distante, um enorme meteorito maciço composto de *vibranium* - minério com propriedades especiais permitiu um intenso desenvolvimento tecnológico na região. Temendo que os estrangeiros explorariam *Wakanda* por este valioso recurso, o governante, o rei *T'Chaka*, como seu pai e outros Panteras antes dele, escondeu seu país do mundo exterior.

O filme de 2018 e de mesmo título foi dirigido por Ryan Coogler, que também contribuiu com o roteiro ao lado de Joe Robert Cole, e é estrelado por Chadwick Boseman como *T'Challa* / Pantera Negra. Nesta versão audiovisual do *Black Panther*, *T'Challa* volta dos anos de estudo e trabalho nos EUA para casa como rei de *Wakanda*, mas encontra sua soberania desafiada por um adversário de longa data em um conflito que tem consequências globais.

Cole chamou o filme de uma oportunidade histórica para descrever um super-herói negro “na época em que os afro-americanos estão afirmando suas identidades ao lidar com a vilipendiação e desumanização”. Ele acrescentou que era importante enraizar os temas do filme nas culturas reais da África e que eles estariam trabalhando com especialistas na região em que *Wakanda* deveria estar localizada. Ao elaborar isso, Cole observou que todos os países da África têm:

> “*histórias, mitologias e culturas diferentes e o que tentamos fazer foi aprimorar a história, algumas das influências culturais e depois extrapolar nossa tecnologia ...queríamos arruiná-lo em realidade primeiro e depois construir a partir daí” .*
> *Disponível em : https://feededigno.com.br/listas/pantera-negra-e-suas-belas-representacoes-da-cultura-africana/6/*

Coogler comparou a raridade do *vibranium* existente apenas em *Wakanda* ao mineral *coltan* que praticamente só pode ser encontrado no Congo. Ele queria que *Wakanda* se sentisse como um país ao invés de apenas uma cidade com múltiplas tribos, cada uma com suas próprias culturas, mas com aspectos de design com um visual futurista como nos próprios quadrinhos de Jack Kirby. Este projeto de design e estilo será incluído pelos críticos no denominado afrofuturismo, movimento cultural que busca através da ficção científica nas artes visuais e na música deslocar para a ficção científica este tempo anacrônico imposto pelo imperialismo do evolucionismo social, imaginando uma África do futuro.

A designer de produção Hannah Beachler realizou pesquisas para a estética do filme concentradas na África Subsaariana, inspirando-se em Uganda, Ruanda, Burundi, República Democrática do Congo e Etiópia, bem como os desenhos de Zaha Hadid. Beachler analisou a arquitetura das tribos existentes, e então tentou torná-las tecnologicamente avançadas de forma natural, como se *Wakanda* fosse um país africano que não foi colonizado. Partindo disto, criou diferentes estilos arquitetônicos e de linguagens para cada uma das tribos *Wakandas*, com a Tribo da Fronteira inspirada por Lesoto, a Tribo Mercante que tem inspiração nigeriana e a Tribo Dourada usando um símbolo para o sol encontrado em toda a África. Beachler, por fim, baseou a forma escrita da língua oficial do universo ficcional de *Wakanda* em uma antiga língua nigeriana.

A figurinista Ruth E. Carter se inspirou nas tribos *Maasai*, *Himba*, *Dogon*, *Basoto*, *Tuaregue*, *Turkana*, *Xhosa Zulu*, *Suri* e *Dinca* em seus projetos para *Wakanda*. Ela também utilizou como base as criações da estilista japonesa Issey Miyake, do estilista francês Yves Saint Laurent e da estilista americana Donna Karen. Por exemplo, a guarda pessoal do rei, formada no filme majoritariamente por mulheres, usavam principalmente o vermelho para refletir diferentes culturas africanas e incluíam tabardos com contas que apresentam talismãs para “proteção, bom espírito e boa sorte” e um senso de propriedade, como se o traje pudesse ser “transmitido de mãe a filha”, tendo como referência a tribo *Maasai* e as vestimentas samurais. Os anéis do braço e do pescoço tiveram como referência os *Ndebele*, que denota estatura dentro da narrativa do filme em termos de hierarquia militar. Os trajes para *T'Challa* combinaram seu papel como

rei e como chefe das forças armadas, incluindo a combinação de uma capa de tecido *Kente* do povo *Akan* com botas militares. Carter também usou cores e padrões distintos para cada uma das tribos de *Wakanda*, como verde com conchas para a tribo do rio com base nos Suris, azul com madeira para a Tribo da Fronteira e preto com roxo real para o Pantera Negra e o Palácio Real. A Tribo Mercante estava vestida de ameixas e púrpuras para os comerciantes em referência aos *Tuaregues*, e ocre para a Tribo da Mineração, inspirada pelos *Himba*. Carter criou 700 figurinos para o filme, trabalhando com "um exército" de ilustradores, designers, fabricantes de moldes, tinturarias de tecidos, estilistas de joias e, por fim, a responsável pelo design dos cabelos, Camille Friend, se esforçou para manter o cabelo natural nativo, usando "tranças, locs, torções, extensões e perucas". Assim, cada tribo tinha no filme sua própria estética de cabelo identificável, como a tribo Jabari com "linhas muito diretas e limpas" com detalhes de pintura de guerra, inspirados por guerreiros senegaleses. Ainda, como três em cada cinco pessoas em *Wakanda* andam descalço, como é costume em muitos lugares na Africa, isto também influenciou o processo de elaboração dos figurinos.

O Pantera Negra, finalmente, assumiu o posto de décimo filme de maior arrecadação de todos os tempos na história do cinema, somando nas bilheterias mundiais US$ 1,279 bilhão de dólares.

Finalmente, apresento como exemplo deste uso da roupa como dispositivo de confronto e conscientização política em termos do embate em relação a homofobia e o racismo, permeado também por um imaginário da afrodiáspora uma descrição etnográfica sucinta da minha incursão a campo para observar um desfile de *Drag's* que se propõe abertamente como politicamente engajado : o Drag Contest .

O festival Drag Contest ocorre a cerca de 11 anos no Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso na Vila Nova Cachoeirinha em São Paulo. Visitamos o evento na data comemorativa dos 9 anos de concurso, em 2016, como parte do projeto que Letízia Patriarca, Luiza Ferreira e Silvana Nascimento realizávamos na época sobre travestilidades, cidade e fronteiras. A mestre de cerimônias deste evento em especial foi a Drag Queen Jimmy Kier, que também é uma das idealizadoras do projeto.

O Drag Contest não se trata apenas de um festival ou ainda concurso, mas de uma semana de Workshops em que a questão da autoestima em termos de classe, raça e gênero é politizada na elaboração das performances. Sendo assim, destaca-se para os fins deste trabalho especialmente as performances em que a África é acionada, seja pela escolha dos tecidos que lembram peles de animais, como, por exemplo, zebras e tigres, ou ainda, a religiosidade por meios de símbolos diversificados, incluindo máscaras, cajados, perfumes e música.

Uma destas performances, por exemplo, surpreendeu o público pela complexidade de referências, pois a *Drag* iniciou a apresentação com uma capa estampada de pele de tigre e um cajado na mão caminhando entre a plateia ao som de um canto ritual de culto afro-brasileiro .Está, ao retornar ao palco, retirou abruptamente a capa e com os dançarinos realizou a frenética performance do "bate cabelo" que consiste em chacoalhar rapidamente a peruca cuidadosamente colada por técnicas específicas de maquiagem *Drag* .Porém , em seguida ela novamente voltou ao ritmo quase que do sagrado na solene canção entoada no início e ao recolher o cajado e capa espirrou na plateia um perfume em referência as entidades dos cultos afro-brasileiros.

A questão que nos interessa, a partir deste recorte etnográfico, é esta diferença marcante entre as performances tradicionais do universo Drag que visão apenas o entretenimento como os de "Paris is Burning" e a descrita acima que acionou elementos da cultura religiosa afro-brasileira para politizar neste espaço do palco ancestralidades, o imaginário da cultura da afrodiáspora e gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FITZPATRICK, Alex. Its Not Just Black Panther. Afrofuturism Is Having a Moment. Times 20/04/2018. Disponível em : http://time.com/5246675/black-panther-afrofuturism/

BHABHA, Homi. Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. **October, v. 28,** p. 125-133, 1984.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Buenos Aires , Barcelona , México: **Paidós**, 2002.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 2003.

GONDOLA, Charles Didier. Dream and drama: the search for elegance among Congolese youth. **African Studies Review**, v. 42, n. 1, p. 23-48, 1999.

MACCLINTOCK , Anne. Couro imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas, **Ed. da Unicamp**, 2010.

SOUZA , Guto . Pantera Negra e suas pelas representações das culturas africanas. **FEEDEDIGNO**. 21/02/2018.