



PROCISSÕES, HIP HOP E COSPLAY – REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NA CENA BRASILEIRA

GT11: Comunicação e Estudos Sócio culturais

Mônica Rebecca Ferrari NUNES – ESPM, Brasil,

monicarfnunes@espm.br

Marco Antonio BIN - FIAM-FAAM/ESPM, Brasil,

marcobin@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa Comunicação, consumo e memória: cosplay e culturas juvenis (Chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES N. 18/2012 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas) junto ao PPGCOM-ESPM, São Paulo, Brasil. Analisa as representações de parcela da população negra no Brasil ao longo dos períodos colonial e moderno por meio de cenas pictóricas e descrições literárias, trazendo os vestígios da sociedade escravista, discriminações ainda presentes e as buscas por estratégias de visibilidade adotadas na contemporaneidade em relação à negritude. Para tal, investigam-se encontros de rappers e de cosplayers: jovens que se vestem como personagens midiáticos. A pesquisa bibliográfica, voltada para autores da Sociologia e Antropologia Urbana assim como dos Estudos Culturais e Teorias da Mídia, e a pesquisa de campo em encontros de cosplayers e rappers realizados em capitais da região sudeste do país fundamentam teórica e metodologicamente este paper. Palavras-chave: Representações socioculturais. Cultura negra. Cosplay. Hip Hop. Brasil.

Introdução

Este trabalho apresenta, pontualmente, a contextualização histórica das representações socioculturais de parcela da população negra no Brasil, por meio de cenas pictóricas e descrições literárias do período colonial e moderno, para trazer elementos de herança da sociedade escravista que persistem e as formas de negociação e criação de estratégias de visibilidade desenvolvidas por negros em cenas contemporâneas, como o hip hop e a cena cosplay. Consideramos que o espaço simbólico da festa e a teatralização pública são cenários para a construção destas representações.

O presente artigo caracteriza-se como resultado parcial da pesquisa Comunicação, consumo e memória: cosplay e culturas juvenis (CNPq/PPGCOM-ESPM São Paulo, Brasil) ¹, desenvolvida pela Linha de Pesquisa em Comunicação, Consumo e Memória – por sua vez, vinculada ao Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Entretenimento (Diretórios de Grupos de Pesquisa do CNPq/ESPM- Brasil). Na etapa da pesquisa, aqui exposta, discutem-se as estratégias de visibilidade que muitos cosplayers - jovens que se vestem e atuam como personagens midiáticos - adotam em relação à negritude. Para tanto, abordamos os traços da cultura negra representados nas festividades desde o Brasil Colônia até as cenas atuais, como a cena cosplay e também o hip hop, prática bastante adotada nos grandes centros, relacionado à cena cosplay, neste trabalho, graças à participação juvenil e à negritude.

Realizamos esta pesquisa de campo em capitais da região sudeste do Brasil e aqui analisamos os dados obtidos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

¹ Projeto de pesquisa coordenado por Mônica Rebecca Ferrari Nunes e que conta com a participação de mais onze pesquisadores de titulação diversa. Trabalho em realização no Programa de Pós Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM ESPM), São Paulo, Brasil.

Além da pesquisa de campo, a pesquisa bibliográfica conta com autores da Sociologia e Antropologia Urbana, dos Estudos Culturais, e pensadores da Cultura e do Consumo.

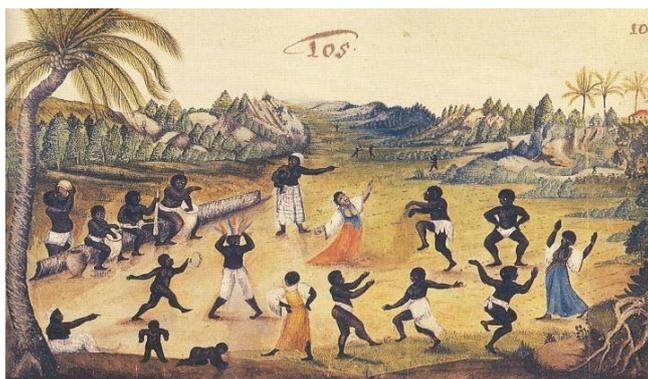
Presença dos negros nas festividades do Brasil Colônia

Os registros textuais e iconográficos de nossa história colonial e mesmo do primeiro e segundo Império demonstram a alegre participação popular em festas e procissões. No Brasil Colônia, a escassa população de colonos, marcados por uma vida ociosa, sobretudo, para aqueles que podiam dispor do trabalho escravo, a princípio indígena e mais tarde negros vindos da Guiné, procuravam preencher o tempo de maneira festiva, “aberta a tudo que pudesse torná-la divertida” (Tinhorão, 2000, p.40). O regresso da frota de Mem de Sá, vitorioso contra os franceses, foi o auge de uma longa festividade que envolveu a cidade de Salvador, então com menos de mil habitantes. São representações artísticas que trazem jogos, corridas de touros e mesmo reproduções de equitação da nobreza, já entronizando a teatralização das festas públicas, muito comuns na colônia no século XVII. Já temos com Frans Post, durante a ocupação holandesa do nordeste, ilustrações da vida cotidiana documentando rodas de dança de negros, sua música e seus folguedos. Com o processo de dramatização das histórias sagradas, dos princípios do Evangelho, sobrevém a incorporação das camadas mais baixas, incluindo aqui negros e mestiços.

Com a expansão das festividades do espaço da igreja para as ruas, ocorre um “deslocamento da diretriz religiosa (...) para objetivos profanos” (op.cit., p.67), com o intuito da representação do poder secular, ou meramente da diversão. A teatralização dos temas bíblicos no espaço público e o apelo popular chamam a atenção de cronistas e viajantes da época, como o francês Pyrard de Laval, que se surpreende com a grande presença de negros escravos divertindo-se nas ruas

e praças. Já não se apresentam escondidos sob os trajes alegóricos, mas participam ativamente das procissões sob a forma de “bandos mascarados, músicos e dançarinos”, em manifestações animadas, cujas representações corporais e sonoras eram contagiantes.

Neste sentido, são inúmeros os registros iconográficos que nos apresentam os *bayles de bárbaros*, destacando as comemorações de suas festas. Na cena 1, temos a pintura de um soldado da Saxônia, Zacharias Wagener, em serviço à corte de Maurício de Nassau. Sua interpretação era a de uma dança, mas o que a cena nos mostra é o primeiro registro de um ritual negro-africano no Brasil. Os movimentos corporais não se restringem à dança, mas a algo mais, à performance que expressa uma manifestação ritualística, como podemos entrever nos delicados gestos da mulher ao centro da pintura, conduzida pelo ritmo dos instrumentos de percussão à esquerda. As personagens estão descontextualizadas no espaço, ou seja, o fundo reproduz a geografia do lugar, como que isolando os negros em sua cerimônia.



Cena 1

No caso da cena 2, desenho de Carlos Julião de fins do século XVIII, *Coroação de um rei negro nos festejos de Reis*, a cena nos oferece a riqueza da teatralização

negra presente nas iconografias do Brasil Colônia. Neste caso, as personagens se movimentam igualmente retiradas de um contexto e isoladas em sua comemoração. Chama atenção a solenidade das vestimentas do rei e dos apetrechos compõem o cerimonial, como o guarda-chuva colorido, o bastão real, a coroa e o manto. Seus cortesãos vestem um uniforme híbrido, o casaquinho escuro com botões e os panos coloridos presos à cintura, e o mesmo ocorre com os instrumentos musicais, uns de matriz europeia, como a viola, e outros de matriz africana, como o atabaque e a marimba. São expressivos os trejeitos corporais, que revelam a dinâmica dos movimentos dos membros do cortejo, em sua devoção festiva. A descrição de Marianna Monteiro se encaixa bem à cena,

Os cortejos de escolta aos reis congos, documentados desde o século XVII no Brasil, mostram muita semelhança com os séquitos dos chefes tradicionais africanos, que também se faziam acompanhar de dançarinos e músicos tocando instrumentos de aparato. As marimbas de arco com ressoadores de cabaça, instrumentos presentes em cortejos reais da África central, ainda hoje são tocadas em congadas de São Paulo e Minas Gerais. Contudo, os instrumentos musicais mais recorrentes nas congadas de cortejo são as *caixas*, tambores bимembranofones portáteis tensionados por cordas em "V" e percutidos com baquetas. São tambores de modelo europeu (*caixas de guerra*) reinterpretados pelos afro-brasileiros em diferentes morfologias regionais, como as *alfaías* dos maracatus nação recifenses e as caixas dos moçambiques mineiros. Assim, aqueles tambores outrora rufados pelos brancos nos exércitos ganham nas mãos dos negros congadeiros um caráter sagrado, investidos de força mística e com poder de evocar, por meio de seus toques, os

antepassados africanos na retaguarda espiritual do cortejo. Junto com as *caixas*, certos agrupamentos empregam instrumentos europeus como a viola e a sanfona. (Monteiro, 2010).



Cena 2

Outro importante artista que se dedicou a um registro quase documental dos costumes cotidianos da Casa-grande e da Senzala foi o pintor bávaro Johann Moritz Rugendas, que viveu no Brasil no período do primeiro império. No quadro *Jogar Capoeira* (cena 3), mais uma vez isolados em um cenário pouco convencional (ao lado da Casa-grande), vemos um grupo de negros, onde dois aparecem jogando a capoeira, rodeados por homens e mulheres sintonizados com os movimentos corporais e com a sonoridade do atabaque. O homem, à direita, segura um bambu como uma lança, em um gestual de combate, mobilizado pelo ritmo do batuque. Os demais de algum modo acompanham o exercício, que mais do que movimentos simulados de ataque e defesa, reproduz um momento de rara descontração.



Cena 3

Ao contrário da vida cotidiana em um universo marcado pelo sistema escravista, nenhuma das cenas acima reproduz o incômodo moralista da presença negra circulando *livremente* pelo espaço urbano, ou em áreas rurais interditas, como no caso da pintura de Rugendas, ao lado da Casa-grande. À medida que o crescimento da população negra nas cidades ensejou sua *infiltração* cada vez maior nas festas profano-carnavalescas, a reação escandalizada dos moralistas se intensificou. Em uma delas, rapazes filhos de homens honrados se misturam com “vadios e caleceiros”, e o motivo da advertência não tardou,

E a razão é, por se meterem entre eles muitos mascarados, negros, mulatos, e gente caleceira, e vadia. E o pior é que não falta quem diga, que também vão negros, e mulatas, e muitas mulheres damas, fazendo, e obrando cousas inauditas. (Pereira apud Tinhorão, 2000, p.121)

O conceito do vaguear e sua associação à vagabundagem estarão diretamente associados à definição da ordem na sociedade escravista. Em outras palavras, o sucesso da contenção – da manutenção da ordem – significa um elemento importante de civilidade, que não terá um alcance universal. Serão objetos de

medidas disciplinares os que incidirem em conduta desordeira, e os primeiros a tornarem-se objeto de verificação serão os *desclassificados sociais*, os vadios.

Robert Pechman, em seu *Cidades estreitamente vigiadas*, explica-nos como a polícia do Rio de Janeiro no final do século XIX avaliava a questão:

(...) a grande preocupação da polícia (é) com os desclassificados sociais, sintetizados nos *vadios* que não se enquadravam nem no mundo do governo, nem muito menos no mundo do trabalho (...) Soltos no mundo, obrigados a perambular pela cidade à procura de sobrevivência, os vadios são identificados na sua *viração* como desordeiros. Ninguém lhes perdoa a fluidez, mormente numa cidade escravista, cujo equilíbrio era conseguido, em grande parte, pela vigilância dos passos dos escravos (Pechman, 2002, p.97).

Mais adiante Pechman afirma que este comportamento típico de uma sociedade hierarquizada e desigual irá permanecer, que o vadio permanecerá como objeto da preocupação da polícia, que passará a zelar não mais pelos os senhores escravistas, mas pelas classes privilegiadas. O silêncio igualmente permanecerá como marca deste controle social, sendo imposto aos bandos mascarados, não mais os negros fantasiados na Colônia, mas os jovens da contemporaneidade que por fim ganharão as ruas, desejosos de se manifestar suas demandas sociais. A discriminação permanece, recorta os séculos e se renova sob o signo da intolerância e do preconceito em suas mais variadas formas, reforçando o conceito da *contenção*, não apenas em seu propósito de manutenção da ordem pela polícia, mas pelo imobilismo das ideias no debate social. No final das contas, o

que é o vadio senão aquele que é dono de seu destino! Segundo Pechman, é essa a crítica (social) que é atribuída ao vadio: ser dono de si!

O negro e a rua no Brasil moderno

O vaguear que ganha o sentido de vagabundear na ordem social do Segundo Império, nada mais é na modernidade industrial que a errância do transeunte a percorrer e se entregar embevecido aos meandros dos labirintos urbanos, o homem da multidão de Edgar Allan Poe, e mais tarde o *flâneur* de Baudelaire que “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (Benjamin, 1997, p.50). O ócio se manifesta como um estado de espírito, é de bom grado permitir que as tartarugas prescrevam o ritmo do caminhar, é possível vaguear sem o risco de prestar contas! No início do século XX, João do Rio cantará seu amor pela rua, no Rio de Janeiro transformado pelas profundas reformas urbanas de Pereira Passos², “Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua” (Gomes, 2005, p.100), e falará sobre esse espaço que acolhe os vadios de par em par, sem exigências,

“Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para a outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. (...) A rua é generosa, o crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. (...) A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo,

² Francisco Pereira Passos (1836 - 1913) foi um engenheiro brasileiro e prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, nomeado pelo presidente Rodrigues Alves.

bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros”. (idem, p.101)

E com seu olhar atento, não poderia deixar de expressar o prazer pela flânerie, pelo vaguear desinteressado nas noites sem fim, junto aos vagabundos, aos boêmios e seus cânticos ou aos seus delírios,

“Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas (...) é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja...” (idem, p.103)

O flâneur é a resultante da modernidade capitalista, tendo a multidão como refúgio e por conta disso, dessa deriva solitária, a partilha com a situação da mercadoria, “a ebriedade a que se entrega o flâneur é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente de fregueses” (Benjamin, 1997, p.51). O Brasil entrou no século XX com o desejo dessa modernidade, mas firmemente instalado nos costumes arraigados de um longo período escravista. Como que numa reprodução das participações negras nas procissões coloniais, os cordões, ranchos e blocos afro-brasileiros cantam e dançam nas ruas do Rio, em pleno carnaval, africanizando a festa, ainda que políticos e intelectuais pensem o contrário e a imaginem como um

modelo europeu, e dessa forma vejam a festa como uma possibilidade de civilizar os negros brasileiros (Albuquerque, 2006).

No carnaval de 1907 quando do surgimento do choro, música à base de instrumentos harmônicos de corda e de sopro no lugar dos costumeiros atabaques, houve um alívio momentâneo de quem imaginava o fim das tradições africanas, em que pese o choro conter elementos da musicalidade negra.

Os blocos e cordões continuaram a sair às ruas, malgrado a vigilância e a suspeita com os *desclassificados sociais*. Tornou-se necessária uma licença obtida junto à polícia, onde se constava os dados dos blocos e dos participantes.

Em 1908, no Rio de Janeiro, o clube Cachinhos de Ouro foi proibido de desfilar, provavelmente porque a autoridade policial julgou ofensivo que aquele grupo de negros fizesse uma alusão tão maliciosa à questão racial. As fantasias de índio também eram proibidas. A ridícula alegação era que, sob tangas e cocares, se escondiam navalhas e punhais. (Albuquerque, 2006, p.235-236)

De outra parte, a interdição policial nunca foi condição suficiente para impedir a manifestação da cultura negra nas ruas, criando-se alternativas para driblá-la.

O exemplo mais explícito desse jogo de concessão e subversão era o bloco do sujo (...) O sujo de Tia Ciata era conhecido como *o macaco é outro*. Esse era o refrão que os participantes gritavam depois de colocar a mão nas máscaras, gozando da própria cor, e dizer baixinho, *nós somos gente*, para em seguida gritar bem alto, *o macaco é*

outro. Talvez a ironia da brincadeira não fosse notada pela polícia, mas para os foliões era claro que o Carnaval inspirado na Europa não excluía a bem humorada crítica social”. (idem, p.236)

Distante do olhar generoso de João do Rio, que convive com o universo público indistintamente, reconhecendo o valor da vagabundagem, sem sentir-se pecaminoso diante do caleidoscópio da vida circulando aleatoriamente pelas ruas, há aquele olhar que se pretende poético como o de Sylvio Floreal, cronista paulistano dos anos 1920, esquecido nas franjas do tempo, que se propõe descrever as cenas do cotidiano urbano, e mesmo com detalhes minuciosos não alcançam a alma do leitor. A aproximação laboriosa não permite assimilar o estranhamento que surge aqui e ali, entre lugares e pessoas, ao contrário de João do Rio, que facilmente nos cativa para “o exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes”. Ao oferecer uma *antropologia do distanciamento*, Floreal talvez atue em nome da mesma ordem da contenção escravocrata, da discriminação assimilada e manifesta como natural,

“Enfronho-me pelas (tabernas) que existem na Rua Anhangabaú, Seminário, Quintino Bocaiúva, esquina com Senador Feijó, Largo do Riachuelo e Piques. Estas tabernas, porém, gozam da frequência de uma clientela mais polida. De mistura com negralhões, mestiços, mulataços e ‘fêmeas’ desbocadas e sujas, vêem-se choferes, carroceiros, carregadores, garçons e antigos guardas-cívicos e secretas, postos em disponibilidade, uns por indisciplina, outros por confabularem com cáftens, ladrões, escroques e desordeiros”. (Floreal, 2003, p.68)

Ao descrever o *bas fond* paulistano, lugares mais populares, mais despojados, o olhar de Floreal distancia-se das personagens socialmente humilhadas e ofendidas, faz questão de distinguir os “negralões, mestiços, mulataços e ‘fêmeas’ desbocadas e sujas” daqueles que, ao seu olhar, integram funções sociais mais definidas – choferes, garçons, guardas-cívicos – e que apenas estão à margem por alguma indisciplina, por alguma contravenção cometida contra a ordem pública.

As representações negras no hip hop

Stuart Hall (2008), em “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, adverte que é a combinação do que é semelhante com o que é diferente que define a especificidade de um momento histórico, ainda que as semelhanças e continuidades sejam muitas, os momentos nunca são os mesmos. Assim, podemos entender, pontualmente, o percurso da participação cívica do negro no Brasil por meio de suas representações socioculturais, das pinturas do século XVII aos cordões carnavalescos do começo do século XX, como descrevemos nas partes 1 e 2 deste trabalho. Podemos, ainda hoje, reconhecer muitas semelhanças com o Brasil escravista e seus ecos: jovens negros, costumeiramente pobres, circulando em espaços públicos, em grupos, continuam a desafiar suspeitas – conforme os recentes episódios sobre os “rolezinhos” em shopping centers das cidades de São Paulo, Vitória e Rio de Janeiro.³

Porém a diferença é que hoje, ainda que sob a desconfiança policial e dos moralistas, sofrendo não raro as brutalidades do preconceito étnico e de classe,

³ Os rolezinhos são os passeios, a flânerie, que muitos jovens de áreas precárias fazem nos shoppings-centers, a partir de encontros programados nas redes sociais, e que gradativamente foram impedidos ou fortemente restringidos pelas administrações desses centros de consumo. Para consultas, <http://www.cartacapital.com.br/revista/768/dialogo-de-surdos-3474.html> (acesso em 11/03/2014); <http://www.oene.com.br/rolezinho-e-desumanizacao-dos-pobres/> (acesso em 11/03/2014).

estes jovens podem bradar contra tais situações. E podem também consumir bens simbólicos e materiais com mais facilidade do que em outros tempos. Houve nos últimos anos “a inclusão de mais de um terço da população brasileira em programas de garantia mensal de renda” (Pochmann, 2010, p.42), com isso permitindo a inclusão de milhões de brasileiros de estratos sociais mais baixos ao consumo de massa.

Apresentando as transformações contemporâneas para contextualizar a cultura negra, Hall (2008, p. 319) ainda salienta que “devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças (...), sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura europeia demonstrava.” As críticas que o autor caribenho faz ao pós-modernismo não o impedem de reconhecer que as vozes das margens ainda que permaneçam periféricas são absolutamente produtivas, graças, inclusive, a políticas culturais, lutas em torno da diferença e do surgimento de novos atores no cenário político e cultural.

No Brasil, por exemplo, assistimos à ascensão do hip hop, movimento nascido nos guetos novaiorquinos na metade do século XX e que rapidamente migrou para o Brasil, aqui sendo adotado pelos jovens das nossas periferias, em razão de seus elementos artísticos (a dança, o grafite, o rap, o DJ ou instrumentista), por seu estilo de ser e por seu discurso engajado, que tornou público as necessidades das periferias, e o destaque obtido por alguns de seus expoentes, como os Racionais MCs⁴. A força política e de resistência do movimento hip hop potencializa a expressão musical em atitudes que redundam em ações educativas para a comunidade, como revela Andréa Moassab. Para a autora, o movimento ressignifica o território em que se faz, “(...) levando uma mensagem para a

⁴ Grupo de rap formado na capital paulista em 1988 e integrado por Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) (Souza et al., 2007).

juventude pobre e negra, (...) abrindo caminhos para que essa mesma juventude seja produtora da mensagem, construindo seu próprio conhecimento e sendo sujeito da sua história” (Moassab, 2011, p. 121).

Para esta São Paulo do início do século XX, o olhar de Mano Brown⁵ registrado quase cem anos mais tarde no vídeo *1000 Trutas, 1000 Trutas*⁶, recupera a história oculta da população negra não contemplada com postos de trabalho, com educação, com saúde, interditos nos espaços de sociabilidade urbana e dos direitos cidadãos após o maio de 1888. Com uma profusão de belas imagens ilustrando o texto narrado em *over*, o compositor destaca o surgimento das sociedades negras na cidade, como o Cosmos, Brinco da Princesa, 28 de Setembro, Auriverde Paulistano, dentre outros, “que começam a se organizar com a intenção de resgatar e despertar a cultura negra, com times de futebol, teatro e principalmente grupos de bailes”.⁷

Em nossos dias, a força dos encontros e das manifestações repercute nas cantorias do rap nas periferias negras de nossas cidades. E tão sorrateiramente quanto as participações nas procissões e festas coloniais, os jovens rappers se reúnem na Avenida Paulista às sextas-feiras à noite, em pleno centro financeiro da Paulicéia, para a prática pública do *free-style*, o desafio em forma de rap, com métricas e rimas definidas pelo ritmo das caixas, os atabaques eletrônicos de onde pulsam as vozes da resistência, e uma vez eleito o tema, cada participante tem cinco minutos para declamarem sua poesia. Dezenas de jovens que vagueiam acompanham as competições, enquanto desafiam as suspeitas da

⁵ Pedro Paulo Soares Pereira (São Paulo, 22 de abril de 1970), mais conhecido como Mano Brown, é um rapper brasileiro, vocalista dos Racionais MC's.

⁶ *1000 Trutas, 1000 Trutas*. Vídeo que descreve a presença da população negra na cidade de São Paulo, nos últimos 100 anos. 50 min. 2006.

⁷ Mano Brown, no vídeo documental sobre a história social do negro em São Paulo, no vídeo *1000 Trutas, 1000 Trutas*.

ordem pública. Não se perturbam, usufruem o prazer da noite, dando prosseguimento secular à manifestação pública da cultura negra.

A música e o corpo, os estilos linguísticos e de cabelos, os gingados e modos de estar em comunidade como resultantes das relações complexas entre as origens africanas e as dispersões da diáspora compõem a hibridação que impede a pureza de formas na cultura popular negra da qual nos fala Stuart Hall. E mais. O autor reconhece que as estratégias de visibilidade desta cultura residem nas tensões com os processos de espetacularização. Afirma: “eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada” (Hall, 2008, p.321).

Representações negras na cena cosplay

Temos ao longo da pesquisa Comunicação, consumo e memória: cosplay e cultura juvenil, ao qual este paper está vinculado, denominado por cena cosplay a prática que jovens realizam ao se vestirem como personagens de mangás - histórias em quadrinhos japoneses - animês, animações japonesas geralmente adaptadas de mangás, séries televisivas, filmes, HQs, games ou qualquer outra narrativa midiática.

O cosplay, contração de *costume play*, roupas de brincar, encenar, surge não ainda com este nome, nas primeiras convenções de filmes de ficção científica, nos EUA, durante a década de 1930, em que fãs se fantasiavam com as roupas de personagens fílmicos. Somente no final do século XX esta prática chega ao Japão, graças ao jornalista Nobuyuki Takahashi, quem a nomeia como *kosu-pure* - *cosplay*, contração de *costume play* (Lunning, 2011). Em Tóquio, entre o começo dos anos 1980 até 1990, assiste-se ao *boom* dos mangás e dos animês, contribuindo para que os jovens de lá procurassem tais produtos como fontes para

seus indumentos e também para que o Ocidente conhecesse estas narrativas agora exportadas (Nagado, 2007).

No Brasil, ao final dos anos 1990, a cena cosplay se expande por vários estados. O conceito de cena refere-se ao fato de que em torno de certos objetos - artefatos culturais - é possível estabelecer uma rede de sociabilidade, de significação e promover uma espécie de teatralização pública, segundo Will Straw (2004). As cenas são unidades de cultura da cidade. Assim como nos referimos às cenas dos negros no Brasil Colônia, descritas e analisadas com base nas iconografias e crônicas da época, e também àquelas noturnas na Avenida Paulista, em que o hip hop se espraia, também a cena cosplay, alimentada pelas máscaras de super-heróis ou de personagens de animês ou games, por cabelos de todas as cores e por roupas de materiais diversos, acolhe os negros.

Vale dizer que a cena não se limita a uma localização geográfica, entretanto estamos pesquisando, sobretudo, as convenções de animês organizadas por grandes empresas de eventos onde a presença de cosplayers é sistemática, pois participam das atrações que estes encontros proporcionam como os concursos de cosplay, cuja vitória pode significar premiações estimulantes, tais quais viagens ao Japão para concorrer em novos concursos - e/ou passeiam pelos eventos, compram objetos da cultura pop disponíveis em estandes. Mas estes jovens também vagueiam pela cidade, circulam com seus trajes e acessórios coloridos, extravagantes, espetacularizando o espaço público, muitas vezes fazendo dos transportes coletivos os bastidores em que terminam de preparar seus trajes. Parques e praças podem igualmente funcionar como palco para estes encontros sempre festivos.

Ainda que os cosplayers pesquisados afirmem que não há diferença de classe social e que é uma prática em que todos podem se divertir e participar, sabe-se

que o consumo cria hierarquias (Slater, 2002) e as condições econômicas para a realização do cosplay também aparece como um dos motivos para se escolher este ou aquele personagem. Nesta cena, a inventividade conta sobremaneira uma vez que a montagem do traje, não raro, é confeccionada pelo próprio cosplayer. Assim, é igualmente viável o uso de materiais recicláveis, baratos e simples. De todo modo, busca-se a satisfação pelo resultado alcançado e será o fato dos frequentadores da cena pedirem para fotografar ou para serem fotografados juntos aos cosplayers a prova de que o cosplay “ficou bem feito”, como afirmam.

Além da satisfação pessoal por ter o traje bem feito, percebemos que, nestes encontros, subjaz nos discursos de muitos negros a necessidade de conquistar a visibilidade social, ainda não completamente alcançada, mormente, para aqueles vindos das camadas mais pobres. E, tal como ressalva Stuart Hall (2008) ao referir a visibilidade da cultura negra tensionada com o regramento, segregação e espetacularização, como dissemos acima, a cena cosplay, do mesmo modo, compartilha estas contradições.

Paula Cristina, entrevistada em Belo Horizonte, faz cosplay de garota McDonald's, por acreditar que “há certo respeito por você porque tá vestido como um personagem. Por ser conhecido [o personagem], as pessoas falam com você.” Paula escolheu esta fantasia porque julga que um palhaço, “que não tem rosto, pode ser feito”, pois ela não precisa ser branca para encarná-lo, uma vez que um dos pressupostos da prática cosplay é ser fiel à representação do personagem.

Chama a atenção o fato da jovem se sentir respeitada graças ao estatuto de celebridade que o personagem goza junto à indústria do entretenimento. A estratégia de visibilidade que a cosplayer encontra ao tomar parte da cena convive com a espetacularização e com o status de um produto de consumo imputados a um ser ficcional materializado por meio do cosplay.

Déborah, entrevistada no Rio de Janeiro, moradora de Nova Iguaçu, veio para o *Anime Wings 2013* adornada por uma longa peruca cor de rosa. Temos desenvolvido em outros trabalhos (Nunes, 2014) a hipótese de que as camisetas pretas desempenham a função de signos de pertencimento a esta cena quando, por timidez ou economia, os jovens não tomam parte das convenções vestidos como personagens. A jovem nos conta que não tem condições para fazer o cosplay completo e que gosta da peruca porque sempre teve “cabelo ruim” e, desta maneira, sente-se bem. A discriminação e o preconceito já estão assimilados ao discurso de Déborah. A peruca rosa assegura a autoestima que seu próprio cabelo, “ruim”, não oferece.

Por outro lado, o depoimento de José Luiz, colhido em São Paulo, revela nova faceta em relação à visibilidade da cultura negra na cena cosplay. Reitera que há poucos personagens negros e que só faz cosplay do *Jedi Mace Windu*, da série *Star Wars*, “para que os afrodescendentes tenham com quem se identificar.”⁸ A fala deste publicitário aciona um posicionamento político, enfatizando a negritude e sinalizando para o fato de que embora muito longe da sociedade escravista, ainda sobrevivem ecos que minimizam ou menosprezam os negros em certas representações socioculturais como é o caso dos personagens midiáticos. O número de personagens brancos⁹ em HQs, games e animês é maior que o de personagens negros, tendo em vista, sobretudo, os protagonistas.

⁸ José Luiz foi entrevistado no Anime Friends, São Paulo, SP, julho de 2013. Campo de Marte.

⁹ Disponível em <http://bloqueirasnegras.org/2013/09/26/ausencia-de-negros-em-animés/>. Acesso em 10 de março de 2014. E em <http://cincode5.blogspot.com.br/2012/03/personagens-negros-nos-quadrinhos.html>. Acesso em 10 de março de 2014.



Cena 4: José Luiz de cosplay de Jedi Mace Windu.
Anime Friends Julho, 2013. São Paulo, SP. (fotografia Marco Bin).

Analisando a produção da Disney, Henry Giroux (2001, p. 101-102) acusa o racismo e a criação de personagens negativos associados a negros, latinos, árabes, índios em muitos desenhos animados por meio também de “sotaques e linguagem racialmente codificada”. Cita a produção *O rei Leão*, em que os membros da família real falam com sotaque britânico, enquanto as hienas, personagens desprezíveis no filme, expressam-se “através das vozes de Whoopi Goldberg e Cheech Marin, num sotaque racialmente codificado que tem as nuances do discurso decididamente urbano de um jovem negro e de um latino.”

Considerações finais

A cena cosplay também é uma festa. Com regularidade, escutamos que o cosplay significa entretenimento. Ir para o evento é “para se divertir, passar o tempo”, como afirmam com frequência. Um espaço de sociabilidade em que se encontram amigos para compartilhar preferências, fazer cosplay coletivo, isto é, interpretar cenas dos animês ou dos games reunindo boa parte dos personagens em grupos



de amigos. Percebemos que nestes espaços lúdicos se travam também lutas simbólicas, disputas para posições de poder. Na cena cosplay, a invisibilidade dos negros é combatida em meio à teatralidade pública semelhante às procissões coloniais, aos vadios das ruas, aos rappers. Diferente também de todas estas cenas graças à gênese massiva e midiática que sustentam a cena cosplay. Porém, somente da combinação do semelhante e do diferente é que poderemos entender o momento atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque, W. R. De., & Filho, W. F. (2006). *Uma História do Negro no Brasil*. Salvador, Ed. UFBA.
- Benjamin, W. (1997). *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Ed. Brasiliense.
- Floreal, S. (2003). *Ronda da Meia-Noite*. São Paulo, Ed. Paz e Terra.
- Giroux, H. Os filmes da Disney são bons para seus filhos? In: Steinberg, S. E & Kincheloe, J. (orgs.) (2001). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gomes, R. C. (2005). *João do Rio*. São Paulo, Agir Editora Ltda.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lunning, F. C. (2011). Drag, and the performance of abjection. In: Perper, T., & Cornog, M. (eds) *Mangatopia*. Santa Barbara, California: Libraries unlimited.
- Moassab, A. (2011). *Brasil Periferias: a comunicação insurgente do Hip Hop*. São Paulo: Educ.
- Nagado, A. (2005). O Mangá no Contexto da Cultura Pop Japonesa e Universal; In: Luyten, S.(org). *Cultura Pop Japonesa*. São Paulo: Hedra.
- Nunes, M. R. F. (2013). *Quem não cresceu assistindo Dragon Ball? Consumo, memória e juventudes na cena cosplay*. Trabalho apresentado no Grupo de

- Trabalho 09, Comunicação, Consumo e Memória, do 3º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2013. ESPM, São Paulo.
- Pechman, R. (2002). *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- Pochmann, M. (2010). *Desenvolvimento, trabalho e renda no Brasil*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Slater, D. (2002). *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel.
- Souza, J., Fialho, V. M., & Araldi, J. (2007). *O Hip Hop – da rua para a escola*. Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Straw, W. (2004). Cultural Scenes. *Loisir et société/society and leisure*, 27(2).
Último acesso em 25 de agosto de 2013. Disponível em <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/loisirarticle.pdf>
- Tinhorão, J. R. (2000). *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. 34.

REVISTAS

- Monteiro, M. F.M. (2010). Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados*, 24 (69). São Paulo; IEA-USP.
Acesso em 05/03/2014. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0103-401420100002&lng=pt&nrm=iso



VÍDEOS

1000 Trutas, 1000 Tretas. (2006). Produção: Sindicato Paralelo Filmes; Direção: Ice Blue, Mano Brown, Roberto T. Oliveira; Produtora: Cosa Nostra. Vídeo que descreve a presença da população negra na cidade de São Paulo, nos últimos 100 anos. 50 min.