



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Libny Silva Freire

**Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da  
cultura charme e da identidade charmeira**

Rio de Janeiro

2017

Libny Silva Freire

**Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da cultura  
charme e da identidade charmeira**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Orientador: Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F866	<p>Freire, Libny Silva. Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da cultura charme e da identidade charmeira / Libny Silva Freire. – 2017. 168 f.</p> <p>Orientador: João Luís de Araújo Maia. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social</p> <p>1. Comunicação Social – Teses. 2. Negros - Identidade racial – Teses. 3. Territorialidade humana – Teses. I. Maia, João Luis de Araújo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.</p>
es	CDU 659:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Libny Silva Freire

**Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da cultura  
charme e da identidade charmeira**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Aprovada em 27 de janeiro de 2017.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia (ORIENTADOR)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

---

Profa. Dra. Cíntia SanMartin Fernandes  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

---

Profa. Dra. Gisela Grangeiro da Silva Castro  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM/SP

---

Prof. Dr. Felipe Costa Trotta  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dr. Micael Herschmann  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro  
2017

## DEDICATÓRIA

Aos charmeiros e aos afetos nascidos da pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Tonny, marido-parceiro para todos os momentos. Obrigada pelo apoio desde o início, pela compreensão e por assumir todas as tarefas da casa e da vida a dois nesta fase final da escrita. Divido com você essa conquista.

Aos meus pais-avós, Raimundo e Eugênia, pelo amor que me confortou em todas as dificuldades e, pelas orações, que além da religiosidade, representam o cuidado e o carinho, mesmo à distância.

À minha mãe-pai, Lúcia, por ter me ensinado a ser forte na vida. Nenhuma expressão dá sentido a quanto amo você.

À minha irmã Doce. Que bom que estamos juntas.

Aos meus amigos-irmãos que compartilham a vida comigo.

À Theresa, pelo ombro nordestino e amigo.

A Helton, irmão em todas as vidas, pelo apoio, baseado em psicologia, sarcasmo e espiritualidade, o combo perfeito da amizade.

Ao meu orientador João Maia pelo acolhimento, por acreditar na pesquisa e pelo incentivo do olhar sensível no fazer acadêmico. Obrigada sempre.

Aos amigos queridos do grupo de pesquisa CAC, Adelaide, Lilian, Eduardo, Robson e Cláudia. Foi muita vida juntos e sou feliz por isso.

Aos professores da Pós-graduação em Comunicação da UERJ.

À Tatiana, Celestino, Eliana e Amanda, secretários do PPgCOM pela prontidão em ajudar.

À Capes e ao CNPq pela bolsa de pesquisa oferecida.

A música é um mapa do sentimental. Para mapear uma sociedade você tem que saber os territórios de sua música.

*Omar Rincón*

## RESUMO

FREIRE, Libny Silva. *Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da cultura charme e da identidade charmeira*, 2017. 168 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Nos anos 80, em um baile de *black music* no subúrbio carioca a expressão *Chegou a hora do charminho, transe seu corpo devagarinho* batizou o que hoje é conhecido como charme. O charme se constrói a partir do imaginário dos seus frequentadores denominados de charmeiros. Além de se caracterizar como uma determinada forma de dança – passos coreografados e em grupo – as narrativas de comportamento, modos de vestir, estilo, pertencimento, orgulho e negritude permeiam a cultura charme e o significado de pertencer ao grupo, de se reconhecer e ser reconhecido. Pensando a noção de identidade e socialidade como constitutivas na construção do imaginário lançamos nosso olhar sobre a cultura charme e seus participantes. Como ferramenta metodológica utilizamos a etnografia e a observação participante para a realização das entrevistas com os frequentadores do baile do viaduto e do parque, localizados no bairro de Madureira, subúrbio carioca. Esta tese narra o comportamento e as práticas de socialidade que compõem as falas dos charmeiros, dj's e produtores dos bailes charme, destacando o papel das territorialidades, emoções e o prazer de estar junto a partir da festa, como construtoras do imaginário do charme e da identidade do charmeiro.

Palavras-chave: Charme. Territorialidades. Imaginário. Identidade. Negritude.



## ABSTRACT

FREIRE, Libny Silva. *The time of the little charmer has arrived: Construction of the imaginary culture of charm and identity of the charmer*, 2017. 168 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The phrase "*The time of the little charmer has arrived, trance your body slowly*", today known as charm, was coined at a black music dance party in the suburbs of Rio de Janeiro in the 1980s. Charm is derived from the imaginary construct of its participants, called charmers. Aside from being considered a specific style of dancing – characterized by choreographed steps in a group setting - the narratives of behavior, fashion, style, belonging, pride and negritude permeate the charm culture and the meaning of being part of the group, of recognizing and being recognized. Thinking about the notion of identity and sociality as constitutive in the imaginary construct, we look at charm culture and its participants. We used ethnography and participatory observation as a methodological tool to conduct interviews with 'viaduct' and 'park' partygoers in the Rio de Janeiro suburb of Madureira. This thesis narrates the behavior and practices of sociality that constitute the discourse of charmers, DJs and charm dance event promoters, highlighting the role of territorialities, emotions and the pleasure of participation, as constructs of the imaginary culture and identity of charm.

Keywords: Charm. Territorialities. Imaginary. Identity. Negritude.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bota Abaixo: Demolição dos cortiços no centro da cidade.....	25
Figura 2 - Pátio da estação de Madureira em 1909.....	33
Figura 3 - Exposição 1976 – Movimento Black Rio 40 anos.....	54
Figura 4 - Reprodução de anúncio de baile.....	55
Figura 5 - Baile charme nos anos 1980.....	64
Figura 6 - Dj Corello no baile charme do Mackenzie.....	65
Figura 7 - Divulgação do projeto Charme na Rua.....	69
Figura 8 - Entrada do baile do viaduto de Madureira.....	72
Figura 9 - Baile do viaduto de Madureira.....	74
Figura 10 - Baile charme no Parque Madureira.....	91
Figura 11 - A elegância dos charmeiros nos anos 1980.....	97
Figura 12 - Capa de LP de coletânea de charme.....	99
Figura 13 - Estilos do charmeiro inspirado no hip hop.....	100
Figura 14 - Anúncio de aniversário da equipe Eu amo baile charme.....	104
Figura 15 - Anúncio da equipe Eu amo baile charme.....	104
Figura 16 - Grupo em torno dos baldes de cerveja.....	108
Figura 17 - Baile do viaduto de Madureira.....	118
Figura 18 - Anúncio do Baile do Agasalho.....	120
Figura 19 - Anúncio do baile Air Max Day.....	121
Figura 20 - João Baptista de Lacerda.....	124
Figura 21 - Capa da primeira edição da revista Raça Brasil.....	141
Figura 22 - Estande do Instituto Beleza Natural no baile do viaduto.....	144
Figura 23 - Estande do Instituto Beleza Natural no baile do viaduto.....	145
Figura 24 - Cabelos no baile do viaduto.....	146
Figura 25 - Cabelos no baile do viaduto.....	147

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>CIDADE</b> .....	23
1.1	<b>Bota abaixo e bota fora: a criação do subúrbio carioca</b> .....	23
1.2	<b>Narrativas sobre o território do subúrbio carioca</b> .....	27
1.3	<b>Descentralizando o centro: lugar e territorialidade em Madureira</b> ..	33
1.4	<b>Inculto, misterioso e selvagem: a “descoberta” do povo e sua cultura</b> .....	40
1.5	<b><i>O meu lugar é sorriso, é paz e prazer: Madureira como lugar afetivo</i></b> .....	43
1.6	<b>A Meca do charme: música e cultura em Madureira</b> .....	47
2	<b>MÚSICA</b> .....	52
2.1	<b><i>Soul Power: os bailes blacks carioca</i></b> .....	52
2.2	<b>Juntando as galeras: o funk carioca</b> .....	57
2.3	<b><i>Chegou a hora do charminho: a invenção do charme</i></b> .....	63
2.4	<b>Embaixo do viaduto, ou não: o charme em Madureira</b> .....	68
2.5	<b>Tensões e hibridismos: a cena charme carioca</b> .....	75
3	<b>SER CHARMEIRO</b> .....	86
3.1	<b>O mundo dos sentidos: o imaginário e as emoções charmeira</b> .....	86
3.2	<b>Do linho aos passinhos: elegância e estilo na identidade charmeira</b> .....	96
3.3	<b>A alma da coletividade: a tribo charmeira</b> .....	107
3.4	<b><i>Vai ser dos sentidos!: a festa charmeira</i></b> .....	114
4	<b>SER NEGRO</b> .....	123
4.1	<b>Negros, mestiços e brancos: a profecia de Lacerda</b> .....	123
4.2	<b>Um século depois: interculturalidade e raça</b> .....	126
4.3	<b>Negros, <i>blacks</i> e <i>whites</i>: Autoidentificações</b> .....	131
4.4	<b><i>Black is beautiful: negritude pós-moderna</i></b> .....	140
4.5	<b>Pertencimento e afeto: Ser charmeiro</b> .....	150
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	160

## INTRODUÇÃO

Uma batida.

Duas batidas.

Três batidas, desta vez, mais alta que as anteriores.

De repente, o público se transforma.

Olhares e postura se alinham.

Acenam uns para os outros e iniciam uma coreografia cadenciada, elaborada exclusivamente para aquela música.

A alegria é contagiante, os sorrisos e a sintonia dos dançarinos me impressionam.

*I feel good!*, tenho vontade de gritar.

Nesse momento, me lembro do distanciamento do pesquisador e penso *tarde demais*.

A música sempre me atraiu. Em minha graduação, concluída em 2009, trabalhei com a cultura hip hop, queria entender os grafiteiros que consumiam o rap na cidade do Natal; em meu mestrado investiguei as figuras femininas que nasciam a partir do consumo de forró eletrônico.

Pensava em fazer doutorado na Universidade Federal de Pernambuco, mas acabei tendo um projeto sobre funk aprovado pelo MEC e, devido ao concurso, no ano de 2012 vim morar no Rio de Janeiro, pois a pesquisa deveria ser realizada no acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Eu não pensava em vir morar no Rio de Janeiro, eu acreditava em chegar até Pernambuco, mas vim levada pela música e aqui, fui descobrindo o Rio que não está no cartão postal, me interessando pelas manifestações culturais carioca que, aparentemente, não eram tão divulgadas para o resto do país. Via televisão, folheava jornais e sintonizava nas estações de rádio buscando conhecer o que se produzia no Rio de Janeiro. Encontrei muito pagode, internacional e sertanejo universitário, assim como algumas músicas que faziam sucesso em trilhas de novelas. Forró, eu encontrei numa emissora de rádio específica e direcionada para nordestinos *saudosos*. O funk estava por toda a parte, na televisão com seu próprio programa, no jornal veiculando a agenda de alguns funkeiros e no rádio, tanto com emissoras voltadas para o gênero como nas demais emissoras, sendo que nestas,

era celebrado o funk pop, como Anitta, Naldo, e agora, Valesca bem menos *popozuda*.

Em meio a esse cenário, na Fundação Biblioteca Nacional eu lia todas as obras que remetiam ao funk e sua legitimação como produto cultural carioca. De repente, um termo me chama atenção: charme. Fico intrigada, pois é dito que o charme é um gênero musical que nasce das mesmas influências do funk, ou seja, da *soul music* e do R&B. Então, como o funk é essa onda que cobre o país e o charme é desconhecido? Ou será que nunca chegou à Natal? Ou, chegou e eu não percebi?

Farejando – academicamente – o gênero musical que emergia para mim, conversei com todos os cariocas que conheço e, acabo encontrando um, que dizia amar charme, frequentar o baile e que – fazendo meus olhos brilharem – poderia me levar ao baile do viaduto. Não me fiz de rogada e, dois dias depois eu chegava à Madureira para conhecer o meu futuro objeto de pesquisa.

Em minha primeira visita ao baile, e como tinha acabado de chegar ao Rio de Janeiro, eu mal sabia me deslocar na cidade. O que eu sabia era sentir saudade do Nordeste. O que compreendia, meio que também por instinto, é que existia um gênero musical desconhecido para mim, e naquele momento, era o objeto que emergia e me instigava, como pesquisadora e, claro, jornalista.

Na ansiedade de me apresentar ao objeto e, do objeto ser apresentado a mim, cheguei horas antes do horário em que dizem que o baile *bomba*. Ver aquela estrutura de aço e cimento, vazia e, aparentemente, fria, de concreto, com os carros circulando por cima e aos arredores, se transformar aos poucos numa pista de dança – *uma coisa viva*, pensei – foi impressionante. Confesso que cheguei a me perguntar *Como isso vai tomar forma? O clima será festivo? Vou sentir a vibração do lugar? Ou melhor, há uma vibração característica daqui?* Sentimentos de surpresa, de emoções que misturavam saudade de casa – casa de mãe, obviamente – e aquele baile que tomava forma e se desfazia em canhões de luz e cores, ao mesmo tempo em que se construía e se reconstruía diante de mim. Os charmeiros chegavam, em grupos ou sozinhos, e eu me impressionava cada vez mais, com tantas influências no vestuário, de cores, de formas, de penteados. A batida que te leva a vibrar com o corpo, mesmo sem intenção de executar uma coreografia, te faz entender que o melhor é se deixar levar. Eu me deixei levar – com bloco de anotações e caneta na mão, depois câmera, gravador – mas, o que mais me impelia a continuar era a motivação pela pesquisa, em compreender aquele lugar, em levar

novos olhares, ver através do olhar deles, os charmeiros. Se pararmos um segundo, veremos os carros que passam em cima, diminuindo a velocidade, alguns quase parando, reconhecendo aquele novo lugar, que toma forma a partir da música. Era a transformação daquele espaço em um ambiente festivo, eram aqueles dançarinos que pareciam não dançar somente com o corpo que me causaram estranhamento, inquietação e com isso, interesse, motivação para a aventura da pesquisa, de desafiar a mim mesma, através da etnografia, e do relato com densidade.

Aceitei o desafio imposto por mim, certa da feliz escolha.

Entre a minha primeira visita em 2012 e último baile que fui em 2016, quase cinco anos se passaram. Fui descobrindo que o charme é pra dançar, é pra ouvir, é pra disputar nos passinhos, é pra paquerar com um passo e um olhar, é pra cumprimentar e, sobretudo, celebrar. E até hoje, celebro: aos sábados, embaixo do viaduto, ou melhor, *dutão*, para os íntimos. Voltar ao baile, me remete àquela primeira vez, de descobrimento, ainda lembro-me da saudade que sentia e que me apertava a garganta, da descoberta do, até então, desconhecido gênero musical. A cada visita, o baile me dá novas impressões, novas interações, mas a memória – e as sensações – que tenho da primeira vez, sempre ressurgem, e junto a elas vão se somando outras, construindo os significados do lugar.

Cheguei ao Rio em 2012 e em 2013 iniciava, através do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Uerj, esta pesquisa etnográfica sobre a construção do imaginário do charme como cultura carioca e dos elementos que constituem a identidade do charmeiro. Essa tese nasce da curiosidade, da fascinação, do desafio e, sobretudo do prazer em lançar novos olhares e poder compartilhá-los, dando margem para o surgimento de novas pesquisas com novos olhares da/em nossa sociedade. Olhar este, que revela descobertas também sobre nós, pois ao descobrirmos o próximo, estamos também nos revelando, nos construindo.

Por usarmos a etnografia como ferramenta metodológica, nossa postura diante do objeto de pesquisa é *apreender* e *analisar*, termos usados por Geertz (2012) para definir o papel do etnógrafo. Sabemos que o objeto fala e, por isso, após dois anos de pesquisa percebemos uma migração dos charmeiros para o Parque Madureira, terceiro maior parque da Cidade, inaugurado em 2012. E a partir das entrevistas, entendemos que esse deslocamento se deu devido ao gosto. Quando dizemos gosto, estamos falando das preferências em relação às músicas executadas no Parque em detrimento às executadas pelos dj's do baile do viaduto.

São inúmeros os depoimentos; *prefiro o charme de antigamente; o viaduto não é mais o mesmo; gosto de ouvir black music tradicional*, entre outras afirmações, que se referem à discotecagem do baile do viaduto. Em nenhum momento foram citadas, como motivo da migração, questões relativas à socialidade no baile, como brigas, aliás, as narrativas de pacificidade e comunhão no baile são frequentes em nossas entrevistas. O Parque Madureira, fica próximo ao viaduto, mas seus bailes ocorrem ao ar livre, por dj's pela equipe de som Só Charme, diferente da equipe fixa de dj's do baile do viaduto. Os bailes ocorrem nas quintas e domingos, em dias e horários distintos do viaduto. O baile charme do viaduto abre suas portas a partir das 23h, enquanto que o baile do parque tem sua duração condicionada ao horário de funcionamento – até às 22 horas – do parque.

Nesta pesquisa tive a surpresa deste objeto se deslocar em função da música, e como estou interessada em compreender a construção do imaginário da cultura charme, migrei juntamente com a pesquisa, pois segundo Geertz, “o etnógrafo tem que procurar o seu caminho continuamente” (GEERTZ, 2012, p.17). Comecei no viaduto, me desloquei para o Parque, mas sempre em campo, pois entendo que inicialmente, o pesquisador sabe onde a pesquisa começa, mas aonde irá levá-lo, cabe a ele, perceber, sentir. Essa é a beleza da vida, e da pesquisa, especialmente quando trata dos fluxos comunicacionais, sempre em movimento. Nunca tive a pretensão de uma pesquisa previsível, com começo, meio e fim, pois isso poderia engessar o olhar, o desafio é perceber o que não está dado. Acredito, não em entrevistados – objetos de pesquisa –, mas em interlocutores, em uma conversa informal, com troca de histórias do cotidiano, memórias e afetos. A pesquisa busca o sujeito, que constrói sua identidade – uma de suas identidades – a partir do pertencimento ao charme, observando como se dá essa construção do imaginário, qual o papel dessa cultura, intrinsecamente ligada à música, na vida em sociedade, e em especial, no subúrbio carioca.

Para pensar o baile charme a partir da produção de sentidos através dos fluxos comunicacionais que ali circulam, delimitei como objetivo geral compreender os elementos constitutivos do imaginário da cultura charme. Busquei identificar as formas de socialidade ali presentes, as narrativas de emoções, afetos, o sentimento de pertencimento a uma tribo que são construídas no território do charme, a comunhão, o estar junto em prol da dança, da música, da paquera, do vestuário, do estilo, da linguagem, e como esses elementos são utilizados pelos frequentadores –

os charmeiros – a ponto de construir uma identidade a partir daquela territorialidade. Meu olhar é a partir de um recorte cultural – como se constrói esse charmeiro a partir dessa “cultura comunitária” (MAIA, 2013) que é o baile charme.

Comecei pelo sensível. Optei por ver o objeto e no que isso despertaria em mim a ponto de me lançar nessa caminhada de conhecimento e produção de sentidos. “Nossas ideias, nossos valores, nossos atos, até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais [...]” (GEERTZ, 2012, p. 62).

O percurso metodológico desta tese está aliado à ideia de interpretação da cultura, utilizada por Geertz (2012). A etnografia foi escolhida por se caracterizar pelo estudo das pessoas em grupos organizados e identificados em um cenário social. A busca é por descrever e compreender a cultura comunitária “de dentro” (ANGROSINO, 2009, p. 8) a fim de elaborar uma descrição densa, atenta ao comportamento e às piscadelas que irão emergir.

Para Geertz, o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso, “[...] praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 2012, p. 4). Analisando os conceitos sobre a etnografia, destaco palavras que se repetem; *método*, *coleta*, *escrita*, *observação* e *mapeamento*. Concordo. A etnografia também se trata dessas práticas, mas, sobretudo é um *esforço intelectual* (GEERTZ, 2012), por se tratar de uma forma de conhecimento. Não é somente uma questão de métodos, esse esforço intelectual busca ter como resultado uma *descrição densa* do que está sendo pesquisado. O conceito de descrição densa, utilizado por Geertz é tomado de empréstimo do Gilbert Ryle (1971)<sup>1</sup> em um texto que discorre sobre as possibilidades de observação, percepção, diferenciação, de uma piscadela entre garotos. “Piscadelas: Uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà* – um gesto” (GEERTZ, 2012, p. 16).

O que o Geertz coloca, a partir da interpretação do Ryle, é a seguinte situação: Dois garotos piscam. Para um observador *comum*, eles teriam feito o mesmo movimento de abrir e fechar rapidamente um dos olhos. Observação devidamente anotada no caderno de campo. Porém, outro observador, atento às

---

<sup>1</sup> O texto original de 1968 foi publicado em 1971. Disponível em: <[http://lucy.ukc.ac.uk/CSACSA/Vol14/Papers/ryle\\_1.html](http://lucy.ukc.ac.uk/CSACSA/Vol14/Papers/ryle_1.html)>. Acesso em 8 nov. 2016.



minúcias, aos gestos, a tudo que cerca essa piscadela, percebe que as piscadelas podem revelar algo mais; o primeiro garoto poderá piscar devido a um tique nervoso, ou seja, seu olho irá piscar involuntariamente, enquanto que a piscadela do segundo garoto poderá ser resultante de um sentimento de comunhão com o(s) outro(s), a piscadela, nesse caso, seria uma piscadela *conspiratória*. Ou ambas poderiam ser tiques nervosos ou piscadelas conspiratórias. A diferença está no modo de piscar, enquanto um pisca involuntariamente, sem um cenário que necessite dessa piscadela para que ocorra alguma comunicação, o outro pisca, direcionando a alguma pessoa, em uma situação que é particular aos ditos conspiradores. A piscadela conspiratória é intencional, condicionada ao que o momento exige. Ryle ainda sugere que tenha um terceiro garoto; este não pisca, nem imita a piscadela. Ele ensaia em casa o modo de piscar.

Temos nesse cenário, três tipos de piscadelas. Como perceber as nuances que as diferenciam? Onde está a diferença? Nos garotos, nas piscadelas? Acredito que a diferença primeiramente está no observador. A etnografia tem como objeto uma “hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam [...]” (GEERTZ, 2012, p. 17).

Para que a descrição densa ocorra é necessário que haja um pesquisador com o olhar sensível, aguçado, que tenha a capacidade de identificar e “escolher entre as estruturas de significação” e “determinar sua base social e sua importância.” (GEERTZ, 2012, p.19). O que se espera de um etnógrafo é que ele interprete e saiba diferenciar cada uma das piscadelas. Chegar a essa densidade naquele momento – digo momento porque o que está sendo analisado é o processo em movimento, os significados em fluxo contínuo, uma densidade com recorte temporal – não é tarefa simples.

Enfatizar a necessidade de um relato mais denso, mais profundo, nos leva a outra questão – que acompanha a densidade do relato – que é a subjetividade etnográfica. Essas subjetividades, construídas culturalmente, são responsáveis pela construção dos imaginários e se apresentam como uma característica da escrita etnográfica. Fazer etnografia exige cautela – assim como os demais métodos de pesquisa – entretanto, os relatos, as (in) conclusões da pesquisa serão resultado dessa observação particular, dessa descrição, que se pretende, densa, e claro, da

subjetividade do etnógrafo. O leitor olhará o texto a partir dos olhos do etnógrafo, diferente de uma pesquisa quantitativa, onde há a possibilidade do leitor ir à fonte de dados do pesquisador, cruzar os dados da mesma forma, e certificar-se da veracidade dos resultados, a pesquisa qualitativa irá se apresentar como uma interpretação daqueles fatos, daquele período e/ou manifestações culturais. “O etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: *ele o anota*”. (GEERTZ, 2012, p. 14), ele precisa lidar com diversos fatores, já que está em campo<sup>2</sup>, em contato direto com os interlocutores, em outro ambiente, outras práticas sociais, que fogem ao seu entendimento, “[...] uma situação de estar na cultura e, ao mesmo tempo olhar a cultura, permeia a arte e a escrita do século XX” (CLIFFORD, 2011, p. 101). A escrita etnográfica requer *apreender* e *apresentar*, entender os comportamentos e as narrativas, de dentro. O que o etnógrafo enfrenta, de fato

[...] é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem de, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (GEERTZ, 2012, p. 20)

Destaco os termos *apreender* e *apresentar* como práticas elementares no processo de pesquisa, tanto para a formação do conhecimento, quanto para a construção do pesquisador, o etnógrafo, que estará imerso nas descobertas no campo. Nesse processo de apreensão e apresentação ocorre o que Clifford denomina como *automodelagem etnográfica* (CLIFFORD, 2011), produzida em relação ao Outro, que antes era visto como ameaça, como selvagem, desconhecido.

Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com sinais convencionais do som, mas com exemplos de transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2012, p. 20)

A automodelagem etnográfica se manifesta em outras áreas, além da linguagem. O etnógrafo elabora uma representação do Outro, ao mesmo tempo em que elabora uma representação de si, ele participa da cultura, ao mesmo tempo em que observa a cultura (CLIFFORD, 2011).

---

<sup>2</sup> Em alguns textos sobre etnografia, o termo *laboratório natural* é usado para descrever o local de coleta de dado, termo este que foi descartado pelo Geertz (2012) por fazer uma alusão ao laboratório científico, onde os elementos podem ser manipuláveis.

[...] a pesquisa de campo explicita como objetivo científico: a aquisição de um conhecimento novo sobre a sociedade, o que vem acompanhado pela obtenção de um conhecimento novo do pesquisador sobre si mesmo (CAVALCANTI, 2003, p. 118)

Pude perceber que uma observação não participante seria uma difícil tarefa no baile: você pode chegar ao ambiente sozinho, sem companhia, mas não sai sem interagir, sem ser abordado. O baile, praticamente, te força a socializar, a cumprimentar. Isolar-se no baile não é uma possibilidade, ao menos, foi o que percebemos durante este recorte temporal da pesquisa nos bailes charme em Madureira. “Os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...) eles estudam *nas* aldeias” (GEERTZ, 2012, p. 32). Mesmo não sendo tendo formação em antropologia, ir a campo foi a escolha que acredito ter sido a mais adequada para a proposta da pesquisa. Apesar de não ser antropóloga, estive em campo, utilizei cadernos de anotações, fiz observação participante, li sobre etnografia. Mas, durante a pesquisa me vi ora como jornalista, ora como pesquisadora da comunicação em busca da compreensão dos fluxos comunicacionais que compõem a cultura do charme. Nesse sentido, comunicação e antropologia se entrelaçaram em um olhar sobre o que a cultura daquele local específico comunicava durante o recorte temporal estabelecido.

Entendo campo como o conhecimento adquirido *a partir de dentro* (CAVALCANTI, 2003, p. 133). O campo é a análise *in loco*, a partir de vivências, trocas e elementos dotados de sentidos e que passam a adquirir outros sentidos e representações a partir da interpretação do etnógrafo:

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos as interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura). Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ - o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento (GEERTZ, 2012, p. 25-26)

Me agrada o caráter ficcional dado ao texto etnográfico, pois ficção dá ideia de algo relacionado à imaginação, ao mesmo tempo em que se elabora algo, nesse caso, a ficção seria o que podemos chamar de *imaginação elaborada*. O etnógrafo é um leitor dos acontecimentos. Como foi dito, ele apreende e apresenta as suas impressões. Clifford considera os relatos etnográficos não como “a realidade da experiência”, mas como “construções parciais” do trabalho de campo (CLIFFORD,

2011, p. 107). O pesquisador etnógrafo não deve criar nada a partir de suposições, “O que se encontra em pequenas cidades e vilas é (por sinal) a vida de pequenas cidades e vilas” (GEERTZ, 2012, p. 32). É preciso estar próximo para descrever densamente, a ponto de conseguir *ver* as diferenças entre as *piscadelas*. Essa não é uma tarefa fácil, aliás, nada fácil, é preciso lidar em campo com os sentimentos, personalidades tanto de si, quanto dos interlocutores, “começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem, e depois passamos a sistematizá-las” (GEERTZ, 2012, p. 10).

O texto antropológico como empreendimento científico requer do etnógrafo que ele esteja situado (GEERTZ, 2012), que saiba de onde fala (campo), porque fala (objetivo da pesquisa), com quem fala (interlocutores e leitores) e de quem fala (de si e dos demais interlocutores). Interpretar antropológicamente o que se está vendo – e apreendendo – é ler o acontecimento, os fatos. Nesse caso, a busca desta pesquisa não é pela coerência, mas sim por uma descrição densa, por comportamentos, por interações com as pessoas também constitutivas do imaginário da cultura charme. São esses elementos que levam a uma compreensão, pois a coerência faz com que o texto seja desacreditado (GEERTZ, 2012). Coerência demais torna o texto vazio e leva à incredulidade, pois dificilmente se acredita em algo impecavelmente coerente, linear e sem rupturas. Não se mede a capacidade de um etnógrafo no modo em que ele consegue perceber os fatos mais primitivos nos lugares mais longínquos, mas sim, na desenvoltura que ele demonstra ao esclarecer os fatos que ocorrem nesses lugares (GEERTZ, 2012).

Em campo, algumas questões foram surgindo, como o que representa um charmeiro? Por que ir ao baile? Quais relações são estabelecidas no ambiente? Em uma das participações no baile charme, indaguei alguns entrevistados se eram frequentadores e o porquê de virem ao baile. A pergunta buscava entender como o baile era visto por determinadas pessoas, neste dia, o interesse era pela noção de festa e entretenimento associadas ao charme e que sentidos eram produzidos a partir dessa noção.

Inúmeras foram as justificativas dadas pelos entrevistados: vinham pela música; pela dança; pela cordialidade que existia entre os charmeiros; porque não havia *drogas e nem brigas*; era um *ambiente familiar*, porque era *a cara da Zona Norte*; porque era *impossível não fazer amizade no baile*; porque os charmeiros

eram *estilosos*; vinham para paquerar os *pretinhos*, mas, a fala que costurava todas essas outras: o baile era para se *divertir*.

Na pesquisa, em campo, são utilizadas como técnica para coleta de dados, a observação participante, entendida como uma troca de impressões, um compartilhamento de ideias e significados, compreendendo que o material resultante “[...] possibilita pensar não apenas realista e concretamente *sobre* eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativamente *com* eles” (GEERTZ, 2012, p. 33 e 34). Utilizo como material em campo, além do olhar constante, equipamentos de gravação de imagem e som (câmera fotográfica e filmadora e gravador de áudio), além de blocos de anotações, utilizados durante as conversas e entrevistas.

Esta é uma pesquisa etnográfica dialógica, que se caracteriza por estabelecer conversações<sup>3</sup> com os sujeitos, neste caso, os frequentadores e produtores do baile charme por entender que a “Antropologia é uma ciência da escuta” (TRAVANCAS, 2009, p. 102). Nessa investigação, proponho o diálogo com as pessoas que produzem, frequentam e visitam o baile charme, buscando compreender o imaginário presente e, perceber o *outro*, não numa relação de alteridade, do que é distinto de mim, mas através de um olhar atento, integrado às territorialidades construídas no baile charme, a partir do cotidiano desse próximo.

Há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia a dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária. Estes são dois aspectos que me parecem caracterizar o significado do termo ‘proxemia’(MAFFESOLI, 1998, p.169)

Utilizando o conceito de proxemia (MAFFESOLI, 1998) busca-se perceber esse *próximo*, identificando os “ritos de pertença” que nascem dessas experiências compartilhadas, reafirmando assim, a natureza desta pesquisa: de proximidade. Esse olhar – sobre nós e o próximo – perpassa toda a construção da ideia de cultura, aliás, fazer etnografia é apreender e apresentar a cultura de certo grupo, o que antes eram povos *nativos*, hoje é um grupo de jovens, ou festa religiosa, ou salas online de fã-clubes. Acreditando que a antropologia nasce “em torno do conceito de cultura” (GEERTZ, 2012, p.14) junto a essa perspectiva o conceito de cultura híbrida (CANCLINI, 2003) e, portanto, plural (CERTEAU, 1995) para discutir

---

<sup>3</sup> Usaremos questionário aberto e entrevista em profundidade, mantendo portanto, nossas conversas informais e com tempo de duração indeterminado.

os elementos constitutivos do imaginário da cultura charme. Proponho um olhar sobre a cultura, a partir da música, que se apresenta como uma forma de comunicação, ou melhor, que possui diversos fluxos comunicacionais, capazes de promover interações, acionar memórias afetivas, representar identidades, ao mesmo tempo em que as constroem, e que são capazes de representar lugares a partir do seu consumo por determinado grupo.

Para pensar a cultura e suas múltiplas facetas é necessária a construção de uma relação de confiança com o ambiente e, claro, com os sujeitos – os interlocutores, “O antropólogo não determina verdades, não aponta equívocos, não pergunta por que as coisas não são diferentes” (TRAVANCAS, 2009, p.102). As narrativas precisam ser compreendidas para que se possa fazer distinção de comportamentos, de atitudes e práticas, para que saibamos diferenciar, como exemplifica o Geertz (2012), uma piscadela de outra piscadela – piscadela como um tique nervoso ou como uma imitação da piscadela – na observação em campo. “Somando tudo isso, nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura” (GEERTZ, 2012, p. 61).

Em campo, entrevistei três grupos de pessoas, os charmeiros frequentadores; os charmeiros produtores e os charmeiros dj’s. Decidi utilizar pseudônimos para os charmeiros frequentadores. A escolha foi feita a partir de pistas dadas pelos entrevistados em relação ao gosto e afeto musical, portanto, receberam nome de cantores dos quais são fãs, como Beyoncé; ou por terem sido frequentadores dos bailes de *soul music*, como o Marvin Gaye; por serem charmeiros dos anos 80, época do nascimento do charme. Também utilizei como pseudônimos nomes de cantores da *black music*, como Maxine Brown; e para os mais jovens dei nomes de cantores da cultura hip hop contemporânea como Rihanna e Ja Rule. E, muitos pseudônimos foram selecionados pelo fato de eu ter identificado alguma aparência física com algum artista da *black music*, como Teena Marie e Lil Mama. Os dj’s, produtores, organizadores e participantes de equipe de som tiveram seus nomes conforme informados durante as entrevistas, inclusive acompanhado da sigla DJ. Enfatizo que a todos os entrevistados foi informado o caráter da pesquisa e que estariam sendo gravados. Recebi autorização dos entrevistados para citar os nomes e, portando no caso, do grupo citado, não vi necessidade em ocultar seus nomes, pois contam a história do charme a partir dos bastidores. Ressalto que nenhum

deles pediu para não ser citado nominalmente, pelo contrário, demonstravam satisfação em ter contribuído para a pesquisa.

As entrevistas não estarão restritas a um capítulo específico, mas estarão diluídas em todo o texto, a partir de transcrição e descrições do cotidiano da pesquisa, as interações em campo e as mudanças que forem ocorrendo.

No capítulo 1 apresentamos os fatos históricos que levaram ao surgimento do subúrbio carioca e o papel desempenhado pelo trem na constituição desse conceito de subúrbio na cidade do Rio de Janeiro (MAIA, CHAO, 2016). Para pensar as narrativas do subúrbio do início do século XX usamos as crônicas de Lima Barreto (2010), conhecidas por descrever o cotidiano suburbano e registrar as socialidades ali presentes. Neste capítulo são discutidos os conceitos de centro e subúrbio a partir da noção de territorialidades (HAESBAERT, 1999) e lugar (CARNEY, 2007; RIBEIRO, MILANI, 2009), associados ao bairro de Madureira, enxergado nesta tese como um bairro afetivo, onde música e cultura constroem afetividade e narrativas de alegria (TROTТА, OLIVEIRA, 2015).

O segundo capítulo é construído a partir dos gêneros musicais que levaram ao surgimento do que hoje é conhecido como charme. Abordamos a chegada da *soul music* ao Brasil e a formação de seus bailes que, posteriormente, foram denominados de bailes *blacks* (OLIVEIRA, 2016). Em seguida, traçamos o histórico do funk carioca (VIANNA, 1997; HERSCHMANN, 2000) e sua trajetória que, em 1980, passa a caminhar lado a lado com o charme e seus bailes no subúrbio do Rio de Janeiro (MARTINS, 2005). Discorremos sobre o nascimento do charme, suas características como gênero musical e, especificamente, sobre o viaduto Negrão de Lima e o Parque Madureira, locais onde são realizados bailes charme semanais. O capítulo também aborda os hibridismos (HALL, 2008) e tensões do charme como cena musical (PEREIRA DE SÁ, 2011; PRYTHON, 2008).

O capítulo 3 envolve o 'ser charmeiro', isto é, o sujeito que constrói uma identidade a partir do imaginário (MAFFESOLI, 1995) do charme e das emoções (LE BRETON, 2009) ali vivenciadas e compartilhadas, em uma narrativa que envolve memória, estilo e elegância como forma de comportamento atribuído à identidade charmeira. Discutimos a ambiência da festa como uma efervescência vivida na coletividade (PÉREZ, 2002) e a socialidade (MAFFESOLI, 2010; MAIA; REIS, 2009) como forma de compreender os elementos que constituem a tribo charmeira.

O último capítulo discute o ser negro dentro do imaginário do charme. A partir do conceito de interculturalidade e de raça, problematizamos a fala do etnógrafo João Baptista de Lacerda, que, em 1911 previu que os negros seriam extintos no Brasil. A partir da reportagem de Lena Frias (1976) sobre os bailes *black* e o que ficou conhecido como Movimento Black Rio trazemos a noção de autoidentificação da cor da pele (CHECCETTO, MONTEIRO, VARGAS, 2009) e como as categorias – negro, branco e amarelo – podem ser instáveis, tanto dentro como fora da cultura charme. Ao falarmos em etnicidade (SANSONE, 2003) e orgulho da identidade étnica utilizamos a expressão negritude pós-moderna para pensar como o uso de determinados elementos, como o cabelo, evocam essa negritude contemporânea. O capítulo se encerra com as narrativas dos entrevistados sobre ser negro e o pertencimento ao charme.

Nesta tese, busca-se compreender como se manifestam e circulam socialidade, territorialidades e identidades a partir do imaginário da cultura charme, a partir do sentimento de pertencimento observado nos charmeiros. Nosso olhar está voltado para esta cultura marcada pela socialidade, imaginários e emoções, onde seus membros comungam identidades, gostos e afetos, ressignificando-os continuamente, quer seja no ambiente da festa, quer seja junto às narrativas de Madureira como um lugar e bairro afetivo.



## 1 CIDADE

### 1.1 Bota abaixo e bota fora: a criação do subúrbio carioca

No século XIX as inovações advindas da Revolução Industrial provocavam mudanças a partir dos usos das máquinas, das migrações do campo para a cidade e das novas formas de habitar essas cidades que aos poucos iam se fazendo “metrópoles”. Bresciani (1985) argumenta que essas inovações trouxeram uma nova sensibilidade para a vida em sociedade, algo relacionado com a natureza do que é sublime. “Máquinas, multidões, cidade: o persistente trinômio do progresso, do fascínio e do medo.” – que ajudam na construção dessa nova sensibilidade (BRESCIANI, 1985, p.37). Essa nova sensibilidade para viver a cidade - nas múltiplas formas que pode ser vivida - é construída a partir de vivências, dos usos que se faz da cidade e dos imaginários que podem ser construídos a partir das narrativas que se faz de cidade.

A cidade se manifesta e se traduz sob os mais diferentes olhares e, portanto, imaginários, pois consideramos o imaginário como uma fonte de atribuição de sentidos: imaginários sobre países, cidades, locais, grupos, tribos, etnias, festas, religião. Ao escrever essa sentença me vem à memória o imperativo slogan “Sorria, você está na Bahia”, imaginário regado a dendê para os que querem felicidade, aqui e agora. Ao pensar sobre as narrativas dos imaginários das cidades, lembro-me da minha cidade, Natal, “A noiva do Sol” que, sobre ela, há alguns dias recebi uma queixa “Libny, essa história de Natal ser noiva do Sol é mentira. Fui lá três vezes, e em duas estava chovendo” [me mostra os dois dedos] , “é que, às vezes, tem que chover mesmo”, respondi.

O imaginário é também uma construção nossa, independente de estratégias turísticas ou midiáticas. O que eu entendia de Rio de Janeiro antes de vir morar aqui, já não existe. Novos imaginários, novas sensibilidades e sentidos sendo produzidos continuamente no viver a cidade. “E o imaginário urbano, como todo imaginário, diz respeito a formas de percepção, identificação e atribuição de significados ao mundo, o que implica dizer que trata das representações construídas sobre a realidade – no caso, a cidade” (PESAVENTO, 2007, p. 15).

Segundo Pesavento (2007) cidade é materialidade, pois é fruto de criação humana, da ação do homem que determina sua estrutura; cidade é socialidade, pois nela é que se manifestam as relações sociais; cidade é sensibilidade, pois é produtora de sentidos e imagens, que acabam por reunir a materialidade e as relações sociais, formando – continuamente – o imaginário urbano e social. “Cidades sonhadas, desejadas, temidas, odiadas: cidades inalcançáveis ou terrivelmente reais, mas que possuem essa força do imaginário de qualificar o mundo” (PESAVENTO, 2007, p. 11).

No século XIX e XX, tínhamos em Paris os referenciais de cultura, civilidade, desenvolvimento e elegância, período este que ficou conhecido como *Belle Époque*. Era uma época de mudanças; na materialidade da cidade devido às mudanças urbanísticas, na socialidade a partir das novas formas de habitar e ver a essa nova cidade, que tomava forma a partir de seus novos territórios e imaginários em construção.

No Brasil essas mudanças foram sentidas, especialmente no Rio de Janeiro, que passou a buscar esse estilo de vida francês, ou seja, um “afrancesamento” da cidade e das suas práticas sociais. Parte da população ansiava pelas novidades de Paris e os governantes decidiram dar ares parisienses à Cidade, que sofria constantes surtos de diversas doenças, como a febre amarela, ficando conhecida pelos viajantes como Cidade da Morte, devido ao medo causado pelas doenças contagiosas. “Era necessário, portanto, transformar o Rio no cartão-postal do Brasil, símbolo de um novo tempo de um novo país que se abria para o mundo” (SILVEIRA, 2009, p. 2).

O então prefeito da cidade, Pereira Passos, que estudou em Paris, instituiu – de 1902 a 1906 – uma reforma urbanística no centro da cidade, inspirada na cidade europeia.

Figura 1 - Bota Abaixo: Demolição dos cortiços no centro da cidade.



Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (Portal Augusto Malta).  
 Autor: Augusto Malta.

Apelidado de “Haussmann<sup>4</sup> tropical” (JACQUES, 2012, p. 63 apud BENCHIMOL, 1990), a proposta de Pereira Passos incluía a modernização do tráfego e o alargamento das avenidas, sendo para isso necessária a “limpeza” da cidade, conseguida com a retirada dos cortiços. A alegação para o que ficou conhecido como Bota Abaixo era que, com demolição dos cortiços, as epidemias, surgidas da falta de saneamento e higiene, iriam ser extintas, pois a reforma também tinha um ideal sanitarista.

Pereira Passos tinha efetivamente presenciado a reforma urbana de Haussmann em sua longa temporada em Paris e mantinha em seu plano de melhoramentos uma lógica semelhante: a abertura de avenidas (ou boulevares, em particular a Avenida Central – atual Rio Branco) e o embelezamento urbano, como era conhecido o processo de espetacularização na época (JACQUES, 2012, p. 63).

A reforma teve início com demolição de diversos prédios, criação de avenidas e alargamento de outras ruas e expulsão dos moradores locais. Eram os preparativos para a mudança de título que em breve viria: de Cidade da Morte para

<sup>4</sup> George-Eugène, Barão de Haussmann, prefeito de Paris (1853-1870) e responsável pela urbanização da cidade.

Cidade Maravilhosa. Mas, não sem pagar o preço pelo Bota Abaixo: Os moradores dos cortiços não conseguiram moradia no centro da cidade, pois a nova configuração afrancesada fez com que os aluguéis ficassem acima do que poderia pagar um, até então, habitante de cortiço. Com isso, a população se viu forçada a migrar para os morros da cidade, dando início à construção de favelas Rio de Janeiro. Enquanto isso, outros migraram para o “sertão carioca”, zona ainda considerada rural, que abrigava fazendas, chácaras e plantações, também conhecida como subúrbio.

[...] até o início do século XX, o termo era utilizado para todas as áreas periféricas da cidade, independente do uso do espaço. Com as reformas urbanas, a partir das primeiras décadas do século passado, a palavra subúrbio passa a ser usada para designar áreas servidas pela ferrovia (PALLONE, 2005, p. 1).

Com a migração dos trabalhadores e o crescente alcance do trem, os bairros se formaram próximos às estações ferroviárias, para que o tempo de chegada ao trabalho fosse encurtado, “subúrbio um lugar onde há um serviço de transporte – o trem – e onde supostamente morariam as classes sociais menos abastadas, perdendo assim o seu caráter geográfico” (PALLONE, 2005, p. 1) e passa a significar os bairros localizados nas regiões Norte e Oeste do Rio de Janeiro.

Para essas pessoas, foram criados os bairros denominados de subúrbio; sub-urbanos, porque surgiram distante do centro econômico e cultural da urbe com o propósito de retirar a classe operária de baixa renda que ali vivia e que não era condizente (estética e financeiramente) com as reformas urbanas (MAIA, CHAO, 2016, p. 150).

Sendo assim, a ideia de subúrbio carioca, construída no início do século XX, além de ser a de um local afastado do centro, é habitado pelo operariado e, sobretudo, margeado pela linha do trem, ou seja, se “passa” trem no bairro, é subúrbio. “No Rio de Janeiro, o conceito de subúrbio é bastante específico, com base na história da cidade e nos desenvolvimentos urbano e social” (MAIA, CHAO, 2016, p. 154).

## 1.2 Narrativas sobre o território do subúrbio carioca

O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea central

*Barreto, 2011, p.42*

O título de subúrbio como sendo as áreas da Zona Norte e Oeste da cidade, era dividido com outros bairros cariocas, hoje considerados como não suburbanos, pois o que se entendia de subúrbio era o que ficava mais distante do centro, à margem dele. Santos explica que o subúrbio não era associado a uma imagem negativa, “até porque os subúrbios e arrabaldes eram a área de moradia de membros das classes ricas e médias da cidade, ali estabelecidos em suas chácaras, *chalets* e casarões [...] localizados na Glória, Botafogo, Laranjeiras, Catete e Tijuca” (SANTOS, 2011, p. 258-259).

Com o passar dos anos, as melhorias de infraestrutura, de comércio, a valorização da proximidade do mar, ressignificaram esses territórios e fizeram com que esses bairros, antes suburbanos, se tornassem “bairros nobres” da zona sul carioca – exceto pela Tijuca, considerada zona Norte ou “quase zona Sul”.

Grande parte das melhorias realizadas no Centro e na zona Sul só foi executada devido ao uso dos impostos municipais pagos, também pelos habitantes da zona rural, agora subúrbio. Santos (2011) afirma que as próprias obras de modernização do Centro e zona Sul só foram possíveis com a ajuda da zona suburbana. Entretanto, enquanto o subúrbio pagava impostos municipais – e seu crescimento demandava ruas asfaltadas iluminação pública, maior oferta de transporte, saneamento básico, novas moradias e segurança – os recursos obtidos do pagamento dos impostos pelos moradores do subúrbio eram direcionados às zonas que se tinha interesse no crescimento, o cartão postal tomava forma e não incluía o subúrbio nele. Não havia do que se orgulhar, não havia ares parisienses, era mais uma lembrança do éramos dia desses: uma colônia, mesmo que capital. “Nos subúrbios e periferias, não há ‘paisagens da natureza’ para reafirmar o

significado de grandeza, beleza e sucesso para seus moradores”. (SILVA; BARBOSA; FAUSTINI, 2012, Edição Kindle).

Vários aspectos são atribuídos ao subúrbio, desde o início do século XX, lugar de miséria, insalubre, violento (ZALUAR, 2004) e que reverberam em narrativas na contemporaneidade. “O subúrbio é o lugar da exclusão, da marginalidade e da segregação social, da anomia, da ausência de uma noção de pertença a um lugar, do déficit de cidadania, etc” (DOMINGUES, 1994, p. 7). Após o Bota Abaixo, as narrativas se intensificaram, passou a ser visto como um local permeado de tipos humanos indesejados no convívio social, aí se incluíam ladrões, malandros, boêmios, beberrões, mulheres de vida fácil (BARRETO, 2010, Edição Kindle). Contudo, ao adentrarmos no subúrbio como “sertão carioca” nos deparamos com o que Lima Barreto chamou de “aristocracia suburbana”, formada por sujeitos com algum tipo de profissionalização, como “funcionários de pequena categoria, chefes de oficinas, pequenos militares, médicos de fracos rendimentos, advogados sem causa etc.” (BARRETO, 2010, Edição Kindle). Essa aristocracia não era baseada nos modelos europeus de requinte e bens, nem localizada na zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, era composta pelo sujeito que residia em bairros<sup>5</sup> com melhor infraestrutura, que possuía abastecimento de água e luz, seria uma “riqueza” relacional, do pobre assalariado em comparação com o mais pobre subempregado/desempregado (SANTOS, 2011).

A zona do subúrbio era povoada por fazendas, granjas e engenhos, não eram necessariamente todas as propriedades de grande porte, às vezes, um quintal com galinhas, que abastecem a mesa com ovos era o suficiente para se denominar “granja” – dando seguimento à lógica do “quase zona Sul” tijucano – ou algumas vacas que forneciam leite, para consumo e revenda. A zona suburbana era tida como “o destino e sede ‘natural’ de usos e aspectos materiais associados a alguns agrupamentos sociais: tipos de moradia, práticas de lazer, hábitos alimentares e religiosos etc.” (SANTOS, 2011, p. 266).

Com a reforma urbanística e o Bota Abaixo, a região começou a intensamente povoada. Aos trabalhadores foram oferecidas opções de financiamento de terrenos e construção de suas casas.

---

<sup>5</sup> “[...] em especial as áreas que circundavam as estações de trem da Central do Brasil e da Leopoldina e as que eram servidas por linhas de bonde, como o eram as localidades como Méier, Engenho de Dentro, Realengo e os centros de Bangu, Campo Grande e Santa Cruz” (SANTOS, 2011, p. 263).

Só com o parcelamento das terras para a construção de lotes residenciais é que a área passaria a ser ocupada por segmentos tidos como “populares”. Esse foi um processo que variou ao longo do tempo e dependendo da região da cidade. Ele começou a atingir intensamente o que hoje são os bairros de São Cristóvão, Tijuca, Vila Isabel, Piedade desde a década de 1870. A partir de 1890 ele passaria a incidir sobre Méier, Madureira, Engenho Novo e Inhaúm (SANTOS, 2011, p. 259).

Lima Barreto (2010) descreve uma dessas moradias construídas no subúrbio, compradas a partir de parcelamento.

Era simples a casa. Tinha dois quartos, um que dava para a sala de visitas e outro, pra a de jantar. Correspondendo a um terço da largura total da casa, havia nos fundos um puxadito que era a cozinha. Fora do corpo da casa, um barracão para banheiro, tanque etc.; e o quintal era de superfície razoável, onde cresciam goiabeiras maltratadas e um grande tamarineiro copado (BARRETO, 2010, Edição Kindle).

Diversas fábricas se estabeleceram no subúrbio – Fábrica Bangu, Matadouro de Santa Cruz e Oficina de Central do Brasil em Engenho de Dentro – levando infraestrutura e novos postos de trabalho, pressionando assim, os órgãos municipais para que executassem melhorias nos locais em que estavam estabelecidas (SANTOS, 2011). O comércio também cresceu: armazéns e hospedarias eram inaugurados para atender às demandas dos trabalhadores das fábricas, novos serviços eram oferecidos para um novo público que se manifestava ali.

Comércio próprio, feiras livres, escritórios e novas residências vieram a ocupar o cenário do subúrbio, frequentado por moradores, em sua maioria negros e imigrantes nordestinos que faziam parte da mão de obra operária das fábricas instaladas no entorno (MAIA, CHAO, 2016, p. 156).

Os moradores que antes, se deslocavam para o centro a trabalho ou à procura dele, agora viam novos postos de empregos sendo abertos em seus bairros ou próximos a eles. Com o aumento do número de habitantes, observou-se o crescimento da diversidade em vários âmbitos: na construção dos tipos de moradias, das profissões, dos tipos humanos. Lima Barreto através de seus relatos cotidianos nos deu um vislumbre de como seria a vida nos subúrbios.

O subúrbio todo despertava languidamente. As montanhas verde-negras, quase desnudas de vegetação, confusamente surgiam do seio da cerração tênue e esgarçada. As casas listravam o branco e ocre o pardacento geral, enquanto bocados de neblina, finos, adelgaçados, flutuavam sobre elas como sombras erradias. As ruas descalças e enlameadas eram

atravessadas por alguns transeuntes cabisbaixos, malvestidos, andando céleres em busca do embarcadouro (BARRETO, 2010, Edição Kindle).

As pessoas que ali habitavam ainda não eram suburbanas porque não se viam assim. “A população que se deslocou para o subúrbio misturou-se com os que ali já habitavam remanescentes das antigas fazendas, e a partir dessa fusão começaram a construir uma nova forma de expressão cultural que viria a ser única da região” (SANTOS 2011, p. 3).

O subúrbio foi crescendo e com ele a impossibilidade de categorizá-lo como um território homogêneo – de estilo de vida, de sujeitos e de identidades. Janet Jackson e Beyoncé, mãe e filha, moradoras do Engenho de Dentro, afirmam que o sonho delas é morar em Madureira, por considerarem o melhor bairro da zona Norte, eu pergunto então sobre a Tijuca.

(Janet Jackson) – Ah, mas tijucano é muito nariz em pé! Quem mora na Tijuca e Grajaú, acha que o limite é ali, pra cá, vamos colocar assim, é quem mora em Magé.

(Beyoncé) – Tijucano se acha zona Sul, mas, não é. Olha, desculpa, mas eu não vejo diferença do Méier para o Grajaú.

(Janet Jackson) – A Tijuca parece mais com o Méier porque tem muita loja, e o Grajaú parece Engenho de Dentro porque é muita casa, muita residência.

Durante a entrevista lembrei-me de uma colega que me contava sobre o irmão ter sido vítima de um golpe e, em seguida, abandonado em uma rua de Quintino. E para justificar que o irmão não sabia nem onde estava ou que lugar era aquele, argumenta “Meu irmão não conhece o subúrbio. A gente é da Tijuca. Nascido e criado”.

Essa narrativa em relação à Tijuca pode ser melhor explicada quando pensamos sobre o conceito de subúrbio carioca, que é o lugar onde passa trem. Na Tijuca não tem trem. Nunca teve. As estações de trem em funcionamento mais próximas ao bairro são Maracanã e Saens Peña. Sobre um tijucano ser suburbano ou não, ficamos com o Haesbaert (1999, p. 181) e com a sentença “mas porque me sinto” para argumentar que não importa somente atribuir identidades aos sujeitos, importa mais como ele se sente identificado.

Sob o olhar da geografia, a Tijuca seria um subúrbio, pois ficam ao redor, à margem do centro. Mas é importante lembrar que essa pesquisa não é sobre fronteiras – duras, inflexíveis – e sim sobre a fluidez dessas marcações, dessas



atribuições fixas de identidade, demarcações de território e sentidos que já estariam dados.

Como vim de uma cidade pequena em relação ao Rio de Janeiro, fui surpreendida pelo afeto com que as pessoas têm por determinados bairros, mesmo sem nunca terem sido moradores ali. Desenvolvendo a pesquisa em Madureira, percebi que as pessoas que entrevistei tinham o bairro como um lugar de afeto. Madureira é um “bairro afetivo” para essas pessoas. Nas primeiras entrevistas, quando ouvi os entrevistados elogiando o bairro, as riquezas culturais, o “clima” de lá, cheguei a perguntar “E você mora aqui há quanto tempo”?

(Rick Ross) – Moro em Coelho Neto, fica 15 minutos só de Madureira.  
 (James Brown) – Não, mas eu moro perto! Benfica. E estou sempre lá.  
 (Keyshia Cole) – É minha segunda casa, virou segunda casa Madureira...  
 (Missy Elliot) – Não, mas minha vó foi nascida e criada lá!  
 (Michael Jackson) – Um dia volto pra lá. Amo!

É interessante notarmos como as falas buscam sempre tentam justificar esse afeto, essa identificação, essa proximidade – afetiva e territorial – com o local, não somente ao território em si, mas às relações de afeto que são construídas com/em Madureira, bairro reconhecido como pertencente ao subúrbio carioca, que possui diversas narrativas construídas a partir do seu território, narrativas estas em constante reconstrução.

O termo “território” sofre variações de acordo com a escola da geografia em que é utilizado. Por ter uma “polissemia” o território pode vir sob a denominação de “lugar”. “Na maioria das vezes a ampla concepção de lugar nas investigações em língua inglesa corresponde praticamente àquilo que, sob o nome de “território”, trabalhamos no nosso contexto latino – em especial latino-americano.” (RIBEIRO, MILANI, 2009, Edição Kindle).

Como sabemos, a área da comunicação é interdisciplinar, tomamos conceitos da sociologia, filosofia, artes e geografia. Optei por utilizar o conceito de território a partir da geografia cultural, por acreditar que possui os conceitos que mais dialogam com essa pesquisa, pois a geografia cultural trabalha com a construção do território além da materialidade, está ligada aos afetos e às identidades construídas a partir dessas relações. Claval (2001) justifica a necessidade da geografia cultural a partir da seguinte inquietação: “O problema não é somente explicar por que a terra muda de acordo com os lugares. É compreender por que as pessoas associam aos

mesmos lugares sentimentos, atitudes e humores diferentes” (CLAVAL, 2001, p. 45), Solínis (2009) entende o território como “um espaço atravessado por laços, vínculos e relações imateriais, mais que um simples espaço ocupado por grupos humanos” (SOLINÍS, 2009, Edição Kindle) e Ribeiro e Milani o compreendem como

um lugar compartilhado no cotidiano, criador de raízes e laços de pertencimento e símbolos. É através do conhecimento desses símbolos que podemos restituir toda a riqueza de valores que dão sentido aos lugares e aos territórios de vida (RIBEIRO; MILANI, 2009, Edição Kindle).

Ao conhecer o bairro de Madureira – me perdendo e me achando – se tornaram latentes algumas questões em como aquele território é visto, como é narrado pelos que o têm também como um bairro afetivo. A noção de periferia, periférico, o que está à margem do centro, como local de “exclusão social” (ZALUAR, 2004), usada como sinônimo para o termo subúrbio traz uma conotação negativa, de abandono do poder público, de violência, de ausência. Acredito que o que me incomoda nessas narrativas sobre o sentido dado à periferia é que a partir das vivências no local é possível enxergar um desvelamento quanto a essa Madureira periférica, e o termo periferia com a conotação de “ausência” de tudo que existe no centro já não cabe mais ali. “O subúrbio e a periferia não podem mais estar “à margem do urbano”, já que falamos de territórios em constante transição e crescimento, cada vez mais independente das áreas centrais, ainda que em ritmos diferentes” (MAIA, CHAO, 2016, p. 153).

A partir da compreensão do território como um espaço permeado de “significações, “práticas” e “experiências” (SOLINÍS, 2009, Edição Kindle) tomamos Madureira como um território do subúrbio, repleto de representações, identidades em construção e narrativas próprias: um centro produtor de cultura, territorialmente fixo e, ao mesmo tempo, mutável.

### 1.3 Descentralizando o centro: lugar e territorialidade em Madureira

O sonho da gente é morar em Madureira. Madureira é vida, cara! Quem não gosta de ferver, não tem que morar em Madureira, agora quem gosta de agito, tem que morar lá, porque cada esquina, ou é pagode, ou é charme, tem alguma coisa, uma barraquinha. Você vai para o parque, entra por aquela rua, depois do camelódromo, onde tem estacionamento, lá tem nem barraca: tem micro-ondas vendendo pizza, e ali toca charme e você já vai entrando no ritmo de lá. Madureira é vida. Se eu tiver condições, eu moro em Madureira, mas lá tá caro, né?

*Janet Jackson*

Nas terras da Fazenda do Campinho, o bairro de Madureira surge por volta de 1867, e tem esse nome devido ao proprietário das terras, Lourenço Madureira, criador de gado e lavrador. “Os bairros foram denominados a partir dos nomes dados às estações de trens, às personalidades do local e dos engenhos e fábricas” (MAIA, CHAO, 2016, p. 160). A partir da inauguração da primeira estação de trem, em 1890, o desenvolvimento do bairro foi crescendo.

Figura 2 - Pátio da estação de Madureira em 1909.



Fonte: Estações ferroviárias (site<sup>6</sup>).  
Autor: Augusto Malta.

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb\\_rj\\_linha\\_centro/madureira.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_rj_linha_centro/madureira.htm)>. Acesso em 16 out. 2016.

Madureira não era um local somente de passagem, os trabalhadores que migraram dos cortiços e bairros do centro da cidade, foram se instalando no bairro nas proximidades da estação de trem batizada de Madureira, nome que se conserva até hoje. Em 1908 é inaugurada uma nova estação de trem no bairro, nomeada de Inharajá, depois rebatizada de Magno e, atualmente, Mercadão de Madureira, outro importante símbolo do comércio diversificado no bairro, cujo slogan é *O maior mercado popular do Brasil: Junto com você*<sup>7</sup>.

Sua inauguração desviava os feirantes e compradores dos entrepostos da Praça XV de Novembro, no centro da cidade. Madureira desponta como bairro potencial do subúrbio carioca com o crescente número de moradores, atraídos pelo fácil acesso aos transportes, ao comércio diversificado [...] (MAIA, CHAO, 2016, p. 160).

O viaduto Negrão de Lima é outro símbolo de Madureira, fundado em 1958, e além ter como função promover a circulação de veículos, abriga embaixo dele diversas barracas de camelôs e de churrasquinho. Nas suas bases, estão importantes espaços de promoção da cultura e socialidade do bairro: de uma lado funciona desde 1998 a Central Única das Favelas (CUFA), hoje denominado de Espaço Cultural Marina Soares Athayde – nome dado em homenagem à mãe do fundador, Celso Athaíde. A CUFA promove oficinas e cursos diversos (fotografia, dj<sup>8</sup> e teatro) e promove o Taça das Favelas, campeonato de futebol entre times de favelas do Brasil. Na outra base do viaduto, em frente à CUFA, funciona o Espaço Cultural Rio Hip Hop Charme, um dos mais antigos bailes charme da cidade, que oferece oficinas gratuitas de dança. Junto ao Mercadão e viaduto, temos o Parque Madureira, recentemente inaugurado (2012) e que tornou-se rapidamente um espaço de lazer, eventos, prática de esportes, e baile charme toda quinta-feira e domingo.

O Parque Madureira foi construído num terreno que pertencia à concessionária de energia Light, e durante décadas esteve abandonado entre as torres de transmissão e a linha férrea do ramal de Belford Roxo. Construído entre janeiro de 2011 e setembro de 2012, o parque foi

---

<sup>7</sup> Site Mercadão de Madureira. Disponível em: <<http://www.mercadaodemadureira.com/index13.php>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

<sup>8</sup> DJ é a sigla para o termo em inglês *disc jockey*. Relacionado ao gênero musical eletrônico, o dj é o profissional responsável pela escolha das músicas tocadas em um evento. No processo de mixagem o dj mistura as faixas e gêneros musicais, criando novos repertórios para os diversos ambientes.

inaugurado em junho de 2012 antecipando a inauguração ao fim das obras efetivamente (SOUZA, 2015, p. 70).

A inauguração antecipada do parque ocorreu em ano de disputa eleitoral para prefeito da cidade do Rio de Janeiro e o Parque Madureira surge da necessidade de se fazer uma cidade – nas palavras do Eduardo Paes, prefeito à época – “integrada”. “Uma das estratégias da construção da imagem de Paes foi explorar a divisão da cidade entre ricos e pobres, para então se apresentar como um candidato das elites e dos mais necessitados. Ele seria, portanto, o único que poderia unir o Rio de Janeiro, por ser um profundo conhecedor da cidade” (MATIOLLI, 2010, p. 40).

Essa integração que a gestão municipal buscava promover, ao especificamente entregar o parque à população, não foi entendido somente a partir desse viés, integrador. Alguns entrevistados, apesar de aprovarem o Parque como ambiente de lazer, não acreditam que a zona Sul o frequente, o que ouvi em várias ocasiões é que o parque é utilizado pelos suburbanos, de vários bairros, mas a ideia de que sociedade, território e cidade pudessem construir novas relações, a partir da integração das zonas Norte, Oeste e Sul, acabou sofrendo críticas do moradores. Janet faz uma descrição do cotidiano no Parque e as formas de utilização dos espaços:

(Janet Jackson) – Foi uma coisa muito boa, mesmo que a intenção seja deixar os suburbanos presos por aqui pra não invadir lá.

(Eu) – Você ouviu isso?

(Janet Jackson) – Não, mas eu falo mesmo porque eu acho é pra gente não invadir lá o lado deles, mas mesmo que seja isso, foi uma boa, porque olha só, dali do parque se diverte da criança ao idoso, só não vai pra lá e se diverte ali quem já tem a mente mesmo, sabe? Muito retrógrada que não gosta mesmo de nada e não quer sair de dentro do ‘ninhozinho’ dele. Pergunta quanto que eu gastei? Fui no bilhete único e minha garrafinha de água. Acabou. E me divirto à beça. De repente você vai pra um barzinho gasta 50, 60 reais e não se diverte tanto. Eu quero coisa pra queimar caloria porque eu preciso emagrecer! (risos).

(Eu) – E água pra ficar hidratada, né?(risos).

(Janet Jackson) – Num é? Agora quem tem um montão de filho? Porque eu já cheguei no parque cedo. Eu chego no parque cedo, até dentista eu marco ali perto, na quinta- feira, fim da tarde, pra ir o baile depois (risos). Tu vê aquele monte de criança, as mães levam bolsa térmica, leva biscoito, refrigerante e sanduíche. As crianças se acabam naquele largo, com bicicleta, com patinete.

Durante a conversa com Janet o termo periferia que já não me respondia algumas questões sobre o território, e passou a soar inapropriado quando o coloquei

à luz dos conceitos de territorialização e territorialidade. A territorialização, construída tanto na sociedade quanto pela sociedade, é a capacidade de transformar o território em uma manifestação da cultura e criar relações do ser humano com o mundo (SOLINÍS, 2009).

Em minha caminhada pela geografia cultural aprendi que há autores que usam território como sinônimo de “lugar”, sendo assim, ambos representariam os espaços de convívio social (RIBEIRO, MILANI, 2009); alguns preferem chamar territorialidade de “lugar”, nesse caso, a territorialização seria o processo que construiria o local como um lugar, de emoção, de afeto, de socialidade (CARNEY, 2007), e outros que usam o termo territorialidade para falar dos aspectos ligados ao território e à construção das identidades, assim, o local e o lugar seriam fundamentais na construção das identidades (HAESBAERT, 1999). Essas identidades, chamadas de territoriais são formadas a partir dessa relação “[...] podemos ter a construção de uma identidade pelo/com território” (HAESBAERT, 1999, p. 178).

No processo de territorialização, que é onde esse território é consumido em um aspecto cultural e identitário, lugar e territorialidade são comumente vistos como tendo o mesmo significado dentro da geografia cultural, portanto nessa pesquisa, escolhi usar o termo lugar quando os entrevistados relacionarem o lugar aos valores ligados ao afeto – alegria, felicidade, bem estar – e o termo territorialidade será usado quando as falas recortarem aspectos da memória e identidade, sentido frequentemente utilizado pelo Haesbaert (1999) para falar de identidades territoriais.

Ao circular em Madureira entendo que apesar do território ali construído, seja viaduto ou parque, há diversas formas de apropriação do espaço, há diversas narrativas sobre o local, especialmente, atreladas à música. Esse território que se transforma em lugar, é múltiplo, se move a partir da apropriação que os sujeitos – moradores ou moradores afetivos – fazem dele. O território é a cidade, as territorialidades, os lugares são as construções de imaginários que fazemos nesta cidade. Ao tomar esses dois conceitos – territorialidade e lugar – para pensar um bairro do subúrbio, não consegui localizar o quão distante ele está de um “centro”, quando digo centro, falo dos elementos que, ao longo do tempo, são considerados como características de espaços urbanos centrais: infraestrutura, presença do poder público, ofertas de trabalho, acesso à informação, práticas culturais, inclusive no sentido de produzir cultura no local.

Não acredito que seja necessário, nem a proposta dessa tese, elaborar uma distinção entre periferia e subúrbio, mesmo porque periferia é um termo que nos meses iniciais da pesquisa etnográfica, já se mostrava inválido para denotar Madureira. Como pensar periferia a partir de territorialidade? Como classificar uma territorialidade como periférica ou central? Ao chegar em Madureira, pensava *Podem chamar do que quiser, menos periferia*. “A ‘distância’ ao centro é, assim, uma distância sociológica a um centro, sendo este definido pela diversidade e pela densidade das relações sociais, pela intensidade da vida cívica, pelo acesso à informação, pela aglomeração de recursos culturais, políticos, econômicos, etc” (DOMINGUES, 1994, p.7). Ao trazer alguns elementos dessa “distância sociológica” citada por Domingues (1994) para denotar uma região como periférica, faço uso de algumas características pertencentes ao território de Madureira para exemplificar o porquê considero essa fala como inadequada para a pesquisa em comunicação e cultura urbana: a) *diversidade e densidade das relações sociais*: no bairro há inúmeras tribos compostas por sujeitos diversos, que identificados com outras tribos, acabam por criar territorialidades múltiplas, como uma entrevistada que, às vezes, é charmeira, é Império de coração, mas no Carnaval desfila pela Portela e ama pagode, “no fim é tudo misturado” diz ela; b) *acesso à informação*: acredito que com a popularização da internet atualmente seja difícil categorizar alguém ou lugar sem acesso à informação, além da internet temos outros meios de informação, considero aqui inclusive, o boca a boca; c) *aglomeração de recursos culturais*: Madureira reúne diversos gêneros musicais em seu território, abriga o tradicional jongo da Serrinha e duas grandes escolas de samba – Império Serrano e Portela – carrega o título de “berço do samba”, em suas ruas repletas de bares ouve-se pagode, no viaduto pode-se fazer uns passinhos no charme, e na Feira das Yabás são degustados pratos da culinária africana; d) *aglomeração de recursos econômicos*: O bairro é considerado o segundo polo econômico e comercial da cidade, o maior do subúrbio<sup>9</sup>.

(Michael Jackson) – Lugar de eventos onde você encontra tudo que você quer curtir, e de um comércio bem forte. Madureira representa tudo pra mim.

(Kanye West) – Madureira é a terra das oportunidades, point dos amigos, tudo de bom.

(Ciara) – É um bairro agradável, popular, de massa mesmo, porque o fluxo de pessoas é imenso, dia e noite, seja em qualquer época do ano e em

---

<sup>9</sup> Portal do Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.oriodejaneiro.com/madureira.htm/>>. Acesso em 13 nov. 2016.

qualquer dia da semana. Apesar da violência das comunidades locais São José Operário, Serrinha e Cajueiro, é um ótimo lugar para se viver.

(Beyoncé) – Eu adoro Madureira! Madueira não para, o bom de Madureira é isso, você vai em qualquer horário lá e vai ter gente na rua.

(Dj Corello) – Madureira é um bairro central.

(Jay Z) – Um comércio bem variado, atrativo onde tudo se encontra, desde o calçadão até o mais velho e tradicional Mercadão, sem contar essa nova atração familiar que é o Parque de Madureira que veio valorizar no de nível diversão, músicas, brincadeiras, passatempo.

(Kendrick Lamar) – Madureira é uma grande expressão da cultura suburbana carioca que sobrevive por força dos seus participantes.

São impressionantes as narrativas afetivas sobre o bairro, mesmo porque a maioria dos entrevistados não mora lá, o que me causava estranhamento no início da etnografia, mas, após algumas idas ao campo, tinha se tornado natural não supor que os entrevistados moravam lá, às vezes, até me surpreendia quando a resposta era “sim, moro aqui”. As falas que apresentei (acima) além de denotarem esse caráter de bairro afetivo também nos mostra uma Madureira como expressão cultural, possuidora de espaços de lazer, comércio diversificado, local de socialidade, de encontrar amigos, sem esquecer que, apesar da violência existente, é tida como um local apropriado para a moradia. Essa descrição poderia ser considerada a de um centro urbano. “O subúrbio, aquele que ‘está à margem, distante; uma região dependente social, financeira e culturalmente da urbe’, não condiz com a realidade de Madureira [...]” (MAIA, CHAO, 2016, p. 162).

Essa construção afetiva do bairro, representando um imaginário urbano em Madureira, quando somada ao nosso olhar vindo da geografia cultural, de território se transformando em lugar, imbuído de territorialidades, a noção de periferia torna-se insustentável. Nessa pesquisa não há uma negação de que existam territórios com as características do que se entende por periferia, mas saliento que é um olhar vindo do conceito de urbanização – e de “suburbanização” (DOMINGUES, 1994, p.11). Essa periferia vinda da noção de urbanização de um território, também engloba o social, discute o sujeito e classifica-o. “Exclusão social”, “falta de recursos políticos e econômicos” (ZALUAR, 2004) são alguns dos termos ainda associados a essa ideia de periferia, subúrbio e centro como espaços separados, de difícil acesso e circulação. Com isso, não estou afirmando que não existam diferenças entre centro e subúrbio, mas estão ligadas às narrativas de cunho político e econômico, e mesmo assim, o subúrbio continua em desenvolvimento.



São lugares de geração de trabalho e emprego, melhores condições de moradia e infraestrutura, acesso À educação, além da efervescência cultural própria do lugar, embora a prioridade de modernização e de políticas públicas seja das áreas de maior concentração econômica e social (MAIA, CHAO, 2016, p. 158).

Em seu livro *Cidade Partida*, o jornalista Zuenir Ventura (1994) traz o conceito de cidade partida da sociologia urbana para explicar as relações do morro e asfalto no Rio de Janeiro, especificamente da favela de Vigário Geral, localizada no subúrbio. O livro que possui caráter de grande reportagem narra as dificuldades da divisão territorial entre as zonas da cidade, junto às tensões advindas da violência urbana. No livro *O Novo Carioca* essa noção de cidade partida é contestada, especificamente, em um artigo escrito por Jailson de Souza Silva cujo título é *Carta aberta a Zuenir Ventura* (SILVA, BARBOSA, FAUSTINI, 2012, Edição Kindle), no texto, o autor discorre sobre o que considera o novo carioca e porque considera a noção de cidade partida como um mito, pois acreditam que as fronteiras já não estão tão intensamente demarcadas, há novas formas possíveis de habitar e viver a cidade.

O novo carioca sugerido pelos autores é “[...] um sujeito com mobilidade de circular nos diversos territórios urbanos, produzir experiências que envolvam atores de diversos lugares, valorizar e legitimar as diferenças” (SILVA, BARBOSA, FAUSTINI, 2012, Edição Kindle). Silva, Barbosa e Faustini (2012) apresentam um sujeito social nascido dessas novas relações entendidas como não dicotômicas entre centro e periferia, a partir do entendimento que essas novas relações promovem uma descentralização do centro, sendo assim, o novo carioca se moveria pela cidade – física e simbolicamente – nos seus diversos territórios. “Não há interdito cultural para esse ‘novo carioca’” (SILVA; BARBOSA; FAUSTINI, 2012, Edição Kindle).

Com isso, quero enfatizar que as narrativas que dão conta de um subúrbio periférico, distante, isolado e pobre em produção cultural em relação a um centro, não se sustentam, pois se os territórios se transformam em lugares, produzem territorialidades, são múltiplos e híbridos, não há um centro como referencial e, ao mesmo tempo, o novo carioca circula pela cidade, e vai criando seus lugares a partir de suas vivências, gostos e afetos. Então, as questões que me fiz – Como pensar periferia a partir de territorialidade? Como classificar uma territorialidade como periférica ou central? – Têm a seguinte leitura: não é possível trabalhar com o

conceito de periferia junto ao de territorialidade. As territorialidades não possuem locais fixos para o seu surgimento a ponto de se determinar que ali é seu espaço, ou seja, ali é onde está o centro. Diferente da noção de periferia que está em relação a um centro, as territorialidades apenas “são”.

O interesse dessa tese é o recorte cultural, são os lugares permeados de emoções, as histórias do cotidiano que constroem as memórias afetivas, as identidades formadas a partir dos territórios e territorialidades, sendo assim não é o “território” de Madureira ou do charme, e sim as territorialidades nascidas a partir das práticas sociais que ali são continuamente construídas, transformando o território em lugares – afetivos e suburbanos.

#### 1.4 Inculto, misterioso e selvagem: a “descoberta” do povo e sua cultura

[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção

*Hall, 2008, p. 44*

O surgimento do interesse pela cultura popular é documentado a partir do fim do século XVIII e início do século XIX. O povo – *folk* – surge como tema de interesse para os intelectuais europeus. Em seu livro *Cultura popular na Idade moderna: Europa, 1500-1800*, Peter Burke (2010) traça o histórico dos estudos europeus sobre a cultura popular. O autor fala sobre a *descoberta do povo*, isto é, a elite culta europeia descobrindo o povo, considerado inculto, misterioso e, sobretudo, selvagem. A descoberta do povo se inicia a partir do olhar direcionado aos contos, religião, festas e músicas. Segundo Burke, os camponeses assistiram a uma invasão de intelectuais, pedindo a eles que entoassem suas canções, baladas e modinhas.

A balada popular [...] é resgatada das mãos do vulgo para obter um lugar entre as coleções do homem de gosto. Versos que poucos anos atrás eram considerados dignos somente da atenção das crianças são agora admirados por aquela simplicidade natural que outrora recebeu o nome de grosseria e vulgaridade (BURKE, 2010, p. 29).

Os irmãos Grimm<sup>10</sup> auxiliaram nesse processo de descoberta e ênfase na cultura do povo, utilizando o conto popular – transmitido por tradição oral – e associando a poesia e o conto ao povo, impulsionando assim, o surgimento de coletâneas de canções populares. Além da canção popular, outras formas de expressão popular também passam a ser consideradas elegantes, cultas e refinadas. O povo então passa a ser visto como o que é tradicional, verdadeiro e legítimo.

As ilustrações mais marcantes das novas atitudes em relação ao povo talvez provenham dos viajantes, que agora iam em busca não tanto de ruínas antigas, mas de maneiras e costumes, de preferência os mais simples e incultos (BURKE, 2010, p. 31).

A razão do interesse pelo povo esclarece Burke, deve-se a três fatores principais: 1) Estética: rompimento com as regras do Classicismo, nesse novo cenário, o artificial é que era o polido, o erudito era considerado pejorativo, enquanto que o natural era elogiado, pelo fato de ser selvagem; 2) Intelectual: Repúdio ao Iluminismo, seu elitismo e ênfase na razão; 3) Política: Apreciar a cultura popular era forma de demonstrar oposição à França e ao seu domínio.

A descoberta do povo e apreço pelas suas manifestações culturais representavam certo nacionalismo e a produção das coletâneas de canções diminuía o medo de perder a identidade do país. Entende-se que a descoberta do povo ia além de questões literárias, incluíam forte posicionamento político.

De maneira bastante irônica, a ideia de uma “nação” veio dos intelectuais e foi “imposta” ao povo com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional (BURKE, 2010, p. 37).

Na Espanha os nobres passaram a querer se identificar com o povo, através das vestimentas e da participação nas festas populares. A partir destes interesses, foram surgindo questionários – pesquisas - sobre poesia (Escócia), sobre festas,

---

<sup>10</sup> Nascidos em Hanau, Jacob Grimm em 1785 e Wilhelm Grimm em 1786, os irmãos Grimm se dedicaram à literatura. Reconhecidos no mundo inteiro pela qualidade dos contos que produziram desde o começo do século XIX, os irmãos Grimm afirmavam que estavam apenas escrevendo, durante a noite, as histórias que escutavam de camponeses, amigos e parentes durante o dia. Uma das histórias mais famosas da humanidade, Branca de Neve, foi passada para os irmãos Grimm por duas amigas de sua família. Escreveram 200 contos aproximadamente e suas histórias sofreram modificações ao longo dos anos. Disponível em <<http://www.infoescola.com/biografias/irmaos-grimm/>>. Acesso: 23 jul. 2016.

medicina, feitiçarias (Academia Celta) e pesquisas aplicadas a funcionários públicos (Itália), que depois vieram a ser publicadas como “uma obra sério-jocosa”. Os autores utilizavam pseudônimos, pois termos pejorativos eram associados a tais obras, ligando-os ao misticismo e superstições.

A ideia de cultura popular (pequena tradição cultural) era usada para contrastar com a ideia de cultura erudita (grande tradição cultural), onde não era permitido ao povo participar da grande tradição, mas, à elite era permitido participar da pequena tradição, seja através das festas ou danças. A cultura popular era enxergada no campo, através dos camponeses, pastores e mineiros, e na cidade era representada pelos artesãos – tecelão e sapateiro – que, diferente do que se acreditava, também se apropriavam das práticas culturais da grande tradição, como por exemplo, na construção de suas casas que imitavam o estilo da nobreza (BURKE, 2010).

Diante desse breve histórico, construído pelo Burke, a cultura se apresenta como algo difícil de conceituar, impossível de se colocar em blocos, de delimitar – onde começa uma e termina outra prática – de onde vieram suas influências, pois, a esta altura da discussão, já se tornou impossível admitir a ideia de purismo, pois, por mais pura que se pareça uma tradição, se investigada, irá revelar um repertório comum a outra tradição, práticas, usos ou costumes, pois as culturas são “contaminadas” (BURKE, 2010, p. 100), não havendo, portanto, razão para considerar que uma seja melhor do que a outra, que o erudito seja superior ao popular.

Ao pensar cultura, não vejo necessidade da utilização do termo *popular* para definir determinada prática cultural, ora, se é cultura é do povo, portanto, *popular*, já está subentendido na palavra cultura. Em sua obra *A cultura no Plural*, Michel de Certeau (1995) indaga sobre o direito que tem um grupo de definir, em lugar dos demais, aquilo que deva ser considerado cultura

A relação da cultura com a sociedade modificou-se: a cultura não está mais reservada a um grupo social: ela não mais constitui uma propriedade particular de certas especialidades profissionais (docentes e profissionais liberais) ela não é estável e definida por um código aceito por todos. CERTEAU (1995, p. 104).

A cultura surge das práticas dos diversos sujeitos, dos seus diferentes modos de vida, de suas emoções e sentimentos, que são ressignificados continuamente, a

partir dos seus territórios. “Não existia uma tradição popular imutável pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido” (BURKE, 2010, p. 49). A cultura contemporânea é agregadora e intercultural, promovendo trocas e reunindo diversas expressões e práticas culturais diferentes.

### **1.5 O meu lugar é sorriso, é paz e prazer: Madureira como lugar afetivo**

Ai meu lugar  
A saudade me faz lembrar  
Os amores que eu tive por lá  
É difícil esquecer

Doce lugar  
Que é eterno no meu coração  
E aos poetas traz inspiração  
Pra cantar e escrever

Ai meu lugar  
Tem mil coisas pra gente dizer  
O difícil é saber terminar  
Madureira, lá laiá<sup>11</sup>

A geografia cultural busca entender como os lugares são apropriados simbolicamente pelas pessoas, e não tão somente, fisicamente, o objetivo é compreender como as pessoas vivem e experienciam esses lugares, inclusive como esses sentidos são produzidos em grupo a partir de diversas práticas culturais. “O espírito ou personalidade de um lugar surge de experiências habituais ou memoráveis a ele associadas” (CARNEY, 2007, p.146). Essas interações ao

---

<sup>11</sup> Trecho da canção intitulada *Meu Lugar* interpretada por Arlindo Cruz, composição de Arlindo Cruz e Mauro Diniz. Disponível em <https://www.letras.mus.br/arlindo-cruz/1131702/>. Acesso: 15 out. 2016.

transformarem o território, dão outro caráter à ideia de lugar, onde além de ser visto como um espaço físico (território), passa a ser percebido como uma representação de culturas, de memórias, de interações, de trocas entre sujeitos, que formam a cultura daquele lugar. O processo que transforma o território em lugar a partir de memórias e interações de seus participantes não possui uma fórmula para que aconteça.

A base de recursos, por exemplo, é fisicamente determinada, mas a maneira como os recursos são percebidos e utilizados é uma questão culturalmente condicionada. As pessoas modificam a paisagem natural de um determinado lugar, simplesmente ao ocupá-lo (CARNEY, 2007, p.125).

Esses aspectos naturais dos recursos são utilizados de acordo com a ocupação, com os usos que se faz deles. Essas apropriações alteram o modo como os territórios são utilizados, como o viaduto de Madureira, que é um local para o trânsito de veículos e aos sábados é reconfigurado, ressignificado para ser um palco, uma pista de dança, um local de encontro, de paquera, um ambiente festivo, funções que se alternam ou se apresentam juntas, variando de sujeito para sujeito. As pessoas ressignificam os lugares, se apropriam e constroem novas funções para os espaços. Entendo a construção do lugar como algo em movimento constante.

[...] o relacionamento de pessoa e lugar é recíproco - uma simbiose pessoa-lugar. Além disso, a maioria deles [pesquisadores na área de geografia cultural] sustenta que lugar não é apenas onde algo está situado; o próprio lugar incorpora significado, que depende da história pessoal que uma pessoa traz para ele (CARNEY, 2007, p.127-128).

Para exemplificar as construções de um lugar, a partir de interações e memória (história pessoal), relato a seguir minha experiência como pesquisadora do baile charme de Madureira: Quase cinco anos já se passaram desde a minha primeira visita ao baile do viaduto e, simultaneamente, ao bairro de Madureira. Eu tinha acabado de chegar à cidade, morava no Méier. Nas primeiras semanas – bem, talvez meses – eu vivia em desconforto (em vários sentidos), eram mais ausências sentidas mesmo. Passei a me preocupar quando todas as músicas de Luiz Gonzaga começaram a fazer sentido, mesmo eu não tendo vivido aquele sertão, era um sertão imaginado. Eu não me sentia em casa. Me recusava em pendurar coisas nas paredes porque elas me diziam que eu estava me fixando. E não era meu lugar.

Meus amigos em Natal fizeram contatos com amigos deles aqui para que me mostrassem a cidade. E certo dia, conversando com um desses novos amigos sobre o charme ser algo tão novo pra mim, que a tinha achado interessante, ele se prontificou a ir comigo à Madureira e me apresentar o viaduto. Não sabia muita coisa sobre Madureira e as narrativas dos jornais que chegava a mim sobre o Rio de Janeiro nem sempre inspiravam segurança, mas, como jornalista, aprendi a sempre desconfiar do que lia e ouvia nos jornais, mas nunca saía para um novo endereço sem olhar as imagens dos locais pela internet, eu sabia que era uma falsa segurança, mas eu aceitava, melhor do que nada e na noite em que fui à Madureira, até desisti de fazer a minha busca obrigatória ao *google street view*. Estacionamos um pouco longe do viaduto, fomos cruzando algumas ruas, e de repente, quando me vi diante das pilastras e tapumes, pensei “É isso? É aqui mesmo?”. Estava quase vazio, no outro lado da calçada nas barraquinhas de *podrão* havia algumas pessoas, música estava no volume mínimo. Já estava, como pesquisadora, vendo meu objeto caindo ali na minha frente. Mas, etnografia é escuta, é espera, é sensível.

Aguardei.

E o baile charme se manifestou ali conforme descrevi na introdução dessa tese. O que não mencionei é que todas as vezes em que chego à Madureira sou levada àquelas emoções iniciais. O território de Madureira se transformou em lugar de afeto, embaixo do viaduto eu reencontro minhas memórias de recém-chegada, de saudade, de ansiedade diante do desconhecido e de descobertas. A cada visita, tenho novas impressões, novas interações, mas a memória – e as sensações – que tenho da primeira vez, sempre ressurgem, e junto a elas vão se somando outras, construindo significados desse lugar. E uma das descobertas mais significantes na construção desse lugar são os charmeiros, os sujeitos que assim se intitulam por consumirem o gênero musical charme. Mas não é somente isso, é gostar de charme, ir ao charme, dançar charme, sem esquecer de Madureira como bairro afetivo.

Lugar se refere a um local, mas especificamente, aos valores que associamos a esse local. Profundos laços psicológicos e emocionais se formam entre as pessoas e os lugares que elas experimentam. Todos reconhecemos que alguns locais são, de algum modo, distintivos para nós ou para outros. Um lugar, então, é um local que tem uma identidade particular (CARNEY, 2007, p.146).

O lugar é construído a partir de experiências pessoais e em grupo e a música auxilia na construção da ideia de lugar, “ajuda a criar uma ligação emotiva humana a um lugar particular” (CARNEY, 2007, p.147) O charme ocorre, primordialmente, em torno da discotecagem eletrônica do gênero, a música ajuda na construção do que seja uma identidade do frequentador, o charmeiro, influenciando na sua conduta no baile, no vestuário, na dança, que pode ser executada em grupo ou sozinho, mas, preferencialmente, em grupo, “assim música tanto reflete quanto influencia as imagens que as pessoas possuem de lugares e a forma como essas imagens mudaram significativamente as atitudes das pessoas para com lugares” (CARNEY, 2007, p.145).

(Judy Clay) – Madureira pra mim é, alegria, amizade, um caldeirão cultural. Ali conheci pessoas e ritmos que sempre estarão presentes em minha vida, meus melhores amigos conheci lá no viaduto. Madureira pra mim é o mundo se acabando, sempre certeza de bons momentos.

(Missy Elliot) – Pra mim Madureira é tudo. Eu amo esse bairro, lá você encontra de tudo. Eu costumo dizer que Madureira não dorme.

(Ray Charles) – Madureira e o melhor lugar para mim, uma área sem preconceito aonde todos se misturam em um ritmo só.

(Jay Z) – Madureira deixa de ser um bairro pra ser uma tribo onde várias etnias e gostos se mesclam.

(Alicia Keys) – Madureira pra mim é o melhor lugar do mundo, é um bairro aonde você chega e sempre tem bares tocando todos os ritmos, então acaba agradando a todos. É um bairro onde só tem pessoas felizes e isso contagia. Você pode estar no pior momento da sua vida e você chega lá não tem como não ficar feliz. Acaba esquecendo tudo.

(Ciara) – Madureira pra mim é um lugar único, onde todas as tribos se encontram e de alguma forma, convivem em plena harmonia, pois todos se respeitam, sendo em espaço, individualidade e gosto.

(Sade) – Eu não tenho palavras para descrever Madureira.

Madureira se desenvolveu como um local de moradia e, não somente, para servir de passagem aos viajantes e comerciantes. Os moradores das fazendas e os que foram expulsos dos cortiços no centro da cidade fizeram de Madureira seu lar, seu lugar e, segundo Solínis (2009) numa paisagem urbana, em processo de territorialização, os habitantes é que detêm o papel principal, pois são os responsáveis por decidirem “sobre as notas constitutivas do entorno”. Essa constituição do entorno é aqui entendida como a constituição do que estou chamando de lugar, de Madureira como bairro afetivo, inclusive pelos “cariocas residentes circulantes” (ESSINGER, 2005, p. 10), aqueles que não residem em Madureira, mas que a tomaram como lugar. Podemos enxergar nesses sujeitos o



novo carioca, um carioca circulante, movido também pelo afeto. São estes os que enxergam Madureira como um lugar onde se vive bons momentos, onde não existem preconceitos – embora não especifique quais – onde você se mistura, se mescla aos outros, formando uma só tribo e que, por causa da grandeza do amor que sente, faltam palavras para descrevê-lo. “Lugar se refere a um local, mas especificamente, aos valores que associamos a esse local. Profundos laços psicológicos e emocionais se formam entre as pessoas e os lugares que elas experimentam” (CARNEY, 2007, p. 146).

O bairro de Madureira é constituído a partir de várias vertentes culturais ligadas à música: Jongo da Serrinha, escolas de samba – Portela e Império Serrano – e os bailes *blacks*, que ficaram conhecidos como bailes charme, a partir dos anos 80. Checchetto et al. (2012, p. 475) consideram Madureira como o “[...] bairro do subúrbio carioca onde a música tem papel central como entretenimento e expressão cultural”. A música constrói lugares e territorialidade mediante seu consumo e na formação desses lugares, mediados pela música, surgem novas práticas culturais e em grupo, possuidoras de novas socialidades em uma cultura comunitária.

## 1.6 A Meca do charme: música e cultura em Madureira

O espaço social onde melhor se expressa o sentido da dinâmica que, desde o popular, dá forma a novos movimentos urbanos é o *bairro*, enquanto território de lançamento de resistência e da criatividade cultural

*Martín-Barbero, 2004, p. 146*

Por compreender que tentar definir cultura é tentar definir o indefinido (BURKE, 2010), escrevo sobre a cultura suburbana em Madureira não buscando uma definição, mas sim em busca de um olhar mais específico sobre um determinando recorte: observar quais práticas sociais vão surgindo a partir das relações entre cultura e música. Identidades, territorialidades, estilos de vida, socialidades e formas de habitar são construções culturais. Maia (2005, p. 118 e

125) traz o conceito de “cidadania cultural” como sendo a cultura que é produzida no cotidiano, o que se vive com frequência na coletividade, uma “cultura vivida em grupo”, onde tudo significa nessas relações sociais: modo de falar, de vestir, de dançar, de cumprimentar, de experimentar o lugar, de conviver com o outro. Essa perspectiva de cidadania cultural, somada às manifestações musicais é responsável por construir lugares. Ao observar esse papel da música no processo de territorialização em Madureira, descobri outras narrativas ligadas à vida cotidiana no subúrbio que, entrelaçadas aos gêneros musicais, construíram-na como lugar.

As primeiras narrativas sobre um subúrbio em formação foram destacadas pelo jornalista e escritor Lima Barreto (1881-1922), morador do subúrbio carioca e contemporâneo às mudanças ocasionadas pela reforma urbanística de Pereira Passos. O trabalho realizado pelo escritor pode ser entendido a partir da figura do *flâneur*, pois tal como Baudelaire, andava pela cidade e a sentia, experimentava os gostos, sons e testemunhava as agruras pelas quais passavam os que nela habitavam, inclusive ele. Lima Barreto foi um *flâneur* suburbano, em sua obra, em especial, as crônicas e contos, nos são apresentadas as figuras humanas comuns, o cotidiano dos moradores do subúrbio, e ao longo do texto, as figuras se aproximam mais, é inevitável não tomar partido nas questões, e quase se ouve o barulho do trem cruzando o subúrbio recém-nascido, o barulho nos mafuás, as galinhas nos terreiros e a gente que se ajunta nas estações à espera do próximo trem. A importância da obra de Lima Barreto no que se trata do subúrbio é a construção desse novo território da cidade a partir de uma leitura sensível, vivida, e até etnográfica, do lugar. O escritor, de linguagem coloquial e fluida, surge com uma obra perpassada pelo cotidiano, pela socialidade e estilos de vida no subúrbio, em suma, é o retrato da cultura do subúrbio carioca tomando forma no início do século.

As ruas distantes da linha da Central vivem cheias de tabuleiros de grama e de capim que são aproveitados pelas famílias para coradouro. De manhã até à noite, ficam povoadas de toda a espécie de pequenos animais domésticos: galinhas, patos, marrecos, cabritos, carneiros e porcos, sem esquecer os cães, que, com todos aqueles, fraternizam. Quando chega a tardinha, de cada portão se ouve o ‘toque de reunir’: ‘Mimoso!’ É um bode que a dona chama. ‘Sereia!’ É uma leitoa que uma criança faz entrar em casa; e assim por diante. Carneiros, cabritos, marrecos, perus – tudo entra pela porta principal, atravessa a casa toda e vai se recolher ao quintalejo aos fundos (BARRETO, 2010).

As narrativas contemporâneas ligadas ao subúrbio revelam inúmeras insatisfações, a maioria delas ligada às condições de vida quando se refere ao local, ao território fixo, são reclamações relacionadas às melhorias que devem ser feitas no serviço de transportes e saúde pública, fornecimento de maior oferta de linhas de ônibus e horários estendidos para circulação de ônibus e trem, programas que contenham o crescimento da violência e insegurança.

Entretanto, quando o enfoque é o “ser suburbano” e viver uma cidadania ligada à cultura e à música, essas narrativas dão conta de um lugar, onde o indivíduo desaparece para dar lugar ao bom vizinho, ao trabalhador, ao pai dedicado, mãe amorosa, às pessoas que vivem um desfrute do estar junto (MAFFESOLI, 1998), e que apesar das dificuldades que vivem em grupo, as alegrias também podem ser vividas. Há uma aura de cordialidade pregada nessa cultura do subúrbio. Trotta e Oliveira (2015) discorrem sobre essas narrativas de felicidade associadas à música, especificamente ao samba e pagode, [...] o imaginário de certa cultura popular valoriza o modo de ser dos setores populares por meio de uma narrativa de alegria, de encontros comunitários e de felicidade (TROTТА; OLIVEIRA, 2015, p. 99). Os autores acreditam que essas narrativas são usadas de modo que as características negativas associadas ao subúrbio (ou morros) sejam enxergadas como elementos positivos – “um projeto de felicidade”. Nesse caso, as casas pequenas, encostadas às outras, as inúmeras vilas que geram, forçosamente, uma relação de proximidade com a vizinhança pode ser encarada como vínculo afetivo com os vizinhos, aqueles com quem você pode contar, como se fossem da família, que circulam nas casas com liberdade, intimidade. Barreto (2010) observou a briga entre vizinhas como constantes, por diversos motivos, poderia ser pelo fato do marido de uma ganhar um salário maior que o da outra ou até mesmo por julgar a outra mais feliz do que ela. Barreto (2010) também deixa uma pista dessa socialidade suburbana, “Em geral essas brigas duram pouco. Lá vem uma moléstia num dos pequenos desta, e logo aquela a socorre com os seus vidros de homeopatia” (BARRETO, 2015, Edição Kindle).

Outro exemplo de positivação são os inúmeros locais onde se consome música, os bares em sua maioria precários – pé sujo – antes vistos como local onde se reuniam bêbados, boêmios e vagabundos, evocam hoje uma memória afetiva da música de rua, dos amores nas esquinas e hoje são comumente vistos, inclusive sob alcunha de botecos, como locais de promoção da cultura, da música e da alegria

suburbana, “a identidade suburbana é vetor de felicidade, que por sua vez está atrelada a uma espécie de convivência comunitária, a eventos coletivos de sociabilidade que instauram o ‘convívio social’” (TROTТА; OLIVEIRA, 2015, p. 113).

Sobre a cultura musical de Madureira ouvi durante as entrevistas “Berço do Samba”, “Meca do Charme” “Casa do Jongo” e “Terra do Pagode”, expressões como já consagradas no imaginário do bairro. O charme, como recorte desta pesquisa, é entendido como um gênero musical capaz de promover a interação entre os sujeitos, construindo os lugares, continuamente. O que busquei nas conversas foram as narrativas que representassem o charme, observando se o bairro de Madureira surgiria como um lugar construído a partir da música. Destaco o meu cuidado em não antecipar essa relação charme x Madureira a partir das minhas perguntas para não influenciar nas respostas. Os trechos abaixo são resultantes de falas transcritas das gravações e eram respostas às questões “Você vem com frequência pra cá”?, “Não sou daqui, como é Madureira”? ou “Por que você prefere Madureira”?

(Dj Soul) – A Meca do charme no Rio de Janeiro é Madureira. O charme está no subúrbio porque todos os bailes, praticamente a maioria do pessoal se reuniu lá, por causa do viaduto.

(Lauren Hill) – Madureira é um lugar que é arte, é música. Eu amo Madureira e os lugares que guardaram o charme aqui.

(Sandra de Sá) – Madureira é o polo da black music. O viaduto é a nave mãe.

(Maxine Brown) – Madureira é especial. Aqui é centro do charmeiro e pagodeiro.

(Keyshia Cole) – Madureira pra mim representa charme.

(Usher) – Madureira p mim, é a terra do charme, de gente bonita e festeira.

(Rick Ross) – Tem charme em vários lugares, mas, Madureira tem uma vibe única.

Em Madureira é continuamente construída como um bairro afetivo perpassado pela música e pelas formas de socialidade suscitadas no lugar. É o local onde se deseja morar, mas, que devido ao crescimento como polo comercial e o recém-inaugurado Parque foge ao orçamento pois subiu o valor do aluguel, é onde seu vizinho é seu melhor amigo e já cuidou dos seus filhos quando você precisou e você dos filhos dele, é onde as pessoas são bem recebidas e têm orgulho em receber bem, é um lugar onde se consome música, muitas vezes valorizada pelos atributos de “tradicional” e “de raiz”, é local de passagem também, mas não sem antes para em um bar e tomar uma cerveja com os amigos, lá se ouve samba, pagode, charme, hip hop, é onde é quase obrigatório ter uma churrasqueira – não

importa qual seja – é onde se narra a vida, ora com lamentos, ora com risos, não deixando de lado a satisfação de ser suburbano e morar em Madureira. “O povo, de maneira abusada, sem licença e sem permissão, divulga seu estilo de vida comunitário para o mundo, gerando a diversidade de valores e embaralhando os elementos que estariam separados hierarquicamente” (MAIA, 2005, p. 119). Enquanto se tinham sentenças como “suburbano não tem opções de lazer, está à margem, distante do centro, não tem opções culturais” – ao que me parece um esquecimento do que se entende por atribuição de uma identidade, que é eficaz quando o sujeito se identifica, como ele se sente (HAESBAERT, 1999) – novas narrativas vão surgindo, o sujeito se auto nomeia, o suburbano é quem diz o que é que ser suburbano, que laços são formados ali, como se enxerga a partir dos lugares que criou a partir dos seus vínculos no cotidiano, no seu fazer cidade como um residente circulante. É suburbano? Sim. Mas, não é só isso. Nunca o é. “Hoje, um tempo do cotidiano fragmentado e caleidoscópico molda lentamente o local, resistindo a ideais importados de concepções sócios espaciais” (MAIA, 2005, p. 119).

É o lugar que se reinventou ao longo da história, transformando as dificuldades e o descaso político do passado em território independente, gerador de trabalho, oferecendo melhores condições de moradia, infraestrutura, acesso à educação, além da efervescência cultural, latente na satisfação do ‘viver no subúrbio’ (MAIA, CHAO, 2016, p. 162).

As ressignificações são diversas, ao longo dos anos o subúrbio foi se transformando e sendo reconhecido como território onde nascem novos espaços de socialidades, com novas formas de habitar e de construir identidades, mediadas pelo afeto, pela memória e pela construção do lugar como bairro afetivo, sensorial. Sousa (2015) ao imaginar a cidade do Rio de Janeiro como o corpo humano, atribui ao subúrbio a função do coração.

## 2 MÚSICA

### 2.1 *Soul Power*: os bailes blacks carioca

Brother!  
 Assuma sua mente, brother!  
 E chegue a uma poderosa  
 conclusão de que os blacks  
 não  
 Querem ofender a ninguém,  
 brother!  
 O que nós queremos é dançar!  
 dançar, dançar e curtir  
 Muito som.  
 Eu te amo, brother!<sup>12</sup>

Em meados do século XVII, no Sul dos EUA, as plantações de algodão eram mantidas com o trabalho escravo, especificamente, escravos oriundos da África. Para sobreviver aos infindáveis dias de intenso trabalho nas plantações, os negros entoavam canções que remetiam aos seus países de origem, à sua fé, às suas dores e amores. Nas letras das canções, também poderiam ser encontradas pistas sobre rotas de fuga ou de escravos que escaparam. Por evocarem momentos melancólicos e de caráter triste, foram denominadas de *blues*, numa alusão à tristeza representada por essa cor. O *blues* só veio a ser assim nomeado com o fim da Guerra Civil (1861-1865), passando a ser associado aos negros afro-americanos.

O blues é matéria-prima para diversos gêneros musicais: os lamentos negros e rurais do blues chegam aos grandes centros urbanos americanos e ganham uma “marcação rítmica mais vigorosa”, nasce o *rhythm’n’blues (R&B)*. Essinger (2005) afirma que o *rhythm’n’blues* ao evoluir para um estilo com mais “apuro melódico,

---

<sup>12</sup> Trecho da música Mandamento Black, de autoria de Gerson King Combo, também intérprete.

emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental” [gospel] nasce o *soul*. (ESSINGER, 2005, p. 10).

O nascimento da *soul music* ocorre nos anos 50 e fica conhecido por unir gospel e *R&B*. O gênero musical cresce nos Estados Unidos e Europa e tem como principais expoentes Aretha Franklin, Ray Charles e James Brown.

Alguns subgêneros<sup>13</sup> surgiram em seguida associados ao *soul*: *soul de Detroit* tem forte influência do gospel; *soul de Memphis*, os metais são mais marcantes na música; *soul psicodélico* é influenciado pelo rock psicodélico e pelo funk; *soul branco* tem melodia mais suave e geralmente é interpretado por cantores de cor de pele branca; e *neo soul* que reúne influências do *soul* executado em 1970 e do hip hop dos anos 90.

A *soul music* chega ao Brasil durante os anos 70 e alcança o seu auge através da realização de bailes *soul*. Ademir Lemos e Newton Alvarenga Duarte, conhecido como Big Boy foram os pioneiros na organização e produção de bailes de *soul music* no Rio de Janeiro, apelidados de Bailes da Pesada.

Big Boy já difundia o *soul* em seus programas de rádio, antes dos discos do gênero chegarem ao Brasil, e foi um grande divulgador do som de James Brown, dedicando alguns minutos de seu programa diário à *black music*. Mas a ideia de realizar um baile que tocasse *soul* partiu de outro discotecário famoso na época. — Quem começou tudo isso foi Ademir Lemos (OLIVEIRA, 2016, p. 88).

Oliveira (2016) informa que em 12 de julho de 1970 foi realizado o primeiro Baile da Pesada e credita a Big Boy – DJ, locutor de rádio e apresentador de TV – a responsabilidade na difusão da *soul music* na cidade do Rio de Janeiro. “Em seus famosos Bailes da Pesada, Ademir e Big Boy começou a introduzir a *soul music*, apesar de que o rock progressivo e o pop ainda predominavam no *set list* da festa” (OLIVEIRA, 2016, p. 88).

Os Bailes da Pesada ocorriam aos domingos no Canecão, conhecida casa de show localizada na zona Sul carioca. Os frequentadores dos “Bailes da Pesada” eram jovens negros em sua maioria, mas também brancos [...] (MILAGRES, 1997, p. 9).

<sup>13</sup> Site *Proddigital* Música: Soul Music: O estilo musical que dominou o mundo. Disponível em: <<http://proddigital.com.br/musica/soul-music-o-estilo-musical-que-dominou-o-mundo/>>. Acesso em 14 de nov. 2016.

Por serem inspirados na *soul music* produzida nos EUA, onde, à época, os negros americanos lutavam contra as políticas de segregação racial e por direitos civis, os bailes no Canecão possuíam elementos de ligação com o movimento dos negros americanos. Tudo comunicava: as roupas inspiradas em capas de discos, o uso das expressões em inglês das letras das músicas, chamar uns aos outros de *black*. Os bailes foram investigados pela ditadura militar por reunirem grande quantidade de negros, e assim levantarem a suspeita de ser um movimento social. Em 1974, os bailes no Canecão foram suspensos para iniciar a temporada de shows de Roberto Carlos, transformando o espaço em reduto da MPB (VIANNA, 1997). “Lemos, percebendo a adesão da população da Zona Norte, resolveu transferir suas festas para os clubes do subúrbio, com o objetivo de aproveitar o emergente mercado dos bailes black” (OLIVEIRA, 2016, p. 92). Os bailes migraram para o subúrbio carioca e deram início ao que foi nomeado de movimento Black Rio.

Figura 3 - Exposição 1976 – Movimento Black Rio 40 anos.



Legenda: Banner localizado na entrada da exposição.

Fonte: Exposição 1976 – Movimento Black Rio 40 anos.

Não existe um consenso para a data de início do movimento Black Rio. No livro *1976: Movimento Black Rio* (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016) que originou a exposição de mesmo nome, os autores esclarecem que o ano de 1976 foi escolhido como marco inicial em referência à emblemática reportagem *Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, escrita pela jornalista Lena Frias e publicada no *Jornal do Brasil*, em 17 de julho de 1976, que batizou o movimento.



Advindo de jovens negros, na sua maioria, que se descobriam com uma força incomparável de mobilização, esse fenômeno tornou-se inevitável à atenção dos veículos de informação e irrefutável ao olhar curioso da população da cidade. Essa juventude negra-mestiça buscava incondicionalmente um novo comportamento, uma forma genuína de se exprimir e uma identidade social bastante particular. Nascia o Movimento Black Rio (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 19).

O Black Rio tinha como características principais a *soul music*, o penteado *black power*, as vestimentas inspiradas na moda dos negros americanos, a linguagem que era entrecortada por expressões em inglês. A jornalista Lena Frias, em matéria publicada em 1976 no Jornal do Brasil, afirma que um “novo poder” está em afirmação na Zona Norte: “Eles se tratam de *brothers*, se autointitulam de *blacks*, seguem um ritual coreográfico de saudação, identificam-se pelas roupas coloridas de modelo próprio e têm como ponto principal a música soul” (FRIAS, 1976, p. 4).

Figura 4 - Reprodução de anúncio de baile.

**Ginásio do Madureira E. C.**  
Av. Edgard Romero com Rua Capiranga próximo ao BANERJ

ABRIL 29 Sábado **A R C A** ABRIL 29 Sábado  
**APRESENTA**

**O Acontecimento do Ano**

Lançamento do 2.º LP Luizinho Disc Jockey Soul (O Som dos Blacks) e 3.º encontro Black Rio. as melhores equipes estarão presentes.

Furacão 2000 a melhor de 77	Black Power Soul, Sarro	Petru's O Som	Cash Box Melhor Som	Dynamic Soul Melhor Discoteca
Soul Grand Prix Grupo Vanguarda	Vip's A Revelação	Truta Soul Niteroi	Olho Negro O Visual	Grupo Philadelphia Melhor Grupo
Black Rio Dance Dançarinos Black's	Guilherme Quin Osni Silva	e principais EQUIPES	Agradecimentos Especiais RONULO COSTA PAULO APOCALIPSE	E VOCÊ

SORTEIO DE 300 LPS  
AO CASAL MAIS FEIO CR\$ 500,00  
A MAIOR BANDEIRA DO FLAMENGO 500,00  
AO MELHOR DANÇARINO CR\$ 500,00

**CONVIDADOS**  
O DIA - A NOTICIA - ULTIMA  
HORA - O GLOBO - MANCHETE  
FATOS E FOTOS - TV TUPI  
— TV GLOBO —

Este baile será o de maior duração até hoje Realizado das 18 as 6 da manhã  
O amor exige presença, Sem sua presença não haverá amor.

HENRIQUE ARAUJO  M D B RJ

Legenda: Reprodução de anúncio do 3º Encontro Black Rio, no Madureira Esporte Clube.

Fonte: Exposição 1976 – Movimento Black Rio 40 anos.

Diversos artistas surgiram influenciados pela *soul music*, entre eles, Tim Maia e Cassiano. Um dos expoentes da *soul music* nacional é o Gerson King Combo, conhecido como “James Brown brasileiro”, pois dançava imitando o músico americano. Ele alcançou o sucesso com a música *Mandamentos Black*<sup>14</sup>, onde enumera o comportamento de um *black* (ou *brown*). Um dos trechos diz: *Dançar como dança um black/ Amar como ama um black/ Andar como anda um black/ Usar sempre o cumprimento black/ Falar como fala um black*. Os bailes mobilizavam comportamentos, atribuídos aos frequentadores, em sua maioria negros, moradores do subúrbio carioca. “O movimento Black Rio teve características tão peculiares que não apenas mudariam as formas de produção cultural da cidade, mas também os hábitos de convivência e as relações sociais do lugar” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 20).

Os bailes eram realizados em clubes como o Mackenzie (Méier), o Vera Cruz (Abolição) e em quadras de escolas de samba, como Portela e Império Serrano. “Era o programa certo para todos os fins de semana do ano, mais até do que as rodas de samba, às quais o subúrbio é associado” (ESSINGER, 2005, p. 15). A estimativa feita por Lena Frias calculava que os bailes mobilizavam mais de um milhão de pessoas, em torno de 15 mil por baile. “É o *soul power*”, afirmava. Os bailes eram realizados por equipes de som (na figura 4, aparecem algumas delas), nascidas a partir do modelo iniciado com Big Boy e Ademir Lemos, no início da década de 1970. As equipes possuíam equipamentos próprios e levavam seus dj’s. Assim, quando anunciava determinada, os frequentadores já sabiam qual dj iria tocar, como era seu estilo e as músicas mais veiculadas por ele. “Além da produção do baile em si, as equipes realizavam o transporte e a instalação de seus sistemas de som, que se tornavam cada vez maiores e mais potentes, e preparavam a iluminação e a decoração do salão” (OLIVEIRA, 2016, p. 113). As disputas eram acirradas, existiam em torno de 300 equipes de som fazendo baile black no Rio de Janeiro, nomeadas de “a célula de toda a vida social dos *blacks power* cariocas” (FRIAS, 1976, p. 5). As equipes de som promoviam diversos concursos de dança e sorteios de brindes – camisetas, ingressos, discos.

No fim dos anos 1970, chega a *disco music* ao Brasil, e, no início dos anos 80, o gênero musical ganha força, enfraquecendo os *bailes black* e fazendo

---

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/gerson-king-combo/mandamentos-black/>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

desaparecer o movimento Black Rio. “Não obstante, esse levante cultural teria continuidade em inúmeras manifestações subsequentes como, por exemplo, a onda dos bailes charme, o hip-hop Rio e o fenômeno do funk carioca” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 21).

A *soul music* e o movimento Black Rio ensinaram a fazer baile. A estrutura de hoje para se realizar os bailes, com dj e equipe de som, foi aprendida com os bailes blacks, da pesada. A *black music* perdeu força, mas deixou um legado para os gêneros que, inspirados por ela, viriam em seguida: o funk e o charme. Os bailes continuaram sob a denominação de bailes funk ou baile charme, em sua maioria, realizados no subúrbio carioca, com grupos de dançarinos e campeonatos de equipes de danças coreografadas.

## 2.2 Juntando as galeras: o funk carioca

### **Lei Nº 5543, de 22 de setembro de 2009**

**Art. 1º** Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

**Art. 4º** Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

**Art.5º** Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Nascido da *soul music*, o termo funk era usado para designar a música negra dançante evidenciada nos Bailes da Pesada nos anos 1970. O gênero reúne influências musicais africanas e americanas e se desenvolveu ao longo dos anos para se tornar um gênero musical notadamente brasileiro e, mais especificamente, carioca. Além da *soul music*, o funk carioca é fruto de outras misturas, sendo o ritmo *miami bass* (inspirado na cultura Hip Hop) uma das influências mais marcantes.

No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do *rapper*, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do *break* são acentuadas com o rebolado e a sensualidade do samba e o *sampler* viram batida de um tambor ou atabaque eletrônico (LOPES, FACINA, 2010, p. 2).

Ao tomar forma como gênero musical, o funk não alcançou grande apoio da população, era visto por uma parcela da sociedade como uma “música de periferia”, criada por jovens negros e pobres. A noção de cidade partida se torna latente nesse período, as tensões asfalto/morro e Zona Norte/Zona Sul são evidenciadas. “As depreciações mais comuns são: pobreza, cafonice, abandono, atraso” (VIANNA, 1997, p. 67).

As favelas e subúrbio ficaram conhecidos como locais que abrigavam o funk, que realizados também sob a forma de baile, se propagaram nos anos 1980 entre a juventude carioca, nos subúrbios e na Zona Sul da cidade. Os funkeiros, assim chamados os consumidores do gênero musical, se organizavam para irem juntos aos bailes, ensaiavam as coreografias e formavam grupos de dança, também chamadas de equipes de dança. Essas equipes se autointitulavam de “galeras”. Assim, era comum juntar a galera para ir aos bailes prediletos. Cada galera tinha bailes de sua preferência e que costumava frequentar. As escolhas podiam ser feitas a partir do dj da noite, da equipe de som, do local onde era realizado o baile, elementos que constituíam o imaginário dos bailes funk e ficavam associados à emoção vivida na festa, em conjunto, com a galera a que se pertencia. Hermano Vianna em seu emblemático livro *O mundo funk carioca* (1997) narra os integrantes das galeras se reunindo, organizando os encontros para irem ao bailes juntos. Essa ida junto também inclui a volta para casa, geralmente de ônibus. Os laços afetivos e de companheirismo – alguém paga a passagem do ônibus para quem não tem o valor total ou simplesmente por gentileza. O conceito de galera como um grupo de jovens que se unem em torno da ideia de diversão, que se identificam, e que geralmente moram próximos uns aos outros ficou associado aos funkeiros, dando a impressão de que frequentar baile funk é uma atividade que se faz em grupo.

Apesar de ter surgido num meio em que a opressão social é sentida no dia a dia, o funk não é cultura de protesto e seus artistas raramente estão preocupados em passar crítica social para os frequentadores dos bailes. Embora existam alguns raps tratando de problemas sociais, o principal compromisso do baile funk é com a diversão, com a interação comunitária, com o ritual, os temas das musicas tratam principalmente dos anseios da adolescência, sem muita conotação didática. O humor e o erotismo são

sempre explorados em letras criativas de duplo sentido (MILAGRES, 1997, p. 40).

A realização de bailes funk se manteve em andamento no Rio de Janeiro nos anos 1980 – os bailes continuaram a serem realizados, mas não mais sob os moldes do movimento Black Rio. Nos bailes, em sua maioria, realizados na área dita suburbana, cresce o número de equipes de dança e campeonatos entre elas. A partir do uso da música para a construção das coreografias, surgiu a necessidade de entender o que as letras das músicas diziam, já que eram todas em inglês e o público, na sua maior parte, não falava o idioma. “O funk, no começo, se restringiu ao consumo do produto importado” (MILAGRES, 1997, p. 10).

Dj Loopy, que ganhou seu primeiro walkman de seu pai, quando este voltou do exílio imposto pela ditadura militar brasileira, conta que ficou com o pescoço torto de tanto ouvir música no aparelho. *Você tem mania de dj*, dizia seu pai. Com o apoio dele, redator da Rádio Globo, Dj Loopy começou fazendo estágio como operador de áudio. Hoje sonoplasta, trabalhou em diversas emissoras de rádio carioca, e viu o surgimento do que ficou conhecido como “melôs”. As melôs eram títulos em português que eram dados aos títulos das músicas em inglês. A escolha do título era feita a partir da sonoridade que a expressão em inglês se assemelhava ao idioma português.

De fato, as letras da música negra norte-americana, que fazem referência às políticas raciais e culturais não eram por eles compreendidas. Não havia raps nacionais e os funkeiros adaptavam o léxico inglês na base da homofonia: ‘you talk too much’ e ‘i’ll be all you ever need’ eram transformadas em bordões aparentemente sem sentido em português, como ‘taca tomate’ e ‘ravióli eu comi’ (HERSCHMANN, 2000, p. 24).

Os programadores, dj’s e público em geral é que criavam as melôs afim de facilitar fazer referência à determinada canção durante as conversas ou pedir ao dj da noite para que a tocasse no baile. Dj Loopy conta que as melôs foram vistas como uma boa “sacada” dos programadores da Rádio Mundial para anotar os pedidos feitos pelos ouvintes e assim facilitar o entendimento de qual era a música. Nascidas no auge dos bailes *blacks* onde a *soul music* era a preferência, a melô ganhou notoriedade ao ser utilizada pelos funkeiros e dj’s durante os bailes como uma forma de romper com a barreira do idioma estrangeiro e cantar a música interagindo com a letra.

O surgimento das melos, a partir da necessidade de cantar em português para entender o que diziam as músicas, foi um acontecimento importante para o que viria a seguir: a nacionalização do funk. Esse caráter nacional – funk carioca – começa a ser construído a partir de 1989, quando o Dj Marlboro lança o LP Funk Brasil (MACEDO, 2003). Com a nova onda de cantores de funk nacional, denominados de MC's<sup>15</sup>, e com a identificação a partir do conteúdo das letras, o funk passa a assumir novas vertentes, ou seja, novos subgêneros surgem a partir de novos elementos que se tornam peças-chave: podiam ser em razão das letras com cunho de protesto, ou devido ao teor romântico, ou por causa de linguagem sexual explícita. Para um público variado, novos produtos eram criados para atender a demanda e a formação dos públicos relacionados ao funk.

Pensar o funk carioca, inicialmente, é relacioná-lo às batidas eletrônicas e à música mais dançante. Com a nacionalização, surgiram categorias como *funk melody*, que, além de possuir a bateria eletrônica, tem o enfoque de suas letras voltado para o amor romântico, vida amorosa e decepções sentimentais. Latino e a dupla Claudinha e Buchecha representam esse subgênero. O *funk proibidão* apresenta letras voltadas para o cotidiano da vida nas favelas, da pobreza, das injustiças sociais, mas, por haver referências nas letras à ação de traficantes, nomes de facções criminosas, é considerado como uma apologia ao crime, tendo, portanto, sua veiculação proibida nos veículos de comunicação oficiais, pois qualquer busca na internet é capaz de localizar centenas dessas músicas. O *funk erótico* ou *batidão* são as músicas que se caracterizam por veicular conteúdo erótico explícito. Os compositores desse subgênero costumam gravar duas versões: uma erótica, para ser tocada nos bailes, e uma “light” para a divulgação comercial. Um dos expoentes desse subgênero é o Mr. Catra. Outras denominações surgiram nos últimos anos, como *funk ostentação*, que traz o batidão do funk narrando elementos ligados ao consumo de produtos considerados de luxo, como carros, joias e mansões. Em seus videoclipes, os mc's aparecem ostentando uma vida luxuosa. Outro gênero que desponta é o *funknejo*, um híbrido de funk e sertanejo, que é representado mais pelas parcerias entre cantores do gênero funk e sertanejo do que por uma linguagem musical ou conteúdo de letras.

---

<sup>15</sup> MC – Mestre de Cerimônia – são responsáveis por conduzir o baile, interagir com a plateia, vindo depois a ser sinônimo para cantor do gênero funk.

No início dos anos 1990, o funk ganhou a conotação de violento, imagem que foi inicialmente construída devido aos bailes de embates – ou de corredor –, onde galeras que se confessavam inimigas se posicionavam uma em cada lado do salão, formando um corredor que as dividia, e realizavam as brigas. Os bailes de embates eram violentos a tal ponto que a bilheteria, entrada, banheiros e vendas de bebidas ficavam localizadas em lados opostos dentro do local onde se realizava o baile.

[...] a violência é um tema, uma preocupação e uma realidade constante em todos os momentos do baile. Existe toda uma organização, a revista na porta, os seguranças que observam a pista de dança, a habilidade do dj, etc., que tenta evitar o aparecimento da violência, mas é raro um baile que não tenha pelo menos uma briga (VIANNA, 1997, p. 84).

Na tentativa de diminuir os embates nos bailes de salão, foram criados os bailes de comunidade. Assim, cada galera ficaria em sua comunidade, evitando as brigas. “O baile na favela é uma festa da própria comunidade. Nele comparecem desde os mais velhos até as crianças. Todos se conhecem, tornando a festa uma confraternização comunitária” (MILAGRES, 1997, p. 26). Com o baile sendo realizado nas comunidades, o funk passou a ser fortemente associado com o tráfico porque os traficantes, para se promoverem, financiavam os bailes. Em 1992, acontece um arrastão na praia de Ipanema, Zona Sul da cidade e, mais uma vez, violência e funk são associados. Noticiado nacional e internacionalmente, o arrastão foi justificado como uma ação de funkeiros. Com isso, parte da população se viu diante do temor de que seus filhos fossem influenciados pelos comportamentos criminosos daqueles que consumiam o funk. Junto ao medo, apareciam as críticas dos meios de comunicação ao gênero musical e aos seus adeptos e surgiram, como formas de combater o preconceito, projetos como Rio Funk, que financiado pela prefeitura, oferecia curso de dj e dança (HERSCHMANN, 2000).

Micael Herschmann (2000) explica que até o ano de 1992 não havia registro do funk nos principais jornais do país – *O Globo*, *O Dia*, *Jornal do Brasil* e a *Folha de São Paulo*. “Desde o início da década de 90, o funk já era a presença cultural mais forte entre os jovens nas favelas do Rio, e por conta de ser uma música de fácil aceitação comercial, começou a chamar atenção dos adolescentes de classe média da cidade” (MILAGRES, 1997, p. 27). Os veículos de comunicação carioca passam a “enxergar” o funk entre os anos de 1993 e 1994, quando os bailes chegam à Zona Sul e passam a ser frequentados pelos moradores. O subgênero *melody* teve boa

aceitação do público e evidenciaram equipes de dança como o *You Can Dance*, que fazia parte do elenco dos programas Xuxa Hits (1995) e Planeta Xuxa (1997-2002), exibidos pela Rede Globo.

Na realidade, o funk encontrou em sua versão melody um “caminho para o sucesso” e o palco para a construção e exibição de um conjunto de “traços identitários”, isto é, encontrou uma forma romântica e bem-humorada de dar visibilidade às suas expectativas e frustrações (HERSCHMANN, 2000, p. 112).

Apesar do crescimento do funk e da veiculação televisiva, as críticas continuaram, agora com protestos contra a realização dos bailes, com o argumento de que os bailes incitavam o consumo de drogas e a violência onde ocorriam. Sob pressão, em 29 de maio de 2000<sup>16</sup>, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro – Alerj – estabeleceu regras para que se organizassem os bailes funk. Em oito artigos, a lei enumera questões de segurança e de responsabilidade dos realizadores. Apesar de não “proibir” que os bailes ocorressem, a lei praticamente impossibilitou que fossem realizados, pois os organizadores não preenchiam todos os inúmeros requisitos para a realização do baile. A Alerj recebeu manifestantes com abaixo-assinados pedindo liberação e descriminalização dos bailes funk. Diversos artistas que aderiram ao funk, protestaram publicamente em favor do gênero, entre eles, Fernanda Abreu e o Dj Marlboro. Após nove anos, dois projetos de lei foram aprovados pela Alerj em 2009, no que se refere ao funk. Além de liberar a realização dos bailes, a lei passa a considerar o funk como movimento cultural e de caráter popular, reconhecendo-o como patrimônio cultural carioca<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Lei nº 3410. Disponível em: <[http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/69d90307244602bb032567e800668618/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument#\\_Section1](http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/69d90307244602bb032567e800668618/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument#_Section1)>. Acesso em: 13 set. 2016.

<sup>17</sup> As leis –5.543/09 e 5.544/09 – asseguram a realização das manifestações próprias ao funk e proíbe qualquer ato de discriminação.



### 2.3 *Chegou a hora do charminho: a invenção do charme*

Charme é a coisa mais linda. Charme é vida? Não, a minha vida é Jesus Cristo. Musicalmente, o charme é minha vida. Meu marido teve várias amantes, virou marido comunitário, mas eu não deixei o charme. Me arrumava e ia pro baile

*Lauryn Hill*

Conheci Lauryn Hill no dia em que o viaduto fazia um baile de edição retrô, ou seja, tanto os dj's quanto as músicas que tocariam naquela noite seriam os ícones do charme, da década de 1980. Quem me apresentou Lauryn Hill foi sua amiga Maxine Brown. Enquanto conversávamos, Maxine me disse que eu tinha que conhecer Lauryn, pois era tão apaixonada por charme quanto ela. Momentos depois, Maxine me chamou porque sua amiga tinha acabado de chegar. Lauryn estava com uma calça *legging*, top com alguns detalhes brilhosos e decote profundo, muitas pulseiras douradas, brincos grandes que, vez ou outra, apareciam através de seu cabelo longo e preto. A cada passinho que ela fazia, o batom vermelho parecia ficar mais vibrante. Quando chego perto dela e digo *oi*, começa a tocar uma nova música, e ela, em êxtase, de olhos semicerrados, apenas me mostra o braço e diz: *Olha só, eu tô toda arrepiada!* Sinto-me constrangida em atrapalhar o momento dela com a dança e a música e dou um passo para trás. No desenrolar da música, ela grita: *Você dança?* Respondo que não, e já vejo os olhares curiosos dos que estavam ao redor. Ela prontamente tenta me ensinar alguns passos, *me acompanha*, diz ela, começo a fazer os passos e, diante dos olhares, um pensamento desesperado me vem à cabeça: *Por que eu não escolhi jornalismo impresso?* O dever – e prazer – do etnógrafo fala mais alto, danço com ela. Enquanto isso, sua amiga Maxine chega até mim para perguntar de onde eu sou e Lauryn, explicitamente contrariada, fala: *Não atrapalha, ela tá dançando!*

Com a chegada da *disco music*, os bailes de soul acabaram. Uma de nossas entrevistadas, aqui sob o pseudônimo de Sandra de Sá e que frequentou bailes *blacks* nos anos 1970, afirma que o grupo que pertencia ao soul *ficou órfão*, sem eventos de *black music*. No Brasil, chega um novo gênero da *black music*, que

misturava hip hop, funk e soul, e que ficou conhecido como R&B contemporâneo. A expressão *rhythm'n'blues* (R&B) não era de fácil pronúncia, “havia a necessidade de substituir a expressão por alguma palavra que pudesse aproximar-se e traduzir a sensualidade e o charme necessários para dançar o R&B” (MARTINS, 2005, p. 47).

O termo charme, propriamente dito, surgiu em um baile *black* no Clube Mackenzie, localizado no Méier, bairro do subúrbio carioca. Em 8 de março de 1980, o Dj Corello, que comandava os bailes do clube, costumava avisar ao público que as músicas que viriam em seguida seriam mais dançantes, porém mais lentas em relação à *disco music*. A expressão usada por Corello, *chegou a hora do charminho, transe seu corpo devagarinho*, passou a marcar a entrada das músicas de R&B contemporâneo e os frequentadores passaram a fazer coreografias tidas como elegantes e charmosas. A partir disso, o baile do Dj Corello era pra fazer charminho, dançar charminho, e acabou virando baile charme. “Embora seja resultado da hibridização de diversos ritmos negros estadunidenses, o charme só é conhecido com esse nome no Rio de Janeiro” (MARTINS, 2005, p. 44).

Figura 5 - Baile charme nos anos 1980.



Fonte: 35 anos de Charme (Facebook). Publicação: 03/01/2015.  
Autor: [s.n.]

Figura 6 - Dj Corello no baile charme do Mackenzie.



Fonte: 35 anos de Charme (Facebook). Publicação: 03/01/2015.

Autor: [s.n.]

Nessa fase de construção do gênero, conversei com charmeiros, produtores de bailes charme, dj's e um professor de dança que também está ligado à produção dos bailes. Minha intenção foi compreender como o charme como tradição foi inventado, se transformando em uma cultura dita de subúrbio carioca. Joel Filho é um dos organizadores do projeto Eu Amo Baile Charme, que além de promover bailes, oferece oficinas de dança no Parque Madureira e realiza o evento anual em homenagem ao charme. Em sua mais recente edição, em agosto de 2016, estive presente e pudemos conversar sobre a cultura charme. Joel me pareceu o típico charmeiro dos anos 1980, de calça de linho branca, camisa social também branca e entreaberta, que mostrava um cordão de ouro, com um pingente que, ao que me pareceu, era a imagem de São Jorge matando o dragão. Ele conta que o termo charme foi usado para dar um nome nacional e descomplicar quando fossem falar R&B. Ele considera o charme como sendo do subúrbio do Rio de Janeiro, apesar de existirem boates na Zona Sul onde se ouve, não há bailes charme, *Não tem aquela coisa como acontece no subúrbio, não tem aquele foco como tá aqui*. Nos bailes, era costume se dizer: *pô, aquele cara ali dança todo charmoso, e assim o pessoal ia falando, falando e foi passando e o nome ficou como charme*.

Marcus Azevedo, além de ser um dos organizadores do Eu Amo Baile, tem papel de destaque como professor, viajando pelo Brasil com um *workshop* sobre a *black music*. O curso, com duração de um fim de semana, é encerrado com a realização de um baile, onde os participantes colocam em prática os ensinamentos. Chego ao camarim anunciada: *Olha só, Marcus, tem gente de todo o Brasil hoje, aqui é Rio Grande do Norte com a gente!* Conversamos no camarim, em meio aos grupos de dança que se trocavam, repassavam coreografia, vestiam os figurinos, enquanto se revezavam no espelho para finalizar cabelo e maquiagem. Marcus me explica que o que se ouve no baile charme é um recorte do R&B, é uma *black music* eletrônica. Quando pergunto sobre as coreografias, ele explica que a *cultura do passinho* não se originou no charme. Os passinhos vieram com o soul, com a disco e com o funk. Nos bailes de disco e funk, se faziam passinhos, mas o charme adaptou os passinhos ao estilo social e criou uma linguagem própria de dançar. Marcus explica que o charmeiro sente a linguagem do charme, e mesmo que um jovem de 15 anos ouça uma música dos anos 1990, *ele vai dançar, ele nem sabe se a música é antiga ou se a música é nova, ele sentiu, gostou e tá fazendo passinho.*

Sandra de Sá foi uma entrevistada que veio a mim. Ela me abordou durante o baile, me perguntando se eu era jornalista, *porque tinha muita informação para mim.* Após minha resposta afirmativa, Sandra conta que é dançarina de balé e jazz. Conheceu o charme há 14 anos e mantém uma página no Facebook chamada *35 anos de charme*, e explica que faz isso para manter a memória do charme, pois *sem música a minha vida não graça. Tem que ter trilha sonora, principalmente, black music.* Ex-moradora da Zona Sul, foi morar no subúrbio porque não saía dos bailes de lá, *agora é um “pé cá, pé lá” pra o baile e a minha casa.* É interessante notar como em vários momentos durante a conversa ela se refere ao charmeiro como *nós, nós começamos no soul.* Sandra, além de explicar o que é o charme – *era sempre quando terminava o set de música lenta e ia tocar as músicas dançantes* –, relaciona ao gênero musical um determinado comportamento, conquistado não somente pelas músicas – *as músicas foram a via sonora* –, mas também como alguém que sabe se comportar, se vestir e se torna conhecido por ser elegante. *Criou-se o movimento charme em cima de toda essa cultura. É um movimento genuinamente carioca e suburbano.*

Ao considerar o dia 8 de março de 1980 como a data da criação do charme, é possível identificar elementos que construíram essa “tradição inventada”

(HOBSBAWM, RANGER, 1984, Edição Kindle). Lanço mão do conceito desenvolvido por Hobsbawm e Ranger (1984), em que a tradição inventada é entendida como um conjunto de práticas sociais, que têm sua regulamentação a partir de significados implícitos, por regras subentendidas. Essas práticas seriam, portanto, simbólicas e, ao serem repetidas, estabeleceriam normas de comportamento, em uma continuidade em relação ao passado. Para os autores, a invenção de tradições se dá através da repetição de novos rituais, o que não significa que os rituais antigos não sejam necessários para a vida em sociedade, Na verdade, eles caíram em desuso ou não foram adaptados ao presente. Após repetidos usos das novas práticas sociais, são originadas “convenções e rotinas que formalizam e transmitem com maior facilidade o que se entende por “costumes” (HOBSBAWM, RANGER, 1984, Edição Kindle). As novas práticas sociais tornam-se, simbolicamente, em uma nova “tradição”. “Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas do lado da demanda quanto da oferta” (HOBSBAWM, RANGER, 1984, Edição Kindle). A invenção de uma tradição não é estabelecida a partir de um recorte temporal, o tempo não tem papel legitimador nesse processo. Tanto o charme, com 36 anos de costumes, quanto o funknejo, que tem em 2012 seu ano de lançamento, são consideradas tradições inventadas. O que se observa não é o tempo da tradição, mas a capacidade que tem de se adaptar e se reinventar a partir desse próprio tempo. “O costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim, nem mesmo nas sociedades tradicionais” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, Edição Kindle). Os costumes praticados pelas tradições inventadas estão sempre em movimento, e em adaptação, característica marcante das sociedades contemporâneas – ou pós-modernas – as práticas sociais se constroem ao se hibridizarem, ao “se fertilizarem umas às outras” (HALL, 2008, p. 38).

(Marcus Azevedo) – Esse caminho do carioca construir a história dele – mesmo, mesmo pegando a do outro e fazendo do jeito dele – isso é muito do Rio de Janeiro, muito subúrbio, do suburbano, sabe?

O charme nesta pesquisa é entendido como uma tradição inventada que, a partir de suas práticas e consumo, foi sendo associada a costumes específicos, e que tem como objetivo principal “a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamentos” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, Edição

Kindle). Hobsbawm e Ranger (1984) esclarecem que os costumes, em alguns casos, são adaptados, ou seja, costumes antigos são ressignificados para dar conta da sociedade em que estão sendo inseridos. O charme é uma construção e adaptação de diversos costumes: o comportamento dos charmeiros está associado aos frequentadores dos bailes *blacks*. Os passinhos vieram da *disco music* e do funk. A música é uma mistura de diversos gêneros.

#### 2.4 Embaixo do viaduto, ou não: o charme em Madureira

##### **Decreto nº 36.804 de 27 de fevereiro de 2013<sup>18</sup>**

Autoriza o uso, pelo Espaço Cultural Rio Hip Hop Charme, da área 6, designada como Madureira II, compreendida entre a rampa de descida do viaduto que desemboca na Rua Carvalho de Souza e a Rua José Pereira.

Quando comecei a pesquisa sobre a origem do baile do viaduto, o primeiro entrevistado foi um dos presidentes do Espaço Cultural Hip Hop Charme, José Pedro Batista Martins. Muito prestativo, me mostrou o local e explicou seu funcionamento. Segundo ele, o baile do viaduto nasceu do bloco carnavalesco Pagodão de Madureira, no início dos anos 1990. Naquele momento, me dei por satisfeita e segui a pesquisa, que, mais tarde, revelou a existência de outra narrativa que também explica o surgimento do baile do viaduto.

Uma narrativa é essa: que o baile do viaduto começou com o Pagodão de Madureira, e, após isso, César Athayde, junto com seu irmão, Celso Athayde (fundador da CUFA), decidiram realizar o projeto Charme na Rua e conseguiram autorização da prefeitura para utilizar o espaço embaixo do viaduto. O Charme na Rua nasceu da necessidade de congregar as pessoas em torno do charme em Madureira. Outra narrativa recorrente nas entrevistas é a de que os primeiros

---

<sup>18</sup> Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?edi\\_id=2011&page=1&download=ok](http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=2011&page=1&download=ok)>. Acesso em: 27 abr. 2016.

organizadores seriam os camelôs – vendedores ambulantes – que comercializavam roupas e que por trabalharem até tarde da noite nas ruas, não conseguiam frequentar o baile charme em outros bairros. A solução encontrada por eles teria sido fazer um baile no bairro em que moravam, onde pudessem vender seus produtos ao mesmo tempo em que participavam do baile charme. O local escolhido teria sido embaixo do viaduto, iniciando o Charme na Rua.

(Sandra de Sá) – O viaduto começou com a ideia de criar um baile pra cá, um baile de rua aberto. A ideia foi de César Athayde. E aí, devido à violência, decidiram fechar o espaço. Camelôs fecharam o lugar e a prefeitura depois tombou como patrimônio. O charme é um patrimônio cultural da cidade.

(Marcelinho Dj) – O baile do viaduto surgiu na década de 90. Foi colocado como se fosse uma reunião com vários dj's. Era tudo aberto, local público, sem tapumes, de graça. E começou sempre aos sábados. Cesar Athayde articulou para que acontecesse, porque tinha contatos na prefeitura. Não me lembro de bloco de carnaval participar aqui. Como era local público e muito frequentado, aí teve uma época que prefeitura reformou, cercou, devido a moradores de rua. O baile parou. Os organizadores se dispersaram, vieram novas pessoas, que não tinha nada a ver com a gente e se apoderaram do espaço. E recomeçaram o viaduto.

O que pode notar é que as falas se encontram sempre no projeto Charme na Rua, independente de ter sido organizado por grupo de sambistas ou vendedores ambulantes ou irmãos Athayde. O site do viaduto de Madureira narra como história oficial a ocupação do viaduto em 11 de maio de 1990, mesma data da fundação do bloco carnavalesco, como sendo do início das atividades embaixo do viaduto, que mais tarde abrigaria o baile charme, em 19 de maio do mesmo ano, intitulado de Charme na Rua.

Figura 7 - Divulgação do projeto Charme na Rua.



Legenda: Em 1994 aparecem as fotos dos irmãos César e Celso Athayde como coordenadores gerais do *Charm* na Rua.

Fonte: 35 anos de Charme (*Facebook*). Publicação: 22/08/2015.

Os nomes dos irmãos César e Celso Athayde não são citados como participantes e organizadores do Charme na Rua. Contudo, em material de divulgação do evento, os nomes deles figuram como centrais. No *Facebook*, a legenda da foto (Figura 7) explica que os irmãos Athayde frequentavam baile charme no clube Vera Cruz, no bairro da Abolição, e propuseram a alguns amigos, que eram vendedores ambulantes, criar um baile em Madureira. Segundo a postagem, o baile teria estreado em março de 1993 com o nome de Projeto *Charm* na Rua.

Notei que na história narrada no site do viaduto, é usado o termo “organização remanescente do espaço” para demarcar os organizadores durante 1995, ano em que o viaduto obteve caráter de instrumento de cultura, ficando no mesmo patamar de reconhecimento obtido pelas escolas de samba e o jongo do bairro de Madureira. A partir desse período, foi rebatizado de Projeto Rio Charme, “[...] ultrapassando as barreiras simbólicas do bairro e se enraizando como uma rotina cultural da cidade do Rio de Janeiro [...]” (COELHO; TAKAKI, 2009, p. 11).

Não é a intenção desta tese descobrir a história “real” do surgimento do baile charme no viaduto, mesmo porque a explicação tida como “verdadeira” não existe. Ao observar que as múltiplas narrativas desembocam no mesmo lugar, originando os costumes a partir de práticas sociais, compreendo o baile do viaduto como uma tradição inventada. Há uma necessidade de continuidade da história, de unir fatos e aparar pontas que, obviamente, estão soltas, porém, os comportamentos já ritualizados são subentendidos pelos charmeiros. Assim, a história de fato perde a importância e os costumes, sempre em processo de construção, são o fator relevante dessa discussão sobre tradição cultural.

Durante o período de combate aos bailes funk (2000-2009), o baile charme do viaduto de Madureira não sofreu proibição quanto à sua realização, mesmo se caracterizando como um baile onde o gênero funk também era executado. Os bailes foram proibidos de veicularem músicas de conteúdo erótico, pornográfico ou que incitassem atos de violência e apologia ao crime. Também era obrigatória a presença de policiais militares durante todo o evento e a presença de detectores de metais nas entradas. Essa não proibição do baile charme reforça a narrativa usada pelos charmeiros para se diferenciarem dos funkeiros. Na música *Rap da*



*Diferença*<sup>19</sup>, os compositores Mc Dollores e MC Marquinhos citam elementos que diferenciam o funk do charme, acompanhados do refrão: *Qual a diferença entre o charme e o funk/ Um anda bonito o outro elegante*. Os mc's narram características do vestuário do funkeiro – *Eu sou funkeiro ando de chapéu/Cabelo enrolado, cordãozinho e anel/ Me visto no estilo internacional/Reebok ou de Nike sempre abalo geral* – e do charmeiro – *Eu sou charmeiro ando social/Camisa abotoada num tremendo visual/Uma calça de bali e um sapato bem legal/Meu cabelo é asa delta ou então de pica-pau/No mundo do charme eu sou sensual*. A canção também aborda o erotismo e sexualidade presente nos dois gêneros, pois enquanto que no funk a coreografia é a *dança da bundinha*, no baile charme se *dança social*. Também associam locais de moradia do funkeiro (favela da Rocinha) e do charmeiro (Marechal Hermes, subúrbio).

Apesar de, durante a pesquisa, não ter surgido essa diferenciação do charmeiro e funkeiro como fatores de tensão entre os grupos, percebi que essa narrativa é sempre muito presente, e não é usada exatamente para dar um caráter pejorativo ao funkeiro, mas, sim, para reforçar a ideia de cordialidade, elegância e pacificidade nos bailes. O baile é construído como um lugar seguro, como uma extensão de casa e entre familiares. Em minha primeira visita ao baile, confesso que cheguei receosa em relação à segurança do lugar. O meu medo se deu mais pelo fato de não conhecer o local do que pelo fato de ser um baile. O telefone da cooperativa de táxi do bairro em que eu morava já estava na discagem rápida do celular. Abordei um segurança e perguntei se seria “tranquilo” quando o baile começasse, e ele me explicou da seguinte forma: *Vamos dizer que você vai a um baile funk, quando chegar lá, um cara vai chegar junto, pegar no teu braço e falar “e aí, gata? Vamos dançar!”*. *Aqui no charme, você chega, fica tranquila, se alguém se aproximar é assim ‘Boa noite senhorita... e dá prosseguimento*. Depois me conta que trabalha no baile do viaduto há anos e nunca viu nenhuma “alteração”. Pedro Batista Martins, que organiza o baile desde os anos 1990, me explicou que os seguranças não revistam os frequentadores porque não existem brigas no baile. Ele reforça essa construção de lugar no charme *apesar de vir muita gente de fora, da Zona Sul também, aqui é um baile da comunidade de Madureira e para os bairros vizinhos também. Aqui todo o mundo se conhece*.

---

<sup>19</sup> Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/markinhos-e-dollores/rap-da-diferenca.html>>. Acesso em: 28 out. 2016.

Figura 8 - Entrada do baile do viaduto de Madureira.



Legenda: Fila na bilheteria do baile (a fila segue até a pista de cima do viaduto).  
 Autora: Libny Freire, 2015.

Em 27 de fevereiro de 2013, foi publicado no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro o decreto que cadastrou o baile charme como bem cultural de riqueza imaterial da cidade. Um dos trechos afirma que considera o charme “uma genuína invenção carioca”. A nota oficial também destaca os locais de consumo da música charme: “O baile charme é cultuado, principalmente, na Zona Norte da cidade, seja em clubes, agremiações recreativas e espaços públicos como a área do viaduto de Madureira”.

O viaduto desenvolve um projeto denominado Rio Charme Social e é realizado no mesmo espaço onde ocorrem os bailes, embaixo do viaduto. O projeto oferece oficinas de dança gratuitas durante um período de três meses, que trabalham noções de determinado subgênero dentro do que se entende por charme, executado no baile do viaduto. As oficinas, que possuem grande lista de espera, são oferecidas para maiores de 16 anos. As inscrições são realizadas via e-mail e validadas pessoalmente com a apresentação de documento de identificação. O critério para selecionar o candidato é o de ordem de inscrição. Após isso, o interessado entra para a lista de espera para oficina seguinte ou aguarda encaixe em caso de desistência de algum aluno. São três coordenadores e quatro professores se

revezando na ministração das aulas. O site<sup>20</sup> oficial do baile viaduto de Madureira informa que são oferecidas 50 vagas por turma, cada uma delas é específica para um tipo de dança. As categorias são: *charme*: mais voltada para iniciantes, ensina as coreografias mais conhecidas nos bailes, além de criar alguns passos; *charme II*: é a oficina criada para o charmeiro que já possui conhecimento de dança ou já fez a oficina de charme para iniciante, a ideia é aprimorar conhecimentos e mesclar a cultura hip hop ao charme; *charme classic*: oferece aulas inspiradas no charme executado nos bailes dos anos 1980 e 90; e *stilleto*, que tem um enfoque na importância da mulher dentro da cultura charme. Dentro dessa oficina, são oferecidas noções de danças urbanas, como *wacking* – técnica ligada aos movimentos rápidos de mãos e braços em sincronia com a música – e *vogue*, nome em alusão à revista Vogue, e que está mais ligada a movimentos corporais que imitam as poses dos modelos da revista. Algumas instruções são dadas para a participação nas aulas como utilizar sapato fechado e não usar jeans, porque limita os movimentos.

O território do viaduto assume novas territorialidades a partir do seu uso. O local, que já funcionou como estacionamento, ora é viaduto, local de passagem de veículos; ora é festa sob a forma de bailes; e, noutro momento, é escola, um espaço voltado ao aprendizado da cultura charme e de técnicas de dança. O território é ressignificado e assumido como um lugar. “As pessoas modificam a paisagem natural de um determinado lugar, simplesmente ao ocupá-lo” (CARNEY, 2007, p. 125).

O baile do viaduto é realizado todos os sábados, durante o ano inteiro, promovendo reconfigurações do espaço e novas formas de expressão cultural, ao mesmo tempo em que cria outras manifestações de socialidades, de estar junto e de se fazer sujeito ali, ou seja, de se fazer charmeiro, construindo um lugar naquele território, antes somente local de passagem. Durante o baile, os dj's misturam charme e hip hop, mas, geralmente, são artistas ligados à *black music*. Os charmeiros chegam ao evento, em grupos ou sozinhos, mas dentro do baile, é quase impossível ficar solitário. As redes de amizade se estendem ao amigo do amigo, que conhece aquele lá e, de repente, você está em um grupo, quer

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://viadutodemadureira.com.br/2016/a-oficina/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

dançando, quer fazendo coreografias ou somente observando e tomando uma cerveja.

Figura 9 - Baile do viaduto de Madureira.



Legenda: Madrugada no baile do viaduto. O baile segue até 5h da manhã.  
Autora: Libny Freire, 2015.

Ao observar a dinâmica presente nos bailes, seja no viaduto ou nos quiosques do Parque Madureira, fica evidente que as narrativas de cordialidade e pacificidade se dão em conjunto ao que a música representa para aquele grupo, naquele território. Madureira se constrói como lugar, como bairro afetivo a partir das práticas sociais relacionadas ao consumo de música. Como citei, são inúmeras as cenas musicais em Madureira, que se relacionam e formam novas cenas a partir dos gêneros musicais diversos. A *black music* chega e se transforma em bailes de *soul*, estes, em bailes *blacks*, que tomam a forma de um movimento cultural, o Black Rio, que depois tem sua trajetória entrecortada pela febre das discotecas que, embora concentradas em maior número na Zona Sul da cidade, fizeram ecoar sua presença no subúrbio. A *black music* toma um fôlego e ressurgue com o R&B contemporâneo, misturando *soul*, funk e o hip hop, em alta no Brasil. Na música, como em qualquer manifestação e comunicação cultural, há uma hibridação da cultura (CANCLINI, 2003) que vai assumindo o seu caráter plural (CERTEAU, 1995) e inventado

(HOBSBAWM; RANGER, 1984), e aos pesquisadores fica a tarefa de identificar essa “polifonia da metrópole urbana” (PEREIRA DE SÁ, 2008, p. 229), que se manifesta também através da tradição da cultura, “inventada” a partir das práticas sociais ligadas à música e evidenciada pelas territorialidades construídas nos seus locais de consumo.

## 2.5 Tensões e hibridismos: a cena charme carioca

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma produção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos

*Hall, 2008, p. 38*

*Você vai mexer com uma coisa bem underground* – Essa é a primeira fala que ouço do Dj Soul quando explico minha pesquisa. De início, fiquei surpresa, pois o conceito de cultura underground ligado à música me remetia muito mais ao espaço midiático ocupado por determinado gênero musical. Eu associava o termo underground muito mais à indústria fonográfica, mesmo porque as leituras que eu tinha feito sobre cultura underground sempre tinham forte relação com produção independente e divulgação massiva nos meios de comunicação, ou seja, underground como sendo o que está fora dos modelos comerciais de produção e divulgação musical. No decorrer da conversa, procuro encontrar elementos que me deem pistas sobre o que o Dj Soul entendia por underground no charme.

(Dj Soul) – Existe uma grande possibilidade [do charme se tornar mainstream] mas é uma coisa que não é na mídia, porque se tivesse, já tinha estourado em tudo quanto é lugar, mas o problema é porque o pessoal não enxerga o charmeiro como um público que vai gerar renda para o patrocinador, infelizmente, porque o charmeiro é um público muito underground.

(Dj Soul) – Hoje em dia o charme mais não se associa a equipe. Hoje em dia você monta o seu próprio projeto. O charme é underground e aí não tem baile fechado toda semana que dê certo, se for pago. O charme do parque é nos quiosques e é de graça, o do viaduto, dez reais.

É possível notar que a característica underground atribuída ao charme pelo Dj Soul é associada aos modelos comerciais de realização de bailes, que por serem “underground” não podem ter cobrança de ingressos em todas as edições, fazendo com que o investimento no charme tenha um baixo retorno financeiro, e baixos lucros não atraem patrocinadores.

(Marcus Azevedo) – Ainda é muito gueto. Tem uma questão de expansão, e ao mesmo tempo, ainda está dentro de um gueto. Eu falo gueto pela questão de eu ainda ter que vir pra Madureira pra curtir charme.

(Dj Corello) – O charme não é entendido pela grande mídia, não é lembrado como um produtor da cultura carioca, ele vive no gueto. Só que ele é feliz nesse mesmo gueto. Ele mesmo conquistou, aqui nasce forte e busca um conhecimento profundo musical.

Em conversa com o Papa do Charme, título dado ao Dj Corello pelo seu papel no batismo do termo, e Marcus Azevedo, “estudioso e militante da cultura charme”, assim definido por ele, surgem novas noções ligadas ao charme como cultura underground. O termo gueto utilizado pelos entrevistados como área onde vive e é consumido o charme dão essa conotação de território como algo fixo, e específico em Madureira. Nas entrevistas, não há narrativas que almejam sair dessa “condição underground” em relação à grande mídia. As falas transmitem um sentimento de pertencimento ao local, a algo “nosso”. Dj Soul finaliza: *tudo que a mídia pega, ela estraga, então a gente tá satisfeito em ser underground porque aí a gente tem esses eventos assim que é bom demais!* (risos). A entrevista com o Dj Soul foi realizada no dia em que a equipe de som que ele faz parte promovia um baile charme no clube Mackenzie, local emblemático para a cultura charme e que, há quase 1 ano, não realizava nenhum baile voltado ao público charmeiro que, durante toda a noite em que estive lá, continuava chegando, elegantemente. “[...] A cultura da música ocupa a cidade, apropriando-se de seus espaços físicos e construindo circuitos concretos – de bares, locais para shows e ocupação informal de bairros, regiões ou, em casos extremos, à cidade ou mesmo à nação como um todo” (PEREIRA DE SÁ, 2008, p. 229).

Tomando “a música como comunicação cultural” (KONG, 2009, p. 157), o conceito de cena musical é o que me parece mais adequado para dialogar com o charme e o processo de territorialização em Madureira. Entender a cena charme, a partir de um diálogo com a cultura em Madureira, das práticas sociais rotinizadas, das narrativas de comportamento e da construção dos lugares e territorialidades,

requer o desenvolvimento de uma “sensibilidade cultural” (PRYSTHON, 2008), enxergando-a como indispensável na construção do local e do lugar, “a configuração de cenas musicais modelam e redesenham não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos vivenciam e circulam nesses espaços” (PRYSTHON, 2008, p. 195).

A cena musical, pois, não se trata de um conceito que classifica uma experiência, mas ela própria cria experiências por meio da ação de seus próprios participantes, cujas experiências sensíveis determinam os sentidos particulares que emergem de cada cena musical [...] (OLIVEIRA, 2016, p. 30).

O charme, desde a sua invenção, vem sendo moldado de acordo com as práticas sociais em uso, o que implica hibridismos em sua trajetória, tanto no que se relaciona aos costumes, quanto aos gêneros musicais que foram sendo apropriados e entendidos como charme. “[...] A noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização (PEREIRA DE SÁ, 2011, Edição Kindle).

No charme dito atual são muitos os gêneros musicais que transitam sob esse título. O processo de hibridação do charme enquanto gênero musical se inicia a partir do *new jack swing*, que trouxe uma batida mais acelerada e dançante, inspirada no hip hop. Dj Corello afirma que o R&B contemporâneo é a *evolução da black music*. Marcelinho Dj não se detém nos termos propriamente ditos, pois entende que cada um tem uma definição diferente do que é o charme, *pode ser mais hip hop, mais dançante também*. Dj Soul relembra o surgimento do charme e afirma que *musicalmente mudou, as músicas mudaram, mas ainda guardamos algumas coisas lá de trás, mas continua sendo charme*. Celso Clapp, charmeiro desde os anos 1980 e fotógrafo oficial do baile do viaduto, sem saudosismo, constata: *sem dúvida, mudou muito. É questão de se atualizar*. Marcus Azevedo, quando perguntado sobre as mudanças nos estilos dentro da cena charme, responde: *É normal. Porque a cultura ela continua, sabe?*

[...] para que o charme nascesse, foi preciso que a onda discoteca tivesse sucumbido. Podemos refletir a respeito da necessidade do declínio das formas tradicionais do charme, entretanto, isso não significa o seu desaparecimento, mas a sua reinterpretação, dando lugar às novas expressões musicais daí decorrentes [...] (MARTINS, 2005, p. 59).

Em seus workshops, Marcus Azevedo narra a trajetória do charme, percorrendo sobre o nascimento e estilos que foram sendo apropriados dentro do gênero. Ele divide o charme em três gerações<sup>21</sup>, a primeira seria *clássica*, nascida na época dos bailes de soul, apesar de não ser ainda denominado charme. O legado dessa geração para a cultura charme é a narrativa de uma elegância do vestuário, fator de diferenciação e pertencimento entre os dançarinos. A segunda geração, que Marcus denomina de *Golden Era*, ocorre nos anos 1990 e é a responsável pela introdução do *new jack swing*, onde a *black music* se alia à cultura hip hop, especificamente ao *rap*.

(Marcus Azevedo) – É quando surgem os featurings. Vamos botar assim, Mariah Carey featuring<sup>22</sup> cantor tal, Mary J. Blige featuring Ja Rule. Ele – o featuring – ajudou o rap a dar nome, porque eu não vou conseguir colocar o Ja Rule no sucesso sozinho agora, então eu chamo o dono do R&B que fala de amor, aí eu coloco esse cantor de rap pra eu poder lançá-lo, e aí esse cantor do R&B apadrinha praticamente. E a gente que tinha um olhar estranho pra o rap fala ‘ah, olha ele, cantando música romântica com a Janet Jackson, olha ele com fulano’.

Segundo Marcus Azevedo, essas parcerias entre os cantores de gêneros diferentes teriam contribuído para a diminuição do preconceito em relação ao rap nos anos 1990. O “apadrinhamento” dos ícones da *black music* com rappers teria dado uma conotação de sofisticação ao *rap*. Essas interações proporcionaram ao charme, além da adoção do *new jack swing* como novo estilo, novas formas de se vestir. As roupas em estilo social começaram a ser mesclar com o boné e o tênis, característicos da cultura hip hop. Nos anos de 1995 e 1996, houve uma grande visibilidade do *new jack swing*, executado nos bailes charme, que devido ao sucesso proporcionou programas de rádio específicos para o público que consumia charme.

(Marcus Azevedo) – Aí o charme teve seu momento áureo, que é a segunda chance do charme conseguir se instaurar como uma cultura do Rio de Janeiro, de ser massa, mesmo, sabe? Mas aí tem um impasse: a música nacional. E aí? Tentaram colocar um geração nacional de cantores, alguns cantores nacionais, Fernanda Abreu, Marina. Mas o que faltou? Faltou um cantor daqui pra conseguir esse lugar, porque uma coisa é a Fernanda Abreu, que tá de fora, ela não é charmeira, cantar um charme, mas somente

---

<sup>21</sup> O termo geração utilizado por Marcus Azevedo serve apenas como delimitação de períodos e/ou acontecimentos relacionados à música e à culturacharme, não tendo, portanto, um recorte temporal específico.

<sup>22</sup> O *featuring* é usado para indicar participação de um artista em uma determinada música de outro artista. Geralmente aparece abreviado como *feat.* ou *ft.*



se fosse o cantor do charme, isso ia dar empoderamento. É o que eu falo que o funk [para e aplaude] soube fazer<sup>23</sup>.

Quanto à difusão do charme fora do Rio de Janeiro, Dj Soul conta que *o Rio, ele dita a moda no Brasil inteiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, Brasília*. Segundo Dj Soul, há uma cena charme forte em Brasília<sup>24</sup>, que tem poucos bailes, por isso os charmeiros de lá vêm visitar os bailes charme cariocas. Aqui vemos as cenas musicais se apropriando dos espaços, se difundindo nas cidades, “[...] criando circuitos concretos marcados pelos rastros do agrupamento em movimento, enfatizando simultaneamente a efervescência das cidades enquanto espaços sociais vividos e produtivos” (PEREIRA DE SÁ, 2011, Edição Kindle). Em relação ao charme nacional, a maioria dos entrevistados confessa não existir muita produção no Rio de Janeiro. Dj Loopy cita nomes como Cláudio Zoli, João Marcelo Bôscoli e Simoninha e a banda Fanzini.

(Dj Soul) – Temos artistas de charme bom, em português. Tem em São Paulo, Brasília. Em Porto Alegre tem o Mike Maidana. Porto Alegre é um dos poucos lugares que você vê os nacionais [charme] por incrível que pareça. A gente importa de outros Estados, que é Porto Alegre, São Paulo, Minas Gerais.

Apesar de ter enumerado três gerações, Marcus cita um quarto momento (entre a 2ª e 3ª geração) na trajetória do charme, o *de indecisão*. Ele explica que foi um período no qual o charmeiro já não consumia somente o charme, pois entram o hip hop e o *new jack swing* e o baile charme adquire uma nova característica, que é ser um baile que toca *black music*. Marcelinho Dj considera o hip hop como uma evolução dentro do charme, mas esclarece que *o verdadeiro charmeiro não chama hip hop, chamamos de ‘baile atual’*. Em relação aos sujeitos que estavam “indecisos”, no sentido de categorizar em que o charme estava se transformando, entendi que ele se referia aos charmeiros denominados de cascudos dentro do charme, que são os que acompanham os bailes *soul* e viveram o movimento Black Rio. *Foi primeira geração quem construiu a história, quem criou essa base de passinho, quem criou a questão de produzir evento, essa história de estar aqui no*

<sup>23</sup> O elogio ao funk se refere ao processo de nacionalização. Marcus critica o modo “fácil” de produzir um funk: *você sampleia, e fala uma palavrinha e põe lá na música inteira, além de ser apelativo, e como o público adora o apelativo, é muito mais fácil*.

<sup>24</sup> Na semana seguinte à entrevista, Marcus Azevedo viajou para realizar workshop sobre charme e hip hop em Brasília.

*subúrbio, de fazer baile no subúrbio, happy hour na quinta-feira.* Marcus revela se considerar um cascudo, mesmo sendo dos anos 1990. Notei que o conceito de cascudo não está ligado somente à idade, mas a um tipo de consumo de charme clássico, a uma forma de dançar, de se comportar, de conhecer e se reconhecer naquela cultura.

Os grupamentos que chamamos de cenas musicais não se distinguem somente por produzirem ou consumirem sonoridades particulares, mas sim por evocarem universos distintos, povoados por um tipo de público, pelos locais que ocupam, por uma forma de fazer música, por sua vez relacionada a um tipo de escuta e fruição próprias [...] (PEREIRA DE SÁ, 2011, Edição Kindle).

A terceira geração, considerada a *atual*, tem início no final dos anos 1990, quando o viaduto de Madureira se estabelece como um espaço de charme e hip hop. Marcus acredita que se não fosse a atuação do viaduto o charme poderia ter acabado no formato em que vemos hoje. Ele elogia a atuação do viaduto como um local que abriga o charme e o hip hop, reconhece que os elementos de dança e de estilo trazidos da cultura hip hop enriqueceram o charme, mas afirma que essas hibridações causaram “confusão”, pois hoje não se consegue estabelecer limites onde termina o charme e começa o hip hop. As fronteiras tornaram-se pouco visíveis, e em alguns casos, desapareceram<sup>25</sup>.

(Marcus Azevedo) – Nós pagamos o preço até hoje [da hibridização] porque isso confundiu e a gente acaba falando, ‘Mas isso aqui é charme?’ Aí vem o Felipe que é meu aluno ‘Marcus, isso aqui é hip hop ou charme?’ Mas porque eu não posso dançar assim num baile charme? Por que o passinho pra essa dança? [passinho se refere mais às coreografias ligadas ao charme dos anos 1980].

É importante atribuir essas inúmeras mudanças dentro da cena charme a um fator essencial, viabilizado principalmente pelos dj’s: o acesso à produção de *música black*. Em geral, os dj’s compravam os discos de alguma importadora, ou trocavam com outro dj para revezarem nos bailes. A chegada e a difusão da internet no início

<sup>25</sup> No site do viaduto de Madureira são citados como “permitidos” para as equipes de dança, os seguintes gêneros: *funky, R&B, hip-hop, midback, flashback, neosoul, fusion, alternative r&b, alternative hip hop, trapmusic, house, deephouse, new jack swing, pbr&b, soul, blues, jazz, jazz contemporary, hip hop contemporary, r&b contemporary, gospel*, música popular brasileira, *pop music black, black music, folks, trip hop, ragga jam, wooble music, swag style* ou qualquer outro gênero que componha os hits tocados nos bailes charmes do RJ.

dos anos 1990 possibilitou o acesso à produção musical mundial, em especial, a norte-americana.

(Dj Soul) – Estou no charme desde 89. Comecei a fazer mix para o Fernandinho Dj na Jovem Pan em 96. Naquela época você não tinha computador. Era muito difícil, as músicas vinham pequenas, muito pequenas, aí não tinha como trabalhar as músicas. Hoje em dia, com a facilidade da tecnologia, você consegue mexer melhor, trabalhar melhor. A gente adiciona batidas para o pessoal fazer os passinhos para dançar.

(Dj Loopy) – Tinha uma loja de discos, chamada Mr. Mix, no Méier, onde eles importavam os discos, e eu ia uma vez por semana lá pra selecionar tudo o que eu achava. Eles me indicavam os discos e eu dizia ‘isso vai, isso corta’. Aí eu chegava e lançava os discos nos bailes, e depois dizia pra eles ‘compra isso, isso deu certo’ [Pergunto se era caro] Não. Era permuta. Eu lançava, anunciava, eles cediam e a partir da resposta que eu dava pra eles, eles importavam mais discos dos que eu indicava. Hoje a troca de informação é mais fácil. A gente troca muito.

Sem a facilidade do acesso à informação, os dj’s encontravam formas de burlar essa necessidade. Ser dj, implica, muitas vezes, organizar o baile, em conseguir patrocínio, anunciar o evento, inclusive em outros bailes, sendo para isso necessário um clima de cordialidade e profissionalismo. Quando entrevistei os dj’s, pude sentir algumas tensões relacionadas ao exercício da profissão e ao comportamento dos demais colegas em esferas distintas dentro do charme.

(Marcelinho Dj) – Eles (Corello e Fernandinho) viajavam e traziam os discos, não repassavam os discos e você ficava sem música. O charme se fechou. Hoje, com a evolução da internet, todo o mundo tem acesso, e eles ficaram mais humildes: pegam música com a gente, a gente passa pra eles. Tá entendendo? Antigamente só você tinha, hoje todo o mundo tem, então ou você se junta a eles ou fica sozinho.

Marcelinho Dj é charmeiro desde 1980. Começou no baile do Disco Voador, em Marechal Hermes. Em 1988 começou como dj e comprou os primeiros equipamentos. Apesar de ver com bons olhos as apropriações de outros estilos da *black music* pelo charme dito clássico, ele critica a cena charme no que se refere a figura do dj, por acreditar que eles não desenvolvem um estilo próprio de trabalho, que não têm uma vertente para seguir e, principalmente, porque não são unidos em prol do crescimento do charme.

(Marcelinho Dj) – O dj de charme vem com uma visão muito diferente. São muitos dj’s novos, então não pegaram a época do flashback, lá do início. Muito dj começa com música atual, ele não sabe onde começou. Não tem conhecimento da história.

Marcelinho Dj evoca possuir conhecimento da história do gênero como fator de legitimidade para ser um dj de charme. Esse é realmente um aspecto que pude presenciar no baile charme de edição retrô que participei. Retrô era o termo usado para designar o baile que teria músicas dos anos 1980. Seria um baile para relembrar. Os dj's convidados da noite eram os pioneiros do charme: Corello, Loopy e Orlando. As pessoas com as quais conversei estavam animadas para “reviver” os tempos de Mackenzie, Vera Cruz e Disco Voador. O baile ficou lotado, tinha até uma área reservada atrás do palco com cadeiras e bebidas para os dj's e seus convidados. O baile seguiu. Quase no final, quando faltava pouco para terminar a apresentação do Dj Corello, uma pergunta em tom irônico é publicada no *Facebook*: “Isso é retrô onde?????”. O autor do post, também dj, critica a seleção de músicas que estavam sendo executadas como retrô. *São todas novas, ele me disse. Se quer fazer um baile pra lotar, não precisa enganar as pessoas, as músicas são boas, mas quem aprendeu que isso é retrô hoje, está sendo enganado.*

Durante o tempo de pesquisa em campo, pude conhecer e participar de bailes de diversas equipes de charme: Eu amo baile charme, que organiza eventos comemorativos e oferece oficinas de dança; Charme na calçada, que realiza um baile gratuito toda quinta feira na calçada da CUFA do viaduto de Madureira; Clube do charme, que além de realizar bailes mantém uma web rádio e lança músicas novas a cada semana; Só charme, que é responsável pelos bailes gratuitos dentro do Parque Madureira no quiosque Estrela do Parque (todos os domingos) e no quiosque Samba de Raiz (todas as quintas-feiras); e a equipe de dj's e organizadores do baile do viaduto de Madureira.

Todas elas possuem dj's que levam o nome da equipe. É o dj de destaque aquele que lota baile e “sente” o público<sup>26</sup>, e, claro, esgota bilheteria, em caso de baile pago. É normal que, ao juntar a figura do dj como carro-chefe de uma equipe e as trajetórias distintas de cada uma delas, surjam tensões na cena charme. Existem duas tensões constantes no cenário do charme carioca. A primeira e é em relação ao Dia do Charme, comemorado oficialmente no calendário da cidade como sendo

---

<sup>26</sup> Um baile considerado bom é o que inicia com *flashback*, que são os charmes clássicos, e no auge, quando o baile está lotado, o dj toca as músicas que estão em alta. O encerramento irá depender do público, mas normalmente termina com as músicas mais dançantes.

12 de agosto<sup>27</sup>. A lei municipal entrou em vigor em agosto de 2015, e a equipe Eu Amo Baile Charme organizou um grande baile comemorativo gratuito no Parque Madureira. Com essa legitimação da data, os que reivindicam o termo charme como tendo nascido no dia 8 de março, no Mackenzie, não ficaram satisfeitos.

(Toni Braxton) – O Corello entrou em choque com a galera do Eu amo Baile Charme. Ele diz que quem inventou o baile charme foi ele, mas a galera daqui não gosta muito dessa coisa, porque o Corello é muito ‘eu, eu que sou o bom, eu que sou o melhor’, aí nem tem essa coisa das pessoas chegarem muito nele, meio estrela. Como a galera [Eu amo baile charme e Só charme] tinha muito contato com a politicagem daqui, porque, querendo ou não, foi feito por político, aí o pessoal daqui [Só Charme] com o Eu amo baile charme junto com o secretário da cultura, que criou o parque Madureira, começaram a articular para criar o Dia do Charme. A galera sabe que o charme foi no mês de março, no Mackenzie e tal, mas pô, o político quer o que? Vai puxar a sardinha pra ele! Aí os caras iam fazer o que? ‘não, porque o Corello é que fundou?’ Aí criaram o Dia do Charme. Dia 12 de agosto o parque ficou pequeno, todo mundo, geral no parque, faltou lugar, você não podia dançar de tanta gente.

Até onde fiz entrevistas abordando os embates, o assunto não era motivo de tensões entre os charmeiros. Essas tensões se dão na esfera da produção do baile, entre os organizadores e dj’s. Dj Soul, que participava da equipe Eu amo baile, quando perguntei sobre o motivo da saída, disse que foi porque *o projeto mudou a dinâmica, mudou a ideia inicial* e desconversou. Após sua saída, se reuniu a um grupo de dj’s e montaram a equipe Clube do Charme.

(Marcelinho Dj) – O charme tem vários embates. Quem tá na pista, não tá nem aí pra os embates, quer dançar.

(Toni Braxton) – É mídia, o povo gosta da mídia, pra mim, o importante é dançar, eu não tô nem aí, eu quero é dançar, não quero saber quando é que foi, quando é que não foi, eu não tô preocupada com isso (risos).

A segunda tensão constante na cena charme carioca se refere às modalidades de baile: pagos ou gratuitos. Marcelinho Dj é responsável pelo Charme na Calçada, baile gratuito, realizado todas as quintas-feiras, embaixo do viaduto, em lado oposto ao Espaço Cultural Hip Hop Charme. Como os bailes – na calçada e viaduto – ocorrem em dias diferentes, um não se torna concorrente do outro. Nas quintas-feiras, uma parte do público do Charme na Calçada vem do baile do quiosque Samba de Raiz do Parque Madureira. Como o fechamento do parque é às 22 horas e o Charme na Calçada dura até 3 horas da madrugada, os charmeiros

<sup>27</sup> De autoria do Vereador Marcelo Arar, a Lei Nº 5.925 Inclui o Dia do Charme no Calendário Oficial da Cidade, consolidado pela Lei nº 5.146/2010.

migram para a calçada do viaduto para continuar no baile charme. Quando pergunto se o público é mais de jovem ou de cascudo, Marcelinho Dj<sup>28</sup>, sorrindo, responde: *de geração charmeira*.

(Marcelinho Dj) – Alguns dj's de hoje são contra o movimento gratuito, mas é a essência do charme. Eles acham que tem que ter bilheteria, até concordo, porque é pra pagar os custos, só que a gente tem como tirar em outras coisas, na venda de bebidas, por exemplo. Eu faço baile pra levar o nome do charme, assim como os outros gêneros fazem e crescem. Se você faz um baile gratuito, eles [dj's] acham que você não se valoriza. Eu faço porque eu valorizo o charme e a pessoa vai ouvir e gastar também.

(Kanye West) – Prefiro o parque. É direito de todos conhecer a nossa cultura, mas nosso espaço infelizmente virou comércio. O parque é público. Quantas vezes eu fui ao parque, durinho! Dancei, me diverti, revii amigos. É aberto a todos. Viaduto virou comércio. Se você paga, você entra, se não paga, não entra. E o local não é um ambiente razoável, pelo tempo que estão cobrando. Já era pra ter feito obras e melhorias. Antigamente, as pessoas ficavam de fora das grades, ficavam nas bordas do viaduto. Os covardes foram e colocaram chapas pra ninguém ver mais nada pelo lado de fora da rua.

O baile do Mackenzie que participei não estava lotado. Durante o evento, um dos componentes da equipe Clube do Charme dava as informações da bilheteria para os demais organizadores. Dj Soul, parecendo mais triste do que chateado, me falou que ninguém combina mais os bailes de modo que as datas de realização não coincidam. Assim todos teriam público e uma bilheteria que cubra os custos da produção. *Hoje tem baile em vários lugares e a maioria é 0800*, diz.

As discussões, embora englobem ter ou não bilheteria em um baile, se expandem para os que trabalham diretamente na cena charme. O charme ainda não teve o seu momento nessa fase onde Madureira se legitima como possuidora de uma cultura musical, onde o viaduto se torna um marco nesse cenário. A visibilidade midiática que recebeu foi durante a novela *Avenida Brasil*, exibida em 2012, onde o núcleo suburbano ensaiava passos para ir ao baile, supostamente de charme.

(Dj Soul) – Filmaram no viaduto. Não era interessante mostrar charme, gravaram lá, mas na novela entrou outra música.

(Celso Clapp) – Aquilo não era charme, o pessoal todo falou. Colocaram Claudinho e Buchecha como se fosse charme. Depois a gente [viaduto de Madureira] encontrou o Buchecha e ele pediu desculpas, 'pessoal, eu não tinha como fazer nada'.

(Jaime Felipe) – Não tinha nada a ver, não parecia.

<sup>28</sup> Marcelinho Dj administra uma página no *Facebook* chamada Charme 0800, onde informa a agenda de bailes charme gratuitos na cidade. Os seguidores da página também participam postando informações sobre bailes onde a entrada é gratuita.

Um dos motivos atribuídos a esse lugar underground do charme é a forma como os dj's e produtores se relacionam. Não anunciar o baile da outra equipe, não dividir material musical novo, não convidar outros dj's ou fazer um baile concorrente são posturas de embate combatidas pela maioria dos dj's que entrevistei. Marcelinho Dj acredita que o charme não se expande porque, por ser um movimento pequeno e existir muitos dj's, todos querem fama, e, por tantos reivindicarem um espaço no charme, gera um conflito interno, onde ninguém sai ganhando.

(Marcelinho Dj) – Você vê o pagode que toca em qualquer esquina, pagode e funk se uniram e tocam música nova em todo o lugar. Tem dj de charme que quando tem música nova guarda só pra ele, pra ter o mérito de dizer 'eu sou o cara'. É isso que acontece, aí quem sofre é o público que acaba não conhecendo a música ou só ouve por aquele dj que toca, e o charme vai se tornando uma coisa fechada..

(Jaime Felipe) – [produtor da Eu amo baile Charme] O importante é a gente decolar o nosso movimento, mostrar pra o Brasil, pra o político, pra empresa privada que é um movimento que está crescendo, que tem que ser olhado com um pouco de diferença pelo sistema global que é, você fazer um evento hoje e botar 4 mil pessoas e sem briga, então tem que ser olhado, porque é toda uma cultura.

Alguns estão preocupados em ganhar os holofotes nos veículos de comunicação, uns querem que haja mais união entre as equipes e outros estão mais do que satisfeitos em fazer seu baile na calçada ou em algum portão de saída do parque Madureira após seu fechamento, rigorosamente às 22 horas. Foram muitas falas nesses quase cinco anos de pesquisa em campo, mas saliento que a temática que perpassou todas essas narrativas, de produtores, organizadores e dj's, foi o enfoque no charmeiro, a preocupação com o público, satisfazer esse público, considerado fiel. A figura do charmeiro, as territorialidades, as tradições inventadas e os costumes são construídos continuamente. Dj Corello afirma que ser charmeiro é *uma forma de ver a vida*, e eu completo, *uma vida híbrida e fragmentada*, cujas ações são acionadas pelo imaginário do charme.

### 3 SER CHARMEIRO

#### 3.1 O mundo dos sentidos: o imaginário e as emoções charmeira

A afetividade é um pensamento em movimento.

*Le Breton*

Chego ao baile do viaduto um pouco mais cedo. Quero acompanhar a chegada dos charmeiros e, como ainda não estaria lotado nesse horário, aproveitaria para sentir o ambiente e fazer contato com as pessoas. Ando sempre com dois gravadores, máquina fotográfica – e filmadora –, bloco de papel e muitas canetas. Os três anos como assessora de imprensa me habituaram a escrever sem, praticamente, olhar para o papel, hábito que se tornou mais do que útil durante os bailes, onde a iluminação costuma ser fraca. Durante as entrevistas em campo, percebi a necessidade de me apresentar sob formas variadas, pois a depender da abordagem, a interação com os charmeiros era facilitada. Quando eram organizadores e produtores de baile charme, me apresentava como *jornalista que faz pesquisa na Uerj*; quando eram dj's, a entrevista era para *pesquisadora da Uerj*; e para os charmeiros em geral, era *estudante da Uerj*. Eventualmente, no decorrer da conversa, os termos tese e doutorado acabavam aparecendo, mas não carregavam o mesmo peso de uma entrevista para jornalista, mesmo eu deixando claro que não seria publicado em nenhum jornal, somente no meio acadêmico. No ano inicial da pesquisa, chego empolgada, pronta para me aventurar no objeto, para tentar compreender onde o sensível se manifestava entre os charmeiros, o que era “ser” charmeiro, o que os unia como grupo, tribo, o objetivo geral – e específicos – saltava em minha mente. *É isso, vamos lá*, pensava. Os frequentadores começavam a chegar e um deles se mostra disposto a conversar comigo.

No início da conversa, ele me conta que é segurança no baile do viaduto há três anos e nunca viu nenhuma briga e vê o charme como o oposto do funk. Suas frases iniciadas com a expressão “dizem que é” (*quem se veste mais charmoso,*



*quem anda mais arrumado*) me fazem perceber uma fala mais distante, sem marcas de pertencimento, como eu tinha visto em outros charmeiros.

(Eu) – Mas você gosta de charme?

(Salgadinho) – Não, não. Eu gosto é de pagode. Faço só a segurança. Posso falar a verdade? É que brasileiro gosta muito de imitar americano [pausa a fala e decide continuar]. Vamos lá, o charme vem ‘da onde’?

(Eu) – Da música dos EUA.

(Salgadinho) – Você é jornalista, então você entende um pouco o americano, o inglês, francês então você entende também. Agora imagine a pessoa que muito mal tem o segundo grau, que não entende nada e aí vem pra cá dançar charme. Canta, pula.

(Eu) – Você acha que eles tão mais interessados na tradução das letras ou no baile charme?

(Salgadinho) – Olha, muitas pessoas vêm aqui porque é uma coisa mais barata. Até porque o MPB ficou muito afastado. Se você olhar, vai ver que todas as pessoas aqui são pessoas carentes.

(Eu) – Carentes de quê? De carinho? De afeto? [em tom de brincadeira].

(Salgadinho) – De dinheiro. Por que, vamos botar assim, eles não podem ir pra o show do Pagodinho ou do Péricles.

Ao fim da entrevista, ele me confessa que não tem *nada contra* o charme, mas prefere o samba de Pílares.

Durante a entrevista, e por ser uma das primeiras que fiz, quase vi meu objeto criando asas e voando enquanto Salgadinho o desconstruía. Era a ansiedade do pesquisador em ver seu objeto tomar forma, em vislumbrar alguma resposta às suas hipóteses. Segui o objeto por entender que o que ele fala é que constrói a pesquisa. A fala de Salgadinho tornou-se importante para pensar o imaginário do charme, do que é ser charmeiro. Como não charmeiro, o lugar de fala dele era outro, mas e os charmeiros? Como eles se constroem dentro desse imaginário urbano do charme? Como essas territorialidades são sentidas? Como as relações sociais se estabelecem? Sob qual identidade é construída essa figura do charmeiro?

Pensar o imaginário, para o senso comum, é pensar o irreal, o que não existe, o que é fruto da “imaginação”. Imaginário nos remete à imagem, ou seja, à representação de algo, o que não significa que esse algo não exista. Podemos afirmar que o oposto do real é o irreal? Consideramos que há uma transformação nas imagens e nos imaginários, que criam e recriam realidades, realidades estas sustentadas por relações sociais, culturais e históricas. Esses imaginários estão nos costumes e no processo de territorialização, ambos criados a partir de ressignificações de práticas sociais. O real é o percebido, é a interpretação dada, de acordo com o ambiente em que está inserido, mas que existe, independente de

outro ambiente não atribuir a esse real o mesmo sentido – Só porque eu desconheço, não significa que não exista. “Afinal, o que chamamos de ‘mundo real’ é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma” (PESAVENTO, 2007, p. 12).

O imaginário se constitui socialmente, ao mesmo tempo em que constitui a sociedade. Não é tão somente o visível – como a natureza – que o forma e o transforma, mas as imagens têm papel fundamental para a sua constituição.

O que se relaciona ao simbólico, às imagens, ao imaginário tem grande relevância na vida social. Maffesoli (1995) discute essas relações e considera a imagem como uma “forma-formante” do indivíduo, capaz de estabelecer e manter as relações sociais, culturais, ou seja, a vida em sociedade. Esse mundo, na contemporaneidade, chamado por Maffesoli de “imaginal”, consiste em “[...] um conjunto mais amplo, totalmente contaminando por ideias coletivas, emoções comuns e imagens de todos os tipos” (MAFFESOLI, 1995, p. 109-110).

No mundo imaginal, a imagem, além de assumir o papel de “forma-formante” do sujeito também atua como elemento “religante”, conceito trazido da etimologia da palavra religião – *religare* –, onde essa religação é feita através das imagens partilhadas, independentemente de serem imagens reais, ou abstratas. O importante nessa religação é o que se comunga com o outro (MAFFESOLI, 1995). Essa imagem religante caracteriza o estar-junto, tendo esse imaginário como estruturador do viver em sociedade. “Uma cultura afetiva está socialmente em construção” (LE BRETON, 2009, p. 127).

Por serem formadas tanto pelo campo físico quanto pelo simbólico, as cidades abrigam diversos imaginários que podem variar de Zona Norte para Zona Sul, entre as representações de um grupo para outro, evidenciada na fala de Salgadinho. “Numa mesma sociedade, a cultura afetiva não é imutável, ela é entendida de acordo com a história” (LE BRETON, 2009, p. 134). O imaginário urbano se forma a partir das representações de gostos, costumes, emoções e afetos, determinados a partir das práticas sociais.

O imaginário projeta significado sobre o acontecimento futuro e fabrica antecipadamente uma emoção que repercute fortemente sobre o momento presente. A afetividade não se equipara à aferição objetiva de um fato, ela decorre de um emaranhado de interpretações – de significados vividos (LE BRETON, 2009, p. 119).

A imagem está mais ligada ao prazer estético, à experiência em relação a essas representações, enquanto que essa religião é exercida como uma força de atração, o estar com o outro, se fazer pelo outro (MAFFESOLI, 1995).

Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Considerando essas características, entendemos que o imaginário se transforma ao mesmo tempo em que o viver em sociedade é mutante. “Um imaginário deixa de ser prenhe, satura-se, e surge outro” (MAFFESOLI, 2007, p. 195). O imaginário do subúrbio carioca do início do século XX obviamente não é o mesmo do que o dos dias atuais. As imagens foram sofrendo mutações influenciadas pelo real, aqui entendido como o lugar construído continuamente através dos sentidos de cada sujeito ou grupo. Hoje, o imaginário ligado ao subúrbio remete às narrativas de cordialidade, felicidade e comunhão. “A música é uma prática cultural que representa e elabora visões de mundo, pensamentos e formas de comportamento compartilhadas” (TROTТА, 2008, p. 220), a música é “um imaginário da cidade” (PRYSTHON, 2008, p. 195), e apresenta importante papel nessa narrativa do viver suburbano que, em Madureira, transforma territórios em lugares a partir de seu consumo. “Nesse mundo do som, temos que admitir que a música é, por definição, um agente propulsor de sensibilidade e com alto poder de fixação de significados” (PESAVENTO, 2007, p. 20).

[...] sinto-me outro, e com outro participo de uma emoção comum, que pode ser explosiva ou em total doçura, curta ou duradoura, mas que, em todos os casos, é intensa, traduzindo uma organicidade tribal muito forte e exprimindo melhor a pregnância de uma imagem ou de um conjunto de imagens, em um determinado corpo social (MAFFESOLI, 1995, p. 112).

Inicialmente, minha etnografia seria realizada no bairro de Madureira, conhecido reduto do charme, e o recorte seria no baile do viaduto, escolhido durante a elaboração do projeto de tese, em 2012. Não delimito um recorte temporal para a realização das entrevistas. O início do curso de doutorado (2013) foi simultâneo à pesquisa de campo. Durante as entrevistas, as referências ao recém-inaugurado (2012) Parque Madureira foram aumentando. Em conversa com meu professor orientador, resolvemos: *se objeto migra, o pesquisador migra*. Com essa

reformulação do campo de pesquisa, fui em busca de descobrir o que tinha levado os charmeiros a migrarem para o parque. A causa seria o horário de realização? Os dias da semana em que eram oferecidos os bailes? Por que eram 0800? Foi a partir dessas inquietações que busquei esse novo imaginário do charme em construção no parque e que, ao mesmo tempo, promovia uma ressignificação do viaduto como um imaginário do charme. “O espaço social onde melhor se expressa o sentido da dinâmica que, desde o popular, dá forma a novos movimentos urbanos é o *bairro* [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 146).

Durante as entrevistas, busquei não estabelecer uma relação de comparação entre os dois espaços de consumo de charme, na tentativa de não direcionar as falas. Minha intenção era de que as respostas dessem pistas do que estava se construindo ali como imaginário do charme e como essas novas construções afetavam e transformavam o que se entendia como baile do viaduto.

(Teena Marie) – Eu curto charme desde 1988. Conheci o pai do meu filho no Disco Voador<sup>29</sup>. Hoje meu filho tem 23 anos. E eu estou com 44 anos. Meu filho também curte charme. Ele foi ao viaduto e não gostou. Agora, no parque, ele adorou. Hoje pra mim a referência está no Parque de Madureira. Eu já curti o viaduto, mas não curto mais. Pois acho que rola muito hip hop e tem mais garotada, entende? Os dj’s tocam mais pra garotada. No parque é diferente. Toca pra todos os públicos.

(Drake) – O viaduto era mais pra o pessoal charmeiro, hoje em dia, tem muito hip hop, então mudou muito o estilo de baile ali no viaduto. Tem mais uma garotada. O Parque também a mesma coisa.

(Toni Braxton) – Não gosto muito do baile do viaduto, porque eu acho mais hip hop do que charme propriamente dito.

(Marvin Gaye) – Venho pra Madureira por que a opção de charme antigo hoje é em Madureira, mas não vou muito pra o viaduto mais não, lá tá mais pra hip hop.

As narrativas dão conta de um viaduto direcionado para a garotada e, por isso, os estilos musicais ligados ao hip hop imperam no baile. Em princípio, as falas sugerem que essa migração dos charmeiros pode estar ligada à faixa etária, inclusive os trechos citados acima são de autoria de charmeiros considerados cascudos. Assim, essa migração se daria pelas emoções ativadas pela memória do charmeiro cascudo, que frequentou os primeiros bailes de charme no subúrbio?

A emoção não é uma substância que se possa tocar e da qual nos revestimos para apresentá-la quando as condições estão reunidas; ela

<sup>29</sup> O Disco Voador é um clube localizado no bairro de Marechal Hermes, subúrbio carioca, conhecido por realizar bailes charme. Teve seu auge nos anos 80 e 90 e ficou conhecido como o Templo do Charme.

também consiste numa negociação consigo mesma e com os outros presentes dentro de si: ela resulta de uma interpretação (LE BRETON, 2009, p. 126).

Além do viaduto, segui para o parque em busca das emoções interpretadas pelos charmeiros no novo imaginário que se construía naquele local. No baile do Parque Madureira, realizado todas as quintas-feiras (quiosque Samba de Raiz) e domingos (quiosque Estrela do Parque), não pude comprovar o que apontavam algumas falas: de que o público predominante no baile seria de charmeiros cascudos. O que mais salta aos olhos, principalmente, aos domingos, por ser um dia mais livre, é o clima de reunião de família.

Figura 10 - Baile charme no Parque Madureira.



Fonte: Libny Freire, 2016.

No quiosque Estrela do Parque, onde é realizado o baile, são disponibilizadas várias mesas na frente da mesa de som onde o dj comanda o baile. O número de mesas é insuficiente para o público. Os primeiros a chegarem já vão reservando para os amigos que estão por vir. Em torno delas, alguns idosos sentados, adultos que se juntam a eles e alternam entre ir à frente e ensaiar alguns passos da sua música preferida e conversar com amigos em outra mesa. Os jovens e crianças

multiplicam-se a cada hora e na falta de cadeiras, o gramado é o local escolhido para sentar – e até mesmo deitar – na hora em que o corpo pede descanso.

(Rick Ross) – Parque é tipo um programa light, pra descontrair. Na verdade no parque toca mais charme antigo.

(Dj Soul) – O baile do viaduto é um baile de black music, aí toca tudo. Lá é tudo misturado. No parque é um charme normal.

(Marcelinho Dj) – O Parque Madureira é uma das únicas opções atualmente por que não tem baile charme aqui nas redondezas de Madureira. Não é pelo dj tocar tal música. É pra se encontrar e dançar.

(Kanye West) – Estão querendo fazer um abaixo assinado, pro senhor prefeito expandir o horário do parque até meia noite.

Essa ideia do parque<sup>30</sup> como “light” e “pra descontrair” está relacionada ao clima mais informal, que dá mais liberdade para sentar no chão, para comer e beber e conversar, pois o volume da música no parque não é tão fortemente sentido como no viaduto. Outra informalidade que difere o parque do viaduto é o estilo do charmeiro, que é mais casual (vestimentas, penteados e maquiagem), muito pelo fato, acredito, do horário do baile ser das 17 às 22 horas. Em relação ao horário, é importante frisar que ninguém chega às 17h. O motivo? O calor do sol. É muito quente. *Não dá pra ficar debaixo do sol*, dizem os entrevistados. Em cinco anos consecutivos de verões cariocas, entendo completamente.

Dj Soul explica que a característica do viaduto como um baile onde toca *black music* dá essa liberdade de executar diversos gêneros, mas considera o parque como um local onde toca somente charme, que seriam as músicas mais voltadas ao R&B contemporâneo. “Em termos específicos, a música de um determinado local pode trazer imagens dele” (KONG, 2009, p. 132). Algumas narrativas que compõem esse imaginário do baile do parque o consideram como um lugar de encontro, para bater papo. Nesse caso, o papel do dj não seria o de chamar o público, pois, como afirma Marcelinho Dj, *Não é pelo dj tocar tal música. É pra se encontrar e dançar*, de preferência com horário estendido. Até o momento, o parque continua fechando às 22 horas.

No percurso da pesquisa, embora em número relativamente menor, surgiram falas que apesar de fazerem essa distinção entre o charme tocado no parque e no viaduto, não estão muito interessadas em escolher um em prol do outro. Não há

---

<sup>30</sup> Os entrevistados não fazem distinção do baile charme por quiosque Estrela do Parque ou Samba de Raiz. Usam apenas a expressão “baile do parque” em alusão a ambos.

uma valoração do tradicional charme ou dos hibridismos encontrados no que se chama de *black music* no viaduto.

(Rick Ross) – Não adianta, a vibe é totalmente diferente de qualquer outro lugar. O Dutão toca tudo misturado. Um pouco de rap, hip hop e charme. Na realidade, onde tocar música black, aí eu tô lá. Não adianta, é um som que você não consegue ficar parado. A energia do Dutão é única.

A escolha se dá pelas emoções, pelos gostos e afetos que cada imaginário – parque e viaduto – representam. E há quem escolha ambos. Em minhas “flanâncias” suburbanas, conheci Janet Jackson em minha primeira ida ao baile do parque no domingo. Subi no ponto do Méier, ela no de Engenho de Dentro. Como o parque tem muitas entradas, eu estava em dúvida por qual lado deveria seguir, pois eu desceria no ponto final do ônibus 667, ao lado do Shopping Madureira, onde ambos os lados dão acesso ao parque. Olhei pra Janet e perguntei qual o melhor lado que eu deveria seguir para entrar no parque.

(Janet Jackson) – Depende pra onde você vai. Tu vai pra onde?  
 (Eu) – Pro baile charme.  
 (Janet Jackson) – Eu também! É só me seguir que eu te mostro.

Ao seguirmos juntas, ela pergunta de onde vem meu sotaque e como é que eu vim parar em Madureira. Ao explicar sobre a pesquisa, ela prontamente se oferece – e oferece amigos – para que eu faça as entrevistas. Sobre o porquê de irmos por aquele caminho, Janet explica que a outra entrada<sup>31</sup> é ruim, pois tem que fazer uma volta para chegar ao quiosque do baile e, que como fez recentemente uma cirurgia na coluna – *ainda tô na fisioterapia, acredita?* –, está evitando andar muito.

(Janet Jackson) – Quando tava cirurgiada da coluna vim pro parque só pra assistir, mas aquilo pra mim foi uma tortura porque quando tocava as músicas que... sabe? Aquelas que é igual, tem um negócio [meme] no face [Facebook] que fala como a pessoa fica quando toca a música que a pessoa gosta, eu fico assim, sabe? Foi uma tortura pra mim. Quando eu fui pra cirurgia, anestesiada, sabia nem onde tava ainda, a primeira coisa que eu perguntei foi ‘Eu tô mexendo com os meus pés?’ ‘Porque meu maior medo era não andar. Eu vou morrer dançando.

---

<sup>31</sup> Depois descobri que a entrada do parque para quem vai ao baile charme muda conforme o dia da semana, pois os quiosques – Estrela do Parque e Samba de Raiz – estão em lados opostos dentro do Parque Madureira.

Ao perceber a afetividade dela em relação ao parque, perguntei se também frequentava o viaduto e para minha surpresa, ela disse: *Cheguei hoje de seis horas da manhã de lá. O viaduto é fervo.*

Chegamos ao quiosque, estava lotado de pessoas ao redor e, com receio de não reencontrar Janet aquela noite, pedi seu telefone e perguntei se podia ligar depois para marcar a entrevista. Ela concordou e, quando nos despedimos, avisou: *Último 667 sai às onze horas, hein? Não esquece.* Agradei e não encontrei mais Janet aquela noite.

Entendo que os bailes do parque e do viaduto são construções do imaginário dos charmeiros, a partir de narrativas ligadas ao território como um lugar de emoções, afetos e gostos. “[...] quem ingressa em um lugar pela primeira vez busca pistas para atribuir significado a ele” (CARNEY, 2007, p. 143-144). No caso dos charmeiros, as escolhas se dão pelo viés afetivo e, em alguns casos, financeiro também, pois o baile do parque é gratuito e ocorre em horários em que os ônibus circulam pela cidade, ao contrário do viaduto, onde as opções de retorno para casa são dividir um táxi ou esperar o dia amanhecer e os ônibus voltarem a circular. Janet explica que ninguém do grupo dela deixa de ir ao baile porque está sem dinheiro.

(Janet Jackson) – Faz vaquinha e todo o mundo fica de boa, porque não gasta tanto. A gente é muito parceiro nesse ponto. Então, se hoje você tá sem dinheiro, você não vai deixar de beber porque você tá sem dinheiro, se você é fechamento, todo o mundo é. No nosso grupo só tem fechamento. Agora, você nunca ter, não dá, um dia tem que ter também. Se eu vir que alguém tá na aba, eu falo, não vou expor a pessoa, mas falo pra todo o mundo: ‘pessoal tem que ajudar os outros quando precisa também’.

O charmeiro não vai ao viaduto contrariado, pensando se vai gastar muito ou pouco, ou preocupado com o horário de término do baile, pelo contrário, essa dinâmica da *vaquinha*, de poder contar com os amigos e de esperar o dia raiar, estende os costumes para além dos tapumes do viaduto: o *podrão* da esquina do ponto de ônibus se transforma em ponto de encontro certo para os que irão esperar ônibus e, já que não haverá gastos com táxi, a parada é também para o lanche. É um espetinho, uma cerveja e uma conversa a mais. Janet me explica o motivo de sempre voltar de ônibus para casa: *De táxi dá uns 20 reais. Sabe quantas Skol Beats dá? Dá quase três! Uma é 7 reais.*



As emoções que nos acometem e a maneira como elas repercutem sobre nós têm origem em normas coletivas implícitas, ou, no mais das vezes, em orientações de comportamento que cada um exprime de acordo com seu estilo, de acordo com sua apropriação pessoal da cultura e dos valores circundantes (LE BRETON, 2009, p. 117).

Emoções não podem ser criadas – não se pode dizer ao outro: sinta isso, sinta aquilo, sinta deste jeito. “A emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2009, p. 113). Há imaginários que pedem determinado comportamento, que se exprime em uma emoção específica em cada sujeito e em sua relação com o lugar – parque e viaduto. “A emoção é a definição sensível do acontecimento tal como vive o indivíduo [...]” (LE BRETON, 2009, p. 118). Assim, um charmeiro cascudo tem emoções acionadas quando vai ao baile do parque ou a uma edição retrô do viaduto. “[...] a afetividade permanece uma emanção característica de certo ambiente humano e de determinado universo social de valores” (LE BRETON, 2009, p. 113).

As emoções e afetos são representadas na euforia a cada batida eletrônica executada pelo dj, a alegria do passo criado nos anos 1980 e executado pelos demais cascudos nos dias de hoje. As emoções expressas no ambiente vão além do sonoro, essa musicalidade aciona memórias, significações, constrói identidades. Estas, por sua vez, produzem sentidos no grupo, pois “[...] os signos não possuem significados até que estes sejam compartilhados” (BLACKING, 2007, p.202).

(Jay Z) – O Viaduto abriu as portas para a juventude que não sabia como se divertir ou se expressar dentro dele, ainda mais aqueles com menos de 18 anos. Hoje eles estão no Parque, no Viaduto, mostrando suas coreografias e se divertindo com muita educação, cultura e alegria. Sempre disse aos amigos que não conhecem: Onde se encontra gente bonita, existe bebida, não precisa de segurança e não tem brigas?’ Só no charme mesmo.

(Janelle Monáe) – Fui conhecer o viaduto quando eu tinha meus 17 anos, porque lá também no entra de menor, mas sempre ouvi falar e sempre tive curiosidade de saber como que é. Até que eu conheci e não saio mais de lá. O charme é diferente, é uma coisa tão gostosa que nem sei descrever.

(Akon) – O viaduto, ah esse lugar fez parte da minha vida desde quando eu era criança. Meu pai era charmeiro.

(Ciara) – O baile charme do viaduto de Madureira é mágico. Quando se entra naquele lugar, é uma sensação tão boa, uma energia fora do comum. Até mesmo quem não tem intimidade com a black music, se encanta com o baile, porque são tantos estilos diferentes, tantas pessoas bonitas, vários grupinhos fazendo coreografias, que quem vê aquilo ali pela primeira vez, fica fascinado. [...] É uma espécie de refúgio, onde você entra e esquece de todos os problemas do mundo. O meu sentimento é de felicidade, de amor.

(Keyshia Cole) – Frequento o viaduto há anos. O charme e o viaduto pra mim têm muitos significados. Tem o lado familiar que meus pais são charmeiros, então nasci ouvindo charme, amando hip hop e tudo mais, e o viaduto, o charme, a dança em geral é uma paixão sem fim, sentimento de liberdade, de fugir do mundo, de esquecer problemas e se divertir sozinha ou com os amigos e família.

As emoções despertam sentimentos diversos nos charmeiros e, suscitadas a partir dos imaginários, são percebidas nas falas que evocam o baile como um lugar *mágico*, de diversão, alegria, segurança, amor. “As emoções são modos de afiliação a uma comunidade social, uma maneira de se reconhecer e de poder se comunicar em conjunto sobre a base de proximidade sentimental” (LE BRETON, 2009, p. 126-127).

Os imaginários do parque e do viaduto são formados a partir das emoções dos charmeiros, na coletividade. “O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo” (MAFFESOLI, 2001, p. 80). Pensar o imaginário do baile é pensar pertencimento, afeto, memória. “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social” (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

As emoções que acompanham o imaginário do charme e as narrativas que o envolvem – narrativas de cordialidade, pacificidade, bem-estar, comunhão – são elementos chave para pensarmos as identidades desenvolvidas a partir do consumo de música e que moldam esse *ser* charmeiro.

### 3.2 Do linho aos passinhos: elegância e estilo na identidade charmeira

Identificar, no âmbito humano-social, é sempre *identificar-se*, um processo *reflexivo* portanto, e identificar-se é sempre um processo de identificar-se *com*, ou seja, é sempre um processo *relacional*, dialógico, inserido numa relação social

*Haesbaert, 1999, p.174*

Elegância. Essa foi a primeira palavra que identifiquei como recorrente quando se atribuía características ao charmeiro. Fiquei curiosa quanto à essa

adjetivação e passei a procurar vestígios dessa “invenção” nas entrevistas, principalmente com os cascudos. Busquei compreender, a partir da memória, a construção desse aspecto da identidade do charmeiro.

Figura 11 - A elegância dos charmeiros nos anos 1980.



Legenda: “Estilo e elegância do charme, mais que evidente, com Orlando, Renato e amigos, nos bailes dos anos 80.” (legenda da foto).

Fonte: 35 Anos de Charme (Facebook).

Autor: [s.n.].

Os bailes charme dos anos 1980 tinham um código específico de vestimenta, ficando impedido de entrar quem não seguisse essas orientações. Famoso por ter um baile charme de elegância, com pessoas bem vestidas, o clube Vera Cruz não só determinava o que era tido como elegante como impedia a entrada de frequentadores que não estivessem de acordo com o código de vestimenta. Aretha Franklin, frequentadora do clube Vera Cruz, conta que certa vez um segurança do local impediu que um homem entrasse, pois o mesmo estava de calça jeans. O segurança orientou o homem a ir em casa e trocar de roupa. O homem foi em casa, não trocou o jeans pela calça de linho, mas trouxe um revólver e matou o segurança, *pela vergonha que fez ele passar*, afirma Aretha.

Janet, funkeira desde a adolescência, nunca tinha ido a um baile charme, quando foi convidada pelo namorado para o baile no clube Vera Cruz.

(Janet Jackson) – Como o tempo tava frio mandei a minha roupa toda da Gang Rio32 – calça com jaqueta da Minnie, crente que eu tava abafando! Porque ali era papo de eu tá com uns 400 reais só de calça e jaqueta, fora o tênis, então pensei ‘eu vou chegar bem’. Aí quando eu saí do táxi, já comecei a olhar as nega tudo no salto, meia fina, saia de couro, saia de linho, blazer, aí eu fiquei olhando assim...Aí entramos. Antigamente, o bar tinha umas colunas e aí ficava um pessoal que gostava de biritar na frente do bar. Te juro, eu fiquei aqui assim [se encosta e se encolhe] na pilastra, escondida, de vergonha. Meu namorado achava que eu conhecia porque falou em charme naquela época era o Vera Cruz.

Depois ela me conta que não a impediram de entrar porque o namorado era frequentador. A relação de Janet com o charme e seus imaginários começou naquele dia e perdura até hoje. Entretanto, ela atribuiu novos sentidos ao imaginário do charme no clube Vera Cruz e mudou o seu modo de vestir para poder frequentar os bailes, poder pertencer como charmeira. E mesmo tendo novos costumes relativos ao vestuário, ela, que frequenta o viaduto de vestido e tênis, conta que, se for para um charme de cascudo, se veste de maneira diferente, pois mesmo não ditando regras, há uma emoção que, ligada à memória, evoca respeito e afeto.

Se vestir para o baile elegantemente era considerado um ritual, que começava durante a semana e culminava no dia do baile. Os homens vestidos em ternos de linho iam em pé dentro dos ônibus para não amarrotar o tecido. As mulheres usavam linho no blazer e em bermudas, junto com meias finas, sapatos finos e de salto. Janet conta que sua avó dizia que a beleza do linho era ele amassado. Eu pergunto se era porque amassado todos viam que era linho, ela responde sorrindo: *Sim! Braspérola era o linho mais caro. Era o que minha vó gostava.*

---

<sup>32</sup> Marca carioca de moda feminina.

Figura 12 - Capa de LP de coletânea de charme.



Legenda: Capas de discos serviam de inspiração para o visual do charmeiro.

Fonte: 35 Anos de Charme (Facebook).

Autor: [s.n.].

Algumas mulheres me afirmaram nunca repetir roupa no baile. Rihanna conta que não iria, se fosse para repetir roupa. Como não existia o modelo de comércio *fast fashion* naquela época, me intrigou o peso financeiro de ter roupa nova a cada edição do baile, sem repetir.

Aretha Franklin – Não existia loja de roupa como hoje, então a gente encomendava com as costureiras do bairro, ou alguma tia, mãe, avó que sabia fazer as roupas. Ninguém repetia roupa! Na sexta já tava comprando o tecido pra outra semana.

Toni Braxton – Repetir não repetia, mas improvisava, né? Porque o baile charme nunca foi um baile caro, era um baile popular. Fui pra um baile em Volta Redonda, aí chega eu lá, carioca, largada, que vai pra shopping de chinelo e tals. Aí eu pra minha amiga: ‘eu não tenho roupa pra esse baile não’. E minha amiga: ‘tu não trouxe um vestido? Tu nunca foi madrinha de um casamento?’ E eu ‘Não. Eu não tenho longo. Eu nunca gostei. Eu tenho longuete’. E aí ela disse: ‘deixa eu ver esse longuete’, aí viu e disse: ‘esse pode’.

Nas falas acima é possível perceber as estratégias desenvolvidas pelos charmeiros para seguir os costumes do baile. A utilização dos serviços das costureiras de bairro ou dos familiares foi importante na construção da elegância visual do charmeiro. Hoje em dia, nos bailes, o que se vê são roupas compradas prontas. Mas, da mesma forma que o vestido longuete foi usado com salto para se aproximar do visual dos demais charmeiros, a roupa da loja de departamento também ganha algum elemento para transformar o visual, numa valorização do que se chama de estilo.

Figura 13 - Estilos do charmeiro inspirado no hip hop.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
 Autor: Celso Clapp, 2016.

O linho não é mais o tecido mais valorizado, o salto fino não é obrigatório, as meias calças finas foram abolidas, com exceção das que são usadas com rasgos propositalmente, de short jeans e tênis. Essa é a descrição de um dos estilos dos charmeiros de hoje. Esses estilos variam de acordo com os bailes, o do parque mais informal, o do viaduto pede uma produção incrementada inclusive de cabelo e de maquiagem, e no Mackenzie o estilo é inspirado na elegância dos anos 1980.

Destaco que esse imaginário dos bailes que ocorriam nos moldes do clube Vera Cruz se manifesta mais nas emoções ligadas ao afeto, às narrativas de memória, ligadas ao respeito da história do charme. O saudosismo não é uma emoção expressa pelos charmeiros entrevistados. Rihanna, participante de equipe de dança desde os anos 1980, afirma não sentir saudade daquele modelo de vestuário: *apesar de ser muito bonito de se ver, eu gosto mais agora, mais leve pra dançar, menos quente*. Fui informada por Drake, dançarino, dj e cascudo, que em Volta Redonda seria realizado um baile inspirado nos bailes dos anos 1980. Ele e a esposa Rihana participaram da última edição.

(Drake) – Vale a pena ir pra você conhecer como era o charme antigamente. Vai cascudo, mas vai gente nova também. É um baile pra lembrar. Você paga uma taxa, aí você passa a noite lá, tem jantar, é tudo liberado, tem direito a ônibus.

(Rihanna) – Vem gente do Brasil todo pra esse baile. É uma vez por ano. Não é barato. E ainda tem a roupa, né? É traje de gala, mas assim, começa todo o mundo bonito, mas depois de um tempo, já tirou o sapato, já jogou o terno pra lá. Tudo largado.

Obviamente, a elegância não estava somente ligada ao uso de vestimentas consideradas de maior requinte, embora o charmeiro descrevesse os tipos de tecidos usados – *era tafetá e linho pra cima!* A elegância ia além. A memória de uma elegância como característica identitária e que, o charmeiro toma para si, funciona tanto para promover um sentimento de pertença quanto para promover diferenciação. Memórias criam territórios, produzem lugares e na sua construção contínua transformam os sujeitos. Podem ser acionadas através de imagens, cheiros, toques, gostos e sons. Assim como os imaginários, as memórias do charme são criadas, em sua maioria, na coletividade, e construídas a partir das práticas relacionadas às narrativas do que é ser charmeiro. “A memória envolve também relações de socialização [...]” (MARTINS, 2011, p. 219).

O charmeiro elegante não é somente o que se veste, mas o que se comporta com elegância à altura do que veste. É certo que um tipo de roupa pode ser usado por qualquer pessoa. É só encomendar ou comprar pronta. Tecidos de linho são vendidos a quem quiser comprar. Meias finas, sapatos e ternos também têm livre acesso para compras. Como reconhecer um charmeiro? O que é ser charmeiro se excluo o vestuário elegante? Mas que comportamento elegante seria esse? Como me diferenciar dos que se vestem como eu? Identidade requer construção a partir da memória, da coletividade.

Dj Loopy afirma que o charmeiro tinha orgulho de andar bem vestido e era conhecido por isso. Lauryn Hill, charmeira dos anos 1980, diz que, devido aos trajes, o charmeiro era confundido com o evangélico, mas que ao longo dos anos tudo foi se misturando e estão *embolados* charmeiro e funkeiro. Uma das narrativas do charmeiro com relação à afirmação de identidade é mostrar como se diferencia do funk, pois, como disse, as roupas já não são suficientes para demarcar esse pertencimento ao charme.

(Marcus Azevedo) – No charme o negro é lindo, no funk o negro é amostrado, tá? No charme é sensual, no funk é sexual. No charme eu quero fazer parte da sociedade, no funk é ‘me atura, eu sou assim’, entendeu? O charmeiro quer participar, o funkeiro quer impor.

(Rihanna) – Eu era do funk. No charme eu descobri um mundo de coisas diferentes. Eu descobri que eu podia dançar, descobri amigos, muita música boa. A gente tá sempre entre amigos, é difícil ter confusão. Ser charmeiro é gostar de dançar, é gostar de encontrar os amigos, viver num ambiente tranquilo onde a gente pode trazer nossos filhos e no funk eu não via isso. E eu vim de lá.

(Maxine Brown) – O charmeiro é educado, alegre, contagiante, não tem briga. Não é igual ao funk.

(Teena Marie) – Difícil ver briga no charme como tem no funk.

Um motivo que aproximou consumidores de charme e de funk foi a proibição de bailes funk. Durante esse período, alguns funkeiros passaram a frequentar os bailes charme. De acordo com Dj Loopy, *os funkeiros viram que existia uma mistura e não se sentiram reprimidos por irem vestidos de um certo modo, e hoje em dia tá aí, tem todos os estilos, cada um com seu orgulho de ser charme*. “Graças às interações que desenvolvem entre si, os indivíduos se beneficiam de um reconhecimento coletivo e adquirem uma identidade” (CLAVAL, 2001, p. 75). Durante a pesquisa de campo nunca entrevistei nenhum charmeiro que se dizia funkeiro. E, como ocorre no processo de identificação, as falas são usadas para



dizer quem somos, o que eles são e por que não somos parecidos. Apesar de deixarem claro que não pertencem ao funk, os charmeiros sempre davam a entender que não havia problemas em misturar charmeiros e funkeiros, pois a questão central é realmente ser charmeiro, se identificar com outro charmeiro, é pertencer e ser reconhecido como tal, evidenciando o “caráter social e coletivo” da identidade (HAESBAERT, 1999, p. 173).

Sem as roupas sendo usadas como fator principal de diferenciação, o imaginário do charme cria o seu protagonista: um sujeito pacífico, educado, gentil e, claro, bem vestido. O charmeiro é quem dita o comportamento. É quem legitima continuamente essas narrativas de cordialidade, pacificidade e elegância.

Geralmente, nos anúncios de baile charme, a figura central é o dj. A foto e o nome em destaque anunciam o evento. Chamou-me atenção o material de divulgação do baile de aniversário da equipe Eu amo baile charme. No dia do baile, entrevistei Marcus Azevedo, e antes que eu perguntasse sobre a escolha desse formato de anúncio, de não colocar os dj's em destaque, ele conta que preferiu evidenciar o público, apesar de anunciar os dj's. Ele considera o charmeiro como elemento principal para o charme porque sem ele *ninguém saberia como se comportar*. E por isso conversou com seu sócio e combinaram inverter a forma como anunciariam o baile. *É entender que esse lugar é do público, é reverter isso, é sair do palco, é tirar a foto dele [do charmeiro] e falar assim, 'ele' vai estar no baile. Isso é que é importante, tem que dizer que quem disse que a dança é charme foi o público, quem curte o que é ruim ou bom é o público, e se não fosse a dança, essa dança, nem charme seria nome.*

Figura 14 - Anúncio de aniversário da equipe Eu amo baile charme.



Legenda: Público charmeiro em destaque, abaixo o nome dos dj's.  
 Fonte: Eu amo baile charme (Facebook).

Saliento que a estratégia de colocar o público em destaque só foi usada naquele momento para o baile de aniversário. Acompanhei as postagens dos eventos que vieram em seguida, e todos traziam os dj's em destaque (Figura 16).

Figura 15 - Anúncio da equipe Eu amo baile charme.



Legenda: Os dj's protagonizam o anúncio.  
 Fonte: Eu amo baile charme (Facebook).

Além do charmeiro propriamente dito, o imaginário do charme possui outros elementos de valoração. Em um baile, durante as entrevistas, eu indagava qual seria a ostentação do charmeiro. A escolha da palavra foi proposital para responder à minha hipótese de que os charmeiros não queriam ser associados ao funk em si. Rapidamente percebi que a palavra “ostentação” não era bem recebida, devido à alusão ao funk<sup>33</sup>. Ao explicar qual o sentido em que eu usava ostentação, eles aceitavam. Alguns me pediram para não usar o termo. Ao concordar, ouvi: *não me engana não, que eu conheço jornalista*. Felizmente, tinha uma risada em tom de brincadeira no fim da frase. Descobri que a forma de se exhibir – para não usar ostentar – do charmeiro apresenta-se sob diversos aspectos.

(Joel Filho) – Eu acho que é o estilo de se vestir.

(Jaime Felipe) – A ostentação do charmeiro é a música, é se vestir bem.

(Toni Braxton) – Ih! Saber dançar! Saber todos os passos, o cara se gaba: ‘eu sei fazer todas as coreografias, sei as músicas da moda’. É aquele que sabe de tudo do início ao fim, que dança o tempo inteiro. Aí eles gabam em cima da garotada: ‘você não sabem os passos da antiga e tal.

(Beyoncé) – Tênis!

(Janet Jackson) – A bota abençoada da Timberland. Quinhentos conto aquilo ali.

(Dj Soul) – A ostentação do charmeiro é o passinho que ele faz. Tem gente que faz academia, ensaia, só pra poder chegar no baile e poder dançar aquilo ali.

(Dj Vig) – No modo dele se vestir, o modo dele tá aqui no baile.

(Lauryn Hill) – Ostenta com qualidade de equipamento pra ouvir charme.

(Marvin Gaye) – A ostentação do charmeiro não é só roupa, é comportamento.

As formas de ser charmeiro, de ser reconhecido, de demonstrar conhecimentos ficam evidentes na dança (*sabe todos os passos*), na roupa e estilo (*tênis e bota*), em como ele ouve charme (*qualidade de equipamento*) e através do seu comportamento.

Se charmeiro não está ligado somente à aparência, ao vestuário em si, como já expressei nas falas até agora, o que é a identidade charmeira, o que é ser charmeiro, para além da ideia de ostentação? O que está amalgamado ao à sua construção identitária?

<sup>33</sup> Funk ostentação é o subgênero musical onde os cantores utilizam as narrativas de luxo e riqueza. O termo ostentação é evidenciado a partir da utilização de carros importados, blocos de cédulas de dinheiro, joias de ouro com brilhantes e roupas de grife, elementos presentes em suas letras de músicas, videoclipes e figurino dos representantes do subgênero.

A dança surge atrelada ao charme, inclusive por ter seu nome dado devido à maneira de dançar, que foi aliando costumes relacionados a estilos e a comportamentos do charmeiro. Seria então a dança que evocaria o ser charmeiro?

(Jaime Felipe) – Eu não danço, eu sou um charmeiro empreendedor, um charmeiro de música.

(Judy Clay) – Não precisa dançar pra ser, tem que gostar.

(Missy Elliot) – Não danço os passos não. Mas sou charmeira.

(Beyoncé) – Nem todo charmeiro dança, tem gente que gosta de ouvir.

Para minha surpresa, descobri que para ser charmeiro não precisa dançar os passinhos. Os trabalhos acadêmicos que eu tinha lido não davam essa opção de não dançar e mesmo assim ser. A narrativa é de que eram dançarinos, que ensaiavam coreografias para serem executadas no baile. Em campo, lembro que eu cheguei a perguntar coisas como: *há quanto tempo você dança? Você ensaia em casa?* E diante das negativas – eu não danço – é que pude separar esse aspecto que eu julgava como dado. Dj Soul deixou claro para mim a ideia da dança como parte integrante ou não de um charmeiro. Ele conta que tem gente que *só curte*, que às vezes se vai ao baile só por causa da música.

(Dj Soul) – Eu fazia um baile na Penha Circular, e sempre tocava uma música pra acabar o baile, aquela música que você sabe que ninguém dança, mas só que é bonita pra caramba, aí quando acendia a luz, eu tocava no final. Aí um belo dia eu pensei ‘não vou tocar essa música’. Aí botei outra música, aí ficou todo o mundo ‘assim’. Aí veio um cara e falou pra mim ‘Eu chego aqui, o baile acaba 22 horas, eu chego aqui só pra ouvir essa música’. Aí eu falei ‘desculpa’. E realmente esse cara chegava quase às dez horas.

Haesbaert (1999) vê a identidade como um movimento, como uma “identificação em curso” (HAESBAERT, 1999, p. 175). Nesse processo contínuo de construção é que as identidades são criadas. Nessa pesquisa, as identidades são consideradas em sua forma plural: o sujeito que passeia por várias identidades a partir das tribos que faz parte.

Em campo, fui descobrindo como se construía essa identidade e confesso que nas vezes em que achei que tinha entendido, o próximo entrevistado vinha e retirava alguma “certeza”. Compreendo que pesquisa não é feita de certezas, e sim de apontamentos, no caso desta, de elementos em curso: territorialidades, costumes, tradições inventadas, imaginários, emoções. Ao identificar esses

processos na cena do charme, pude enumerar alguns elementos que julguei como constituintes dessa identidade. Assim, o charmeiro é a música. A primeira identificação dos entrevistados era com o gênero, mas sempre atrelado à memória de um lugar, ou de amigo que o levou, ou porque o pai era charmeiro, alguns conheceram maridos e esposas lá. O ambiente pacífico, tão exaltado pelos charmeiros, passa a evocar a ideia de família, junto a ela, segurança e tranquilidade. A dança, quando executada, se refere às galeras, aos amigos que ficam juntos no baile, ou que se conheceram fazendo passinhos. A festa traz emoções ligadas ao afeto e ao prazer em estar junto, se identificando com o outro através das práticas em conjunto. O charmeiro se projeta no outro e depende do outro para se fazer sujeito: ele se reconhece charmeiro no outro charmeiro. “Graças às interações que desenvolvem entre si, os indivíduos se beneficiam de um reconhecimento coletivo e adquirem uma identidade” (CLAVAL, 2001, p. 75).

Quanto mais eu adentrava no conceito de identidade charmeira, mais as noções de tribo e socialidade se tornavam necessárias para pensar a cultura charme em Madureira e seus imaginários construídos em grupo, através desse sentimento de identificação, através do gosto, do estar junto, do sentimento de pertencimento (MAFFESOLI, 2002). Ser charmeiro surge como uma nova forma de identidade, onde música e lugar são essenciais nessa construção de tribo.

### **3.3 A alma da coletividade: a tribo charmeira**

Os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas

*Le Breton, 2007, Edição Kindle*

Nos locais onde são realizados os bailes charme, geralmente, são colocadas mesas e cadeiras na parte mais distante do palco onde ficam os dj's. Em frente ao palco, o espaço fica livre para os charmeiros que dançam executarem os passinhos, os que não dançam também ficam na frente, na lateral do palco. Essa área das mesas reúne os charmeiros que querem apenas ouvir música, descansar entre uma

coreografia e outra ou conversar com os amigos. No baile do Parque Madureira ou em outros clubes, a mesa também serve para apoiar as bebidas dos que estão dançando – a cerveja é ingerida nas idas e vindas entre as coreografias. No viaduto, os charmeiros preferem comprar o balde de cerveja e carregá-lo pelo baile. Optar pelo balde é a maneira mais econômica quando se está com uma galera, *no rateio é melhor*. É preciso atenção ao caminhar entre o público para não tropeçar nos baldes espalhados pelo chão, que acabam demarcando localização no baile. *Ali, perto daquele balde à esquerda ou fica aqui no balde que eu já volto*.

Figura 16 - Grupo em torno dos baldes de cerveja.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
 Autor: Celso Clapp, 2016.

Os charmeiros deixam suas bolsas em cima das mesas e vão para o centro do clube, em frente ao dj. *Todo o mundo quer dançar, ninguém quer ficar com bolsa, né? Fazer coreografia com bolsa não tem como* (Toni Braxton). O imaginário do charme ligado à comunhão e pacificidade fica latente nesse tipo de costume. Em um baile no Mackenzie, estou sentada em uma das mesas afastadas do palco, até porque quando converso com algumas pessoas estar mais distante do palco facilita

ouvi-las. Decido fazer fotos e alguns vídeos dos charmeiros que dançavam próximos ao palco. Automaticamente penso: *tenho que guardar o que está em cima da minha mesa: blocos de papel, bolsa da máquina, garrafa de água e carregar a mochila*. Logo em seguida fico dividida entre levar meus pertences comigo ou deixar tudo ali, contrariando meus costumes aprendidos em outros grupos e eventos de música. Caminho até a frente do palco e faço as fotos. Não levei nada comigo, na verdade, não consegui levar nada, me senti constrangida em levar a mochila. Era como se eu duvidasse da identidade charmeira. Faço as fotos e volto à mesa. Está tudo lá, constato.

Considerada “a alma da coletividade” (MAFFESOLI, 2010), a socialidade, aciona os gostos, os afetos e o sentimento de pertencimento a uma comunidade. Ela determina um agir no estar junto, o comportamento que mesmo não dito é sentido pelos sujeitos que associam suas identidades àquele grupo. As socialidades, produzidas a partir da experiência (MAIA; REIS, 2009), manifestam costumes próprios que vão “para aquém e para além das formas instituídas” (MAFFESOLI, 1998. p. 5).

Em todos os setores é a experiência a palavra-chave para explicar a relação que cada um estabelece com o grupo, a natureza, a vida em geral. Experiência ignora escrúpulos racionais, repousando essencialmente no aspecto nebuloso do afeto, da emoção, da sintonia com o outro (MAFFESOLI, 2007, p. 203).

Essa socialidade, que vai além do pensamento racional, faz com que os vínculos criados a partir do pertencimento à identidade charmeira se sobreponham à preservação dos seus pertences e às narrativas de segurança. É ser constrangido a isso, implicitamente. Nesse caso, ser charmeiro não é somente pertencer. É estar junto. É partilhar das mesmas emoções e imaginários referentes ao imaginário charmeiro. “Estar-junto é mais emocional do que racional” (MAFFESOLI, 2014, p. 114). Na socialidade dos charmeiros, as relações se dão pelo gosto, pelo afeto, o se reconhecer e ser reconhecido no outro nessa comunhão de experiências. Ser charmeiro não significa ter uma faixa etária, nem está ligado à renda familiar. As construções de territorialidade e socialidade se dão pelo prazer de estarem juntos, em razão de uma identidade atribuída ao grupo.

(Lil Mama) – É uma tribo e aqui embaixo do viaduto se resume a uma só. Todas as tribos numa só. É uma alegria, porque dificuldade estamos todos passando, né? Ser charmeiro é alegria na dificuldade. Tem gente, pouca gente, que torce nariz porque é aqui embaixo, mas aqui embaixo a pessoa se sente uma coisa só.

(Celso Clapp) – Muito difícil não fazer amizade em um lugar como esse. Eu tenho amigos pra vida toda.

(Alicia Keys) – É um lugar onde eu sinto que eu posso ser eu mesma, dançar como se não tivesse ninguém me olhando, vestir as roupas do meu estilo e ninguém me olhar como se eu fosse uma estranha, e as pessoas são muito receptivas, dançam junto com você a noite toda sem nunca ter te visto na vida e te abraçam como se fossem seus amigos há anos. É uma gente maravilhosa.

(Beyoncé) – A gente é uma família, a gente se vê toda semana.

(Janet Jackson) – Quando a gente não se vê, fica ‘ah, tô com uma saudade’ e fica no grupo do WhatsApp direto, todo o dia. Um dia saí de casa e quando cheguei tinham 588 mensagens no nosso grupo e eu ‘ah, eu não vou ler isso não’ (risos).

Essas interações, trocas e tradições inventadas pelos sujeitos se dão além da música propriamente dita. Elas são regidas pela afetividade, pelo prazer de estar junto, pelo sentimento de estar próximo, de terem um ideal em comum naquele grupo. Inúmeros entrevistados afirmam que o charme é uma família, que ali são como irmãos. Nas entrevistas, pude me aproximar dessa representação de afetividade apregoada pelos charmeiros. Durante as entrevistas nos bailes, era comum, entre uma e outra, alguém oferecer ajuda, perguntar se quero deixar a bolsa ali no chão para não ficar segurando peso. Durante conversa com Queen Latifah, ela me conta orgulhosa que *já foi reconhecida na van*. E repete, enfática: *na van!* Exaltando a identidade charmeira, reconhecida pela amabilidade. Enquanto isso, Lil Mama pedia licença e me dizia: *Garota, para! Come alguma coisa, quer um ovinho de codorna? Tem maionese. Gosta?* Lil Mama é esposa de um dos organizadores do baile do viaduto. Nesse dia que ocorria o baile de edição retrô, havia um espaço reservado atrás do palco com mesas, bebidas e alguns petiscos para os dj's e convidados<sup>34</sup>. Nesse baile, circulei a noite inteira, e quando o baile estava chegando ao fim, por volta das 4h30 da manhã, sinto alguém segurar meu braço e dizer: *Vem, senta aqui. Bebe uma água*. Viro-me e reconheço Queen Latifah, aceito a cadeira. Conversamos mais um pouco e enquanto ela esperava o táxi, fez questão de me *adicionar no zap*, já avisando: *Eu não gosto de digitar não, se eu mandar mensagem é de áudio, tá? Vez ou outra recebo gifs desejando bom-dia, mas nunca mensagens de texto*.

<sup>34</sup> Essa prática de área reservada é comum quando se realiza bailes comemorativos.



Obviamente, essas normas de convívio são quebradas. Janet me conta que teve seu celular roubado em um baile no Méier: *era até um celular velhinho, mas comecei a reclamar, falei com a organização 'como é que pode roubo em baile de cascudo'?* A organização pediu desculpas a ela pelo fato e na semana seguinte, quando voltou ao baile, um dos organizadores chamou Janet ao palco e disse que não tinham como dar um celular para ela, mas que gostariam de pedir desculpas e deixar claro que aquilo não era comportamento de charmeiro e, para simbolizar o pedido de desculpas, deram-lhe um presente: *dois pares de brincos assim, bem lindão*, conta Janet. A não obediência a essa identidade atribuída ao charmeiro é expressa quando o sujeito não enxerga essa socialidade, não dá tanto peso a essa forma de viver junto, ou seja, um sujeito que não comunga dessa tribo. “A metáfora da tribo por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da *junção* que lhe é inerente, e da valorização do papel de cada pessoa (*persona*) é chamada a representar dentro dela” (MAFFESOLI, 1998. p. 9).

(Sam Moore) – Antigamente tinha um pouquinho de respeito, né? Ninguém fumava maconha na frente de ninguém. Não tenho nada contra quem gosta, mas da última vez que fui ao viaduto passei vergonha, pois levei pessoas da minha família que tinham curiosidade de conhecer o espaço onde eu sempre disse que era o melhor baile do Rio de Janeiro. E fiquei triste quando ouvi meus parentes dizerem que queriam ir embora porque o lugar era um antro de maconheiros. Eu fiquei sem graça. Um rapaz fumando um baseado ao meu lado como se fosse um cigarro. Lamentável o viaduto.

(James Brown) – Eu gosto de lá, mas vem acontecendo algumas coisas que fizeram muitas pessoas pararem de ir, como o consumo de drogas. Os charmeiros sempre foram contra isso e ser charmeiro é tudo.

Esses sujeitos que, por algum motivo, seja o uso de drogas ou por iniciarem brigas, parecem não ameaçar a identidade charmeira. Esses tipos de comportamento são tratados como atípicos pelos charmeiros. No baile ocorrem brigas? Ocorrem, provavelmente, mas, em quatro anos em campo para a pesquisa nunca presenciei nenhum tipo de animosidade. Dj Soul diz que já presenciou uma briga causada por um marido bêbado que estava com ciúmes da esposa dançando. Dj Loopy também relata ter visto brigas, mas ressalta que é muito difícil, porque o *charmeiro não vai predisposto a arrumar confusão*. Dj Loopy conta sobre o início do baile do viaduto e o porquê dessas narrativas de cordialidade e pacificidade dos charmeiros:

(Dj Loopy) – Quando começamos aqui não tínhamos autorização nenhuma pra fazer o evento, só tínhamos autorização do comandante do batalhão de Rocha Miranda, em que ele dizia ‘não se opor ao funcionamento’. A vizinhança ligava para os policiais e eles chegavam aqui ‘olha tem que parar’. E não tinha o que fazer com o ‘não se opor’, a gente tinha que parar. Aí a gente anunciava o que estava acontecendo e que tinha que parar. Os charmeiros aceitavam, não faziam nada, saiam tranquilos, iam para os bares, para os quiosques, iam curtir a vida. E eu te falo, porque eu ouvia da boca dos policiais ‘olha, é até constrangedor acabar com um evento desse, da maneira como esse pessoal tá saindo’.

Os charmeiros construíram um imaginário onde quem pertence ao grupo além de sentir-se seguro passa a ser visto como cordial e educado, alguém que pelas suas maneiras será reconhecido até na van. “Reconhecemos aqui a ideia de persona, da máscara que pode ser mutável e que se integra, sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque representadas em conjunto”. (MAFFESOLI, 1998. p. 15). Essas novas tribos que se formam na contemporaneidade, onde as identidades são vistas como fragmentadas e múltiplas compartilham de uma comunhão a partir de sua persona, ou seja, se minha persona hoje à noite no baile é de um charmeiro, eu me comporto de tal modo a ser identificada por isso, reconhecida entre os demais charmeiros. Se, amanhã, eu for ao samba, minha persona se comportará de acordo com o imaginário da tribo dos sambistas.

Na contemporaneidade, as identidades são flexíveis, e por isso se fragmentam e se formam a partir de territorialidades, criam lugares guiados por afetos e sentimentos de pertencimento. É “[...] um fazer em comum e um sentir em comum” (MAFFESOLI, 2010, p. 222).

as tribos seriam caracterizadas como coletivos reunidos pontualmente através de laços afinitários em torno do lúdico, do imaginário, dos pequenos acontecimentos quotidianos, enfatizando o momento imediato e sem maiores preocupações com contratos futuros. As tribos são instâncias gregárias, por vezes efêmeras, onde o estar junto visa poder compartilhar impressões, sentimentos, pequenos prazeres, entretenimento, diversão (CASTRO, 2005, p. 5).

Essas novas tribos, formadas a partir do estar junto e do sentimento de pertença representam uma “irmandade pós-moderna”, em que o grupo é mais influente que o indivíduo (MAFFESOLI, 2014, p.108) e a comunhão apresenta-se como um elemento essencial – estimulante – nessas novas socialidades.

A socialidade instaura algumas práticas, modos de conviver, comungar e de estar junto. Ao referir-se a esses aspectos presentes nas experiências vividas pelas tribos, Maffesoli usou o termo empatia por acreditar que “[...] traduzem, de uma maneira mais ou menos intuitiva, a experiência vivida coletivamente” (MAFFESOLI, 2010, p. 226).

Um aspecto que traduz essa empatia vivida em conjunto é a forma como os charmeiros utilizam coletivamente uma peça essencial para dançar charme: o tênis. O tênis foi mencionado neste capítulo como um item considerado de ostentação do charmeiro, pois conforme me explicaram<sup>35</sup>, o tênis deve ser das marcas *Adidas* ou *Nike* para aguentar a noite inteira no baile durante meses sem rasgar ou descolar. As demais marcas, já testadas por eles, não duram muitos bailes, ou seja, o investimento no tênis mais caro é justificado pela sua durabilidade. Compra-se então 1 tênis, *mas não dá pra usar o mesmo tênis em todos os bailes*. E como faz? Pergunto a Beyoncé, 19 anos, dançarina e charmeira desde os 15.

(Beyoncé) – Eu falei do tênis novo do meu amigo, e ele me disse ‘esse tênis já veio três vezes para o viaduto sem mim, hoje eu vim com ele’. Por que é assim: eles compram o tênis e depois fazem rodízio entre eles.

(Eu) – Ah, cada um paga uma parte.

(Beyoncé) – Não. Cada um compra o seu. Um compra, mas aí é assim: eu te empresto, eu pego emprestado, você empresta a outro. Um mora em Cascadura, outro em Madureira, aí diz ‘me encontra no shopping’<sup>36</sup>, e se encontram e trocam as coisas.

(Eu) – E se um estragar o tênis do outro?

(Beyoncé) – Nada. Eles têm cuidado porque ao mesmo tempo em que eles estão pegando um tênis, eles estão dando um deles, né? E são coisas caras. Um dia saímos e era assim ‘essa calça é dele, esse tênis é daquele, e essa blusa é minha. É assim.

Essa comunhão que desperta afetos e empatia é muito presente na tribo charmeira. Esses rituais de pertença, de se misturar ao outro, com vestuário e experiência cotidiana, é o sujeito dizendo “somos assim”, e não mais numa perspectiva individual de “esse sou eu”. “A proxemia remete, essencialmente, ao surgimento de uma sucessão de ‘nós’ que constituem a própria substância de toda socialidade” (MAFFESOLI, 1998, p. 193-194).

O que observamos através das falas dos charmeiros é a proxemia resultante das emoções ligadas a uma narrativa de afeto; o respeito por uma identidade

<sup>35</sup> Os entrevistados foram charmeiros mais jovens que fazem coreografias inspiradas nas músicas ligadas ao hip hop.

<sup>36</sup> Shopping Madureira, localizado próximo aos bailes do viaduto e do parque.

charmeira; a comunhão associada ao prazer na companhia dos amigos e um sentimento de pertencimento à tribo charmeira. Com a ideia de tribo, não quero dizer que as identidades dentro da tribo são homogêneas, mesmo porque a partir das falas citadas, a fragmentação e a heterogeneidade ficam evidentes. Aqui, tribo é compreendida como uma união de personas, vivendo uma socialidade, movidas pelos gostos e pelos afetos, construindo uma identidade que, naquele momento, se denomina charmeira.

### 3.4 *Vai ser dos sentidos*<sup>37</sup>: a festa charmeira

Tudo é uma boa ocasião para vibrar juntos.

*Michel Maffesoli*

Em uma edição comemorativa<sup>38</sup> do baile charme do viaduto, fui com o intuito de observar como seria o baile neste dia atípico, quais mudanças ocorreriam, qual o público deste dia festivo e quais narrativas poderiam ser percebidas. As falas que remetem à pacificidade e à cordialidade no baile são fortemente legitimadas pelo comportamento dos charmeiros, *desculpa* e *com licença* pareciam ser palavras de ordem.

Vejo que atrás do palco, cercado por grades, há um espaço que abriga mesas e cadeiras arrumadas em direção ao show da banda Black Rio, programado para aquela noite. Durante a noite, eu observava o que ocorria naquele local, que entendi como um camarote. Eu estava realmente curiosa para ver quem eram os convidados *vip's* naquela noite. Minha curiosidade também se misturava à esperança, pois até aquele momento da pesquisa, eu ainda não tinha tido acesso ao Dj Corello, conhecido por batizar o charme. *Talvez Corello venha hoje como convidado*, pensei. Antes de começar a apresentação da Black Rio, diversas pessoas foram chegando, se aproximando da abertura da grade que dava entrada para o espaço reservado.

---

<sup>37</sup> Resposta dada por Toni Braxton quando perguntei como seria o baile naquele dia.

<sup>38</sup> 24º aniversário do baile charme.

Chegavam mostrando suas pulseiras de acesso, chegavam acompanhadas ou acenavam para alguém que já estava no espaço e recebiam uma pulseira, garantindo sua entrada.

Ditas algumas palavras de agradecimento, elogios ao charme e à organização do baile, a banda começou a tocar. Fico dividida entre ajustar a câmera para filmar as pessoas fazendo a coreografia e observar as interações entre os charmeiros. Escolhi cantar, junto a tudo isso. Fico impactada pelas emoções dos charmeiros a cada nova canção iniciada. Emociono-me e canto junto quando executam a música *Olhos coloridos*. O território embaixo do viaduto começa a se transformar em um lugar, de vibração, de comunhão, de festa.

De repente, ouço alguém me chamando: *Ei! Ei!* Vejo dentro do camarote um senhor idoso, de estatura baixa, óculos de grau e camisa polo, que me pergunta: *Você está sozinha? Sim*, respondo. Ao ouvir a resposta, ele passa pela abertura da grade, pega no meu braço, enfia a mão no bolso, coloca a pulseira de acesso ao camarote no meu pulso e diz: *Ah, você não vai ficar sozinha não. Entre aqui.*

Aos que ouvem essa história, podem pensar que se tratava de alguma tentativa de aproximação amorosa do gentil senhor, mas não. Ele me apresentou sua esposa e cunhada e foi ficar junto aos amigos e às incontáveis cervejas. Ele só não queria ver alguém sozinho naquela noite alegre, sem compartilhar emoções e, quem sabe, até alguma coreografia, porque *no baile ninguém fica só*, ratificou. Charme é compartilhamento de emoções, interação, socialidade, é o *com licença e pode passar*, aspectos que são revelados a partir da proxemia expressa durante o baile. O imaginário da festa é marcado por esse sentimento de estar junto, de comunhão com o outro, de dançar e cantar junto, de pertencimento e de sentir-se charmeiro. “A pessoa (persona) só existe na relação com o outro” (MAFFESOLI, 1998. p. 15).

[...] é pelo fogo da festa que o “eu” se perde e se transforma em um “nós” coletivo. A passagem do “eu” ao “nós” é, com certeza, o que se pode qualificar, metaforicamente, de processo alquímico através do qual se constitui a pós-modernidade (MAFFESOLI, 2014, p. 222).

Festa é “efervescência coletiva” (PÉREZ, 2002), é se ligar, é religar, é partilhar, é se reconhecer no outro – é o charmeiro se vendo no outro charmeiro – e se construir como sujeito a partir dessas interações. Maffesoli (2014) utiliza a expressão *homo festivus* para denominar esse sujeito que valoriza o corpo, o prazer,

que se constrói socialmente em grupo. Conheci o casal Rihanna e Drake durante o baile do Mackenzie. Foram-me apresentados pelo Dj Soul como um casal de dançarinos que eu tinha que conhecer. Ele foi até eles três vezes até conseguir somente na quarta vez abordá-los. Ele ia até próximo ao palco, voltava e me dizia: *Olha, ainda estão dançando, não vou atrapalhar, mas quero apresentar eles a você. Eles dançam muito. Vou aproveitar quando eles pararem pra beber alguma coisa e falo com eles.* Fomos apresentados. Quando começamos a conversar, pedi licença para gravar a conversa e quando eles iam começar a falar, começa uma música. Rihanna e Drake se olham, começam a rir.

(Rihanna) – A gente pode dançar um pouco e voltar? Porque é a música do nosso grupo de dança, que a gente tinha há 16 anos. A gente precisa dançar essa.

Concordei, obviamente. Eles deram as mãos e seguiram para frente do palco. Essas experiências – música e dança – são importantes na construção do ser charmeiro. O baile é um convite à dança, a se juntar ao grupo, a ensaiar os passos e seguir a coreografia. O corpo é a peça chave para se comunicar no baile, “o corpo é lugar de imaginários” (LE BRETON. 2007, Edição Kindle).

(Janet Jackson) – Quando eu me largo nas músicas, não sei o que acontece, porque quando toca as músicas que eu gosto e que tô ali dançando, eu me esqueço que tô dura, eu esqueço que tô com dor, eu esqueço que fiz cirurgia. Tu esquece os problemas. É um momento único. Porra, é uma alegria! Tem gente que a mãe morre na terça, na quarta feira, e no sábado tá lá dançando. Aí eu falei ‘quando eu morrer, tu<sup>39</sup> vai, porque eu prefiro já te liberar antes de dar volta no caixão, porque dançar é o auge da tua alegria, cara. Então como é que pode? Então, você enterra a mãe e vai pra lá dançar (risos). Pra mim, é o máximo. É o momento que você esquece tudo de ruim e você só vê alegria ali. Não tem como passar nada de ruim no teu pensamento, entendeu?

O corpo na dança é usado para se fazer charmeiro juntos aos demais charmeiros, para pertencer àquela tribo, pois o sentimento de pertença passa a ser essencial na estrutura tribal e afetiva do charme. “As festas podendo ser *espaços mágicos dos excessos* em que, justamente, se enraíza um viver-junto que sempre e de novo se realimenta nessa sede do infinito [...]” (MAFFESOLI, 2014, p. 224). Dança é libertação, é o corpo livre, *é repor energias* (Maxine Brown). O corpo é responsável por “experiências com o mundo” (MAFFESOLI, 2010, p. 216), é uma

---

<sup>39</sup> Se dirigindo à filha Beyoncé.

forma de experimentação do mundo, unindo os sujeitos numa “energia coletiva” e inserindo-os no grupo (LE BRETON. 2007, Edição Kindle).

(Beyoncé) – É um clima tão maneiro, cara. Na apresentação tá os meninos se apresentando e as mães assistindo. Todo o mundo é mãe de todo o mundo, dá pitaco na vida do outro.

(Janet Jackson) – Eles não têm vergonha de dançar.

(Beyoncé) – A gente não tem vergonha, e a gente só tá curtindo por causa deles, entendeu? Não tem porque tá com vergonha.

Janet e Beyoncé me explicam por que o ambiente do baile é tão tranquilo: enumeram o clima familiar e o estar entre amigos. Um dos aspectos da festa que me chamou atenção é que você encontra famílias não só no sentido conotativo, de afeto e de comunhão, mas de laços sanguíneos. Vários entrevistados estavam com um dos pais, ou ambos. Alguns me disseram que só iam ao baile porque o pai era charmeiro, outro disse que cresceu ouvindo e tinha curiosidade, e hoje é charmeiro também. Surpreendi-me porque como consumidora de forró, pois nunca fui a festas com minha mãe e nunca soube de amigos que levam os pais como companhia. Janet é charmeira desde os 15 anos: *Tenho 71 na certidão, porque na mente eu fiz 15* (risos). Quando completou 15 anos, sua filha Beyoncé quis conhecer o charme.

(Beyoncé) – Eu falo que foi a melhor decisão que tomei, ‘vamos pra o charme’. Foi a melhor. Me apaixonei.

(Janet Jackson) – E ela foi de saltão! Chegou lá, passou o baile segurando no braço da minha amiga.

(Beyoncé) – Igual minha mãe passando vergonha e se escondendo na coluna lá do Vera Cruz, sabe? (risos). Mas aí falei ‘vou voltar aqui de tênis e vou aprender esses passos’. Aí passei a semana ensaiando e aprendi.

(Janet Jackson) – No início, a gente ficava perto daquelas colunas, dançando, por que ela não sabia muito. Aí, conforme foi aprendendo, foi indo lá pra frente. Aí agora não tem tempo ruim.

Dançar charme requer mais do que a capacidade de executar uma coreografia. É preciso, primeiramente, possuir os elementos associados à identidade charmeira. Toni Braxton esclarece que *o charmeiro tem que ter charme pra dançar, tem que ter uma ginga, aquele olhar, aquela coisa diferenciada, sabe? Porque qualquer um bate e mexe a bunda e bota pro alto, né?* (risos). Dançar charme é também um comportamento. Essinger (2005) afirma que o charme é “para se dançar juntinho” (ESSINGER, 2005, p. 46). Essa afirmativa não se adequa aos bailes charme que frequentei durante a pesquisa de campo, pois nunca vi nenhum casal dançando juntinho, no máximo faziam coreografias lado a lado, mas a escolha do parceiro naquele momento se dá mais pelo fato de ambos conhecerem os passos

daquela música. Quando termina a música, novas parcerias são feitas. Durante a entrevista com Maxine Brown, um homem veio até ela e falou algo ao seu ouvido. E numa curiosidade – acadêmica – perguntei se ela o conhecia. Ela disse que não, que o tinha conhecido na entrada do baile e que ele tinha vindo chamá-la para ficar na mesa dele. Ao dizer que não tinha aceitado o convite, justificou em seguida: *Eu gosto de dançar sozinha.*

Dançar junto no charme significa acompanhar a coreografia do outro, seguir junto, mas não necessariamente “juntinho” numa alusão a algo relacionado ao sentimento amoroso. Durante a dança, ninguém namora. Quando pergunto sobre isso, Beyoncé esclarece: *Não. E já aconteceu de eu tá beijando e aí a música tocou e eu saí correndo. Porque entre beijar e Britney... Britney, né?*

Figura 17 - Baile do viaduto de Madureira.



Fotógrafo: Celso Clapp

Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).

Autor: Celso Clapp, 2016.

A ideia de festa no charme é outra porque a ambiência é outra: pacífica, familiar, segura, cordial e, em muitos casos, a resposta “não dá pra explicar” nos remetia à essa ambiência construída através dos sentidos, da partilha de emoções e experiências. “Neste mundo do som, temos de admitir que a música é, por definição, um agente propulsor de sensibilidade e com alto poder de fixação de significados” (PESAVENTO, 2007, p. 20).



A ambiência da festa charmeira é acionada pelo imaginário do charmeiro e pela socialidade ali manifestada, “termos como ‘afetual’ ou ‘emocional’, remete a uma ambiência na qual mergulha a comunidade” (MAFFESOLI, 2014, p. 172). Para tentar compreender a partir de quais narrativas essa ambiência festiva se construía, em algumas entrevistas durante os bailes, questionei o porquê de vir ao baile charme. As respostas, assim como as identidades, foram variadas.

- (Eminem) – Por que é muito bom! Adoro o charme. Frequento muito o viaduto.  
 (Ja Rule) – É a primeira vez que venho, mas tô vendo que tem muito respeito aqui.  
 (Marília Mendonça) – Eu nem sou chegada a charme, eu vim pela minha prima.  
 (Missy Eliot) – É a segunda vez que venho. [Tá gostando?] Ah, bicha, é muito bom!  
 (Destiny’s Child) – (Michelle) – Porque a gente gosta de charme, das músicas, o ambiente é bom...  
 (Kelly) – Fala a verdade amiga! Tu vem mesmo é pelos pretinhos! (risos).  
 (Michelle) – É. Eu venho porque faz meu estilo e quem sabe encontrar alguém, mas venho por causa dos meninos, por causa dos pretinhos mesmo (risos).  
 (Farrah) – Pra dançar os passos e porque é um ambiente é familiar.

Por ser um ato que se faz em grupo. O conceito de festa está ligado à coletividade. “Com efeito, qualquer que seja o nome que se lhe dê, a festa exerce um papel cardeal na estruturação do elo social” (MAFFESOLI, 2014, p. 217). Mesmo que formada por motivos diversos como paquerar os pretinhos, ir somente para dançar ou respondendo a um convite da prima, mesmo sem *ser chegada*, isto é, sem compreender aquele imaginário, desconhecendo a socialidade daquele lugar, a ambiência ainda é “comunitária” (MAFFESOLI, 1998. p. 15) e se expressa na socialidade da festa. Ligada às emoções, a ambiência comunitária caracteriza a festa da tribo charmeira, “[...] o prazer-desejo de estar em conjunção com os outros, e de se abrir, de se exaltar, de se elevar num elo comunitário em que os afetos ocupam lugar de destaque” (MAFFESOLI, 2014, p. 170). Essa tribo, que se reúne durante o baile para festejar junto, é fragmentada a partir dos seus sujeitos, uns se consideram charmeiros e roqueiros, outros charmeiros e pagodeiros ou dizem ser do samba, sempre deixando claro que ser charmeiro é o que predomina. *Eu já frequentei várias tribos, já fui do funk, já fui roqueiro, já gostei de eletro, aí eu caí no charme e não saí mais. O charme é a minha casa* (Drake).

Nesses anos de pesquisa, observei o aumento da ocorrência de bailes temáticos realizados, especificamente, pela equipe do viaduto. Diferente do que se denomina de baile comemorativo (aniversário do baile, dia do charme, primeiro e último baile do ano), os bailes temáticos reforçam o imaginário do charme. Tendo como tema a solidariedade, o Baile do Agasalho recebe um agasalho como parte da compra do ingresso. A organização do evento não informa para onde os agasalhos serão doados, apenas que será para *quem precisa*.

Figura 18 - Anúncio do Baile do Agasalho.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).

Outro baile temático realizado pelo viaduto é o Dutão Fantasy, onde os charmeiros são convocados a irem fantasiados. Os charmeiros também podem se candidatar ao concurso que premia as melhores fantasias do baile. O prêmio para o primeiro colocado da edição de 2016 foi em dinheiro no valor de R\$ 1.000 (mil reais).

O Air Max Day é um baile temático inspirado no tênis de modelo Air Max da marca Nike. A decoração é inspirada no tênis e são realizados sorteios de brindes,

patrocinados pela Nike. No dia seguinte à festa, os charmeiros postam fotos dos seus tênis sujos em razão de terem dançado a noite toda. Quanto mais sujo o tênis, mais exaltado. O excesso de sujeira representa a ambiência e intensidade da festa.

Figura 19 - Anúncio do baile Air Max Day.

Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).

Sobre os bailes comemorativos, Janet e Beyoncé afirmam não os frequentar porque são muito lotados e, com pouco espaço, *fica ruim para dançar*. Beyoncé enumera os eventos em que ela e Janet se ausentam do viaduto: *Primeiro baile do ano, último baile do ano e aniversário do viaduto*. *A gente que é acostumada, já foi uma vez, viu como é que é, e depois não vai mais*. Elas me explicam que a maioria do público desses bailes específicos é de quem não costuma frequentar o viaduto. E, antes que eu pergunte, Beyoncé esclarece: *Sabe o que a gente faz nesses dias? Resenha. Ou vai pra qualquer outro evento*.

Na ambiência da festa, onde “o prazer de ser somente pode ser coletivo” (MAFFESOLI, 2014, p. 111), se manifestam várias identidades charmeiras: a que se preocupa mais com o visual (independentemente de ser homem ou mulher); a que

se destaca através da roupa, acessórios e penteados; a que prefere curtir a música e apreciar os demais dançando; a que ensaia os passos durante a semana inteira, a fim de se destacar com a coreografia nova ou aperfeiçoada; a que não dança, mas definitivamente participa da socialidade, numa promoção da “autoestima coletiva” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, Edição Kindle), a partir da música, da ideia de festa, de estar junto e vibrar junto, como *homo festivus*, que é o que denominamos de ser charmeiro. Bauman (2007) afirma que, enquanto que na Modernidade o “problema” era a construção de uma identidade fixa e estável, na pós-modernidade, a preocupação gira em torno de “evitar a fixação e manter as opções em aberto” (BAUMAN, 2007, Edição Kindle). E é essa identidade pós-moderna, contemporânea, que se manifesta na cultura charme.

## 4 SER NEGRO

### 4.1 Negros, mestiços e brancos: a profecia de Lacerda

Enquanto o português não temia se misturar com o negro e constituir descendência, o anglo-saxão, mais zeloso da pureza de sua linhagem, manteve o negro a distância, e serviu-se dele apenas como um instrumento de trabalho. [...] Para a desgraça do Brasil, é justamente o inverso que aqui tomou lugar; o branco se misturou ao negro com tão pouca discrição que se constituiu uma raça de mestiços, hoje dispersa por uma grande parte do país

*João Baptista de Lacerda*

O trecho acima foi extraído da conferência do antropólogo e diretor do Museu Nacional, João Baptista de Lacerda, enviado<sup>40</sup> como representante do Brasil no Primeiro Congresso Universal de Raças, realizado em Londres no ano de 1911, que reuniu antropólogos, sociólogos e intelectuais para discutir sobre as questões que envolviam o conceito de raça (LACERDA, 1912).

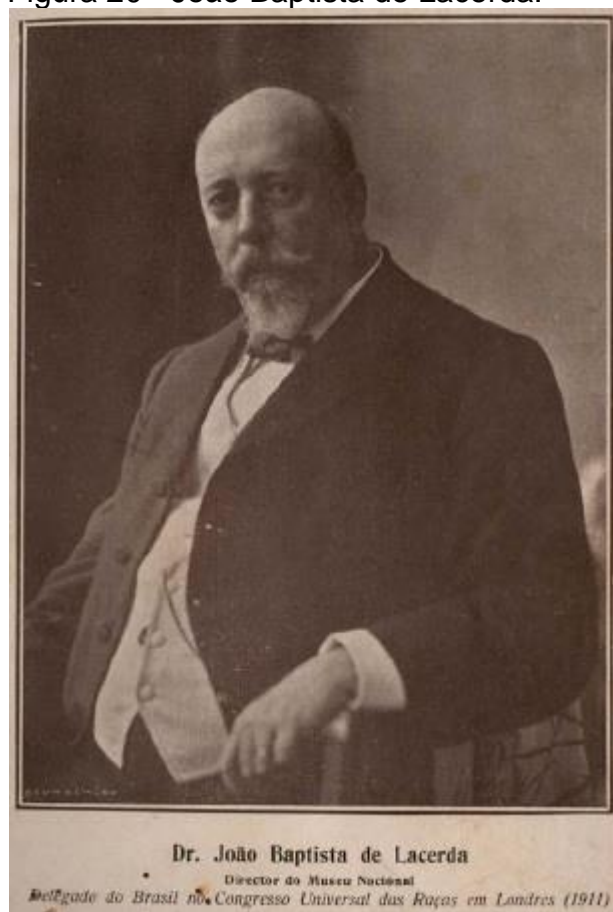
Em sua conferência, Lacerda discutiu sobre os mestiços no Brasil e sobre o que ele deu como certo: o inevitável embranquecimento dessa população mestiça. Lacerda (1912) acreditava que esse embranquecimento iria provocar o desaparecimento do negro no Brasil. Ele creditava esse fenômeno a três motivos: a *seleção sexual* onde o negro se reproduziria menos, visto que o mestiço preferia se relacionar com os brancos, o que acarretaria na predominância dos traços físicos do branco, enquanto que o fenótipo do negro desaparecia; a *migração europeia* crescente aumentaria o elemento branco e sufocaria os traços negros; os *problemas sociais* que o negro enfrentava advindos da recente abolição da escravidão dificultaria seu crescimento como cidadão.

---

<sup>40</sup> Além do João Baptista de Lacerda (1846-1915) o também antropólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) compôs a delegação brasileira enviada à Londres.

Em sua comparação do Brasil com os EUA, afirma que o *problema do negro* não se resolverá nos EUA porque os negros norte-americanos não se misturam, têm suas escolas, sua cultura, seus lugares de moradia e se reproduzem entre eles, provocando o aumento da população negra. “No Brasil, o problema da raça negra resolve-se sem esforço e sem dificuldade, enquanto que nos Estados Unidos se afigura ainda hoje aos estadistas daquele país um problema insolúvel, cercado de dificuldades e perigos” (LACERDA, 1912, p. 98-99). Lacerda (1912) critica essa comunidade norte-americana negra que vive à parte da sociedade composta de brancos, pois acredita que a partir da mestiçagem o problema pode ser resolvido, tal como está ocorrendo no Brasil que, ao se misturarem negros e brancos, o primeiro perde suas características, vindo com isso os mestiços que, ao longo do tempo, adquirirão fortes características dos brancos latinos, até sumirem, tornando a população branca latina. Lacerda entende por população branca latina os sujeitos de origem portuguesa, italiana e espanhola.

Figura 20 - João Baptista de Lacerda.



Legenda: Contracapa da obra em que Lacerda publica o relatório do congresso.

Fonte: Museu Nacional/UFRJ.

A previsão de Lacerda estabelecia que o embranquecimento da população e o desaparecimento do negro se dariam em até um século. “Provavelmente antes de um século a população do Brasil será representada, na maior parte, por indivíduos de raça branca, latina, para a mesma época o negro e o índio terão certamente desaparecido desta parte da América” (LACERDA, 1912, p. 95).

Ao retornar ao país, em sua obra *O congresso universal das raças reunido em Londres (1911): apreciação e comentários*, Lacerda discorre sobre os temas tratados no evento e responde às críticas repercutidas em razão da sua apresentação. No texto, se diz magoado com os veementes protestos e que, apesar de considerar a crítica um direito sagrado, nesse caso, as considera como injustas e deprimentes (1912, p. 85).

O Brasil do início do século XX buscava se promover na Europa como um país moderno, civilizado, permeado por intelectuais, contando com população empreendedora e com transportes acessíveis para o comércio com outros países. A fala de Lacerda, enfatizando um país povoado por mestiços, estes em crescimento, adaptáveis aos costumes e com capacidade para atividades intelectuais foi vista como prejudicial por alguns intelectuais da época. Ele foi acusado de “deslustrar os créditos do país” e rebaixá-lo “aos olhos do estrangeiro” (LACERDA, 1912, p. 91), ao declarar que no Brasil havia um número de negros superior ao de brancos.

O enaltecimento do crescimento de uma população mestiça era uma tentativa de Lacerda de convencer os participantes, de todo o mundo, de que o Brasil caminhava para uma embranquecimento. “A população mista do Brasil deverá então ter, dentro de um século, um aspecto bem diferente do atual. [...] O Brasil então tornar-se-á um dos principais centros civilizados do mundo; este será o grande mercado da riqueza da América [...]”. Era um esforço intelectual – e obviamente político – para apresentar uma imagem positiva do país, que descobria na mestiçagem o caminho para o seu embranquecimento.

## 4.2 Um século depois: interculturalidade e raça

Nenhum grupo, por mais bem equipado que esteja, ou por maior que seja a sua liberdade de escolha, é capaz de transferir de um local para o outro, intactos, o seu estilo de vida e as crenças e valores que lhe são concomitantes

*Mintz; Price, 2003, p. 19*

Em 2011, ocorreu o centenário das previsões de João Baptista de Lacerda. Apesar de não terem se cumprido, ao analisar o texto do autor, encontro pistas que sinalizam que o desaparecimento do negro e, depois dos mestiços, não seria possível. Lacerda declara que “não se pode negar que o demorado contato entre duas raças, uma atrasada e outra adiantada, venha com o tempo a fazer adquirir à raça adiantada muitos dos vícios e defeitos das raças atrasadas” (LACERDA, 1912, p. 90). Sem adentrar ainda na ideia de raça, penso o “contato entre as raças” a partir das trocas entre sujeitos de identidades culturais diversas. Lacerda, mesmo dizendo que o negro desapareceria – junto a seus traços genéticos e culturais – indica que o contato entre as culturas provoca mudanças. Entretanto, ao observar essas interações entre sujeitos e tomando o negro como uma categoria identitária, entendo que o seu desaparecimento tal como anunciado por Lacerda (1912) não seria possível. Visto que numa sociedade estamos em processo constante de trocas culturais e de construções de identidades a partir delas, a interculturalidade se apresenta como um processo latente. A partir do contato e das trocas entre as culturas, uma identidade cultural se ressignifica e constrói outras identidades fragmentadas e múltiplas.

Optei por usar o termo interculturalidade para pensar essas trocas por acreditar o que multiculturalismo é uma expressão que não abarca a ideia de trocas entre as identidades culturais. Enquanto o multiculturalismo encerra as identidades, fecha-as em blocos, como a noção de cultura afro (estética, cabelo, vestuário, linguagem, dança), a interculturalidade propõe diálogos e trocas com as identidades culturais dos diferentes sujeitos.



[...] O multiculturalismo implica a aceitação do heterogêneo; Interculturalidade implica que diferentes estão no mesmo mundo e devem viver juntos em relações de negociação, conflitos e empréstimos recíprocos<sup>41</sup> (CANCLINI, 2012, p. 106, tradução nossa).

A interculturalidade se mescla, se funde, transitando pelas identidades culturais, dando conta de dialogar a partir das diferenças. “A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial para a cultura” (HALL, 2011, p. 33).

A noção de multicultural nos leva a imaginar uma cultura com fronteiras, em que o território de cada uma está delimitado fortemente, onde é possível a travessia, desde que não deixe nada, nem traga nada de lá. “Em qualquer caso, as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais” (HALL, 2011, p. 35-36). Um dos discursos usados para legitimar a multiculturalidade está apoiado na ideia de tradição. Tradição como sendo a conservação imutável das práticas culturais, dos rituais e dos costumes ao longo do tempo e, sobretudo, da pureza em relação às demais práticas dos outros povos. Ao tomar o conceito de tradição inventada, sabemos que essa tradição pura “é, claro, um mito” (HALL, 2011, p. 29). No latim, a raiz da palavra tradição significa “entregar” ou “passar adiante”. Entendo que esse “passar adiante” deixa marcas, assim como as recebe. O passar adiante percorre caminhos que irão transformando essas práticas culturais e construindo novas identidades ao se misturarem. “Suas rotas são tudo, menos puras” (HALL, 2011, p. 31). A pureza de uma identidade cultural não se mantém diante do contato com outra – e com o outro. “As culturas, é claro, têm seus ‘locais’, porém não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam” (HALL, 2011, p. 36).

A tradição é como a brincadeira infantil do telefone sem fio onde se vai passando adiante uma mensagem – e adiante, e mais adiante –, mas deixando suas marcas, percepções e interpretações de quem ouviu. Em cada parada, a mensagem se ressignifica, adquire sentidos e perde outros, tal como a história do baile charme do viaduto, onde não foi possível identificar somente uma construção dela, mas as várias facetas que apresentou construíram seu imaginário na territorialidade do charmeiro e nas narrativas do charme em Madureira.

---

<sup>41</sup> Citação original: [...] multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que los diferentes se encuentran en un mismo mundo y deben convivir en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.

Por entender cultura como produção, tomo aqui o conceito de tradução cultural utilizado por Hall (2011) para pensar os sentidos produzidos a partir dessas trocas culturais. Nisso estão incluídos os imaginários e as territorialidades construídos em grupo, os lugares que emergem dos territórios da cidade e das práticas culturais ali existentes, das tribos contemporâneas que se formam a partir do sentimento de pertencimento e dos afetos. Tradução cultural é traduzir significado (HALL, 2011), é pensar o híbrido na cultura, nos modos de vida e nesses imaginários que vão sendo construídos com a interculturalidade. A tradução contempla as várias histórias e formas sociais, dá lugar as diversas formas de identidades culturais possíveis, leva em consideração o outro, a partir da proximidade. Na tradução cultural, é possível lidar com as várias identidades, as várias situações de vida, dentro da cidade e das tribos pós-modernas.

Em relação às identidades culturais, o conceito de raça vez ou outra se faz presente, ao mesmo tempo em que se manifesta a complexidade em aplicá-lo na contemporaneidade. Como abarcar com a ideia de raça as várias identidades possíveis do sujeito? Como delimitar o local dessa raça numa identidade? Até nomear as raças se torna difícil. Ao longo da história, vimos que a tentativa de colocar a raça em blocos delimitados, criando imaginários positivos e negativos, causou tragédias, cujas cicatrizes não poderão ser esquecidas.

Em 1950, após o término da Segunda Guerra Mundial e a constatação dos malefícios que a ideia de raça – e racismo – ocasionou, a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) publicou a Declaração das Raças<sup>42</sup> onde trata o conceito de raça como uma invenção. Utilizando argumentos científicos, a declaração assume raça a partir do conceito biológico, sendo, portanto, unicamente a espécie *homo sapiens* considerada como raça, ou seja, humana. Em relação às diferenças encontradas entre os sujeitos, a Unesco afirma serem resultado de cruzamentos da sua história biológica, mas que essas são variações sobre o mesmo tema, a raça humana.

Esse mito tem feito um mal enorme no plano social e moral; ainda há pouco, custou inúmeras vidas e causou sofrimentos incalculáveis. Tem impedido o desenvolvimento normal de milhões de seres humanos e privado a civilização da colaboração efetiva de espíritos criadores. Ninguém deveria prevalecer-se de diferenças biológicas entre grupos étnicos para praticar o

---

<sup>42</sup> A Declaração das Raças foi publicada em 18 de julho de 1950. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/nove/decla\\_racas\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/decla_racas_09.htm)>. Acesso em: 28 out. 2016.

ostracismo ou tomar medidas coletivas. O essencial é a unidade da humanidade, tanto do ponto de vista biológico como do ponto de vista social. Reconhecer esse fato e pautar a sua conduta por ele, tal é o dever primeiro do homem moderno (UNESCO, online).

O texto ainda esclarece que o nível das aptidões mentais, a inteligência, o temperamento, a personalidade e o caráter não dependem de raça, “não há razão para crer que certos grupos sejam mais favorecidos que outros nesse setor” (UNESCO, online). Sobre a mestiçagem declara que não produz resultados ruins no sentido biológico, mas os resultados maus ou ruins que se apresentarem são consequências de fatores de ordem social. “Os graves erros ocasionados pelo emprego da palavra ‘raça’ na linguagem corrente tornam desejável que se renuncie completamente a esse termo quando se tratar da espécie humana e que se adote a expressão de ‘grupo étnico’” (UNESCO, online).

No Brasil se propagou a ideia das três raças formadoras do povo brasileiro (RIBEIRO, 1995): africana, indígena e europeia (portugueses). O termo “três raças” recebeu diversas críticas, tornando-se comum se referir à essa concepção formadora do povo brasileiro como sendo um mito, o mito das três raças. As críticas afirmam que essa visão não leva em consideração a formação conforme ocorreu: a opressão e escravização do negro e do índio pelos portugueses numa relação de colonizador e colonizado, senhor e escravo. O povo brasileiro não foi formado a partir das interações voluntárias, numa relação de convívio e equilíbrio. A formação se deu através de dominação violenta por parte dos colonizadores.

Diante da miscigenação do povo brasileiro, as míticas três raças dão lugar a uma variedade de narrativas de identidades étnicas. Em 1976, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) localizou 136 referências à cor e etnia nas respostas em aberto dos entrevistados no censo de 1976. O IBGE<sup>43</sup> dá a opção de “cor ou raça” para que o entrevistado se autodeclare, sendo conceito de raça o que o entrevistado utiliza para se referir à etnia. Atualmente, as categorias do questionário são: *branca*, *preta*, *amarela*, *parda* ou *indígena*. Entretanto, no mais recente relatório publicado pelo órgão, diversas categorias surgiram pelo país: *branca*, *morena*, *parda*, *negra*, *morena clara*, *preta*, *amarela*, *brasileira*, *mulata*, *mestiça*, *alemã*, *clara*, *italiana*, *indígena*, *bege*, *morena jambo*, *cabocla*, *morena parda*, *galega*, *morena escura*, *canela*, *multiétnica*, *brasileira*, *caucasiana*, *branca-*

---

<sup>43</sup> Site oficial IBGE. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas\\_raciais/default\\_raciais.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas_raciais/default_raciais.shtm)>. Acesso em: 4 nov. 2016.

caucasiana, branca-italiana, branca-alemã, marrom, branca-parda, brasileira-alemã, polonesa, chocolate. “Os vários estudos realizados sobre o tema têm sido unânimes em demonstrar como pode diferir a forma como cada um se vê e como é percebido em termos raciais, ou seja, o processo de classificação é, de fato, relacional” (TEIXEIRA; BELTRÃO; SUGAHARA, 2008, p. 102).

Teixeira, Beltrão e Sugahara (2008) enumeraram em cinco níveis a classificação de cor/raça: 1) pela visão que o sujeito tem de si mesmo; 2) a visão do sujeito em relação a um desconhecido baseado na aparência do desconhecido; 3) o preconceito<sup>44</sup> de marca (traços físicos, sotaques, aparência) e de origem (ligado à descendência, de onde a pessoa veio); 4) como o sujeito acredita que a sociedade o vê; e 5) como quer ser percebido socialmente. São vários os motivos pelos quais os sujeitos se autodefinem a partir de uma cor ou de uma raça.

[...] as pessoas acreditam que é no nível das relações mais pessoais que as características raciais são menos relevantes. Ou seja, situações que oferecem um grau maior de liberdade para escolhas individuais seriam mais capazes de enfraquecer pressões sociais em torno de interdições com base em características raciais dos indivíduos (TEIXEIRA; BELTRÃO; SUGAHARA, 2008, p. 122).

É importante ressaltar que as pessoas se definem por cor ou raça a partir de dimensões distintas. Entretanto, o “nível das relações mais pessoais” (TEIXEIRA; BELTRÃO; SUGAHARA, 2008, p. 122), entendido aqui como os aspectos ligados aos afetos e às socialidades, atuam como forças enfraquecedoras das tensões causadas pela cor ou raça. O sujeito se autodefine através da cultura de que participa, das tradições que guarda e inventa, dos traços físicos herdados ou manipulados, como o tipo do cabelo, formato de nariz e boca, a partir da origem familiar, da história dos seus antepassados, das suas redes de amizade, do que entende pela cor de sua pele.

---

<sup>44</sup> As autoras observam que os critérios relacionados à marca são mais declarados por sujeitos que se autodefinem como pretos, negros e brancos enquanto os critérios de origem são mais declarados pelos amarelos, pardos e morenos, “pessoas que, muito provavelmente, se originam de casais inter-raciais” (TEIXEIRA; BELTRÃO; SUGAHARA, 2008, p. 112).

### 4.3 Negros, *blacks* e *whites*: Autoidentificações

Você não pode dizer do brasileiro hoje em dia, que você é branco ou que você é negro totalmente, porque hoje em dia é tudo mestiço. Não existe raça mulata, não existe marrom bombom, ou pardo. Eu nem digo negro, eu falo preto, porque se você não sabe, negro vem de *necro*<sup>45</sup>. *Necro* era de necrotério, então era uma forma que eles usavam o negro no passado para botar negativamente a cor da pele

Joel Filho

Segundo Benjamin, "habitar significa deixar rastros" (BENJAMIN, 2006, p. 38). Proponho pensar esses rastros a partir das práticas culturais, onde as inúmeras interações, a partir do convívio, do face a face, dão margem à construção das identidades. Ao observar as definições de identidade ao longo da produção acadêmica, se faz necessário atentar para a temporalidade que esse conceito carrega ao longo dos anos. Com o início das grandes navegações, o movimento das Cruzadas, o aumento da população urbana e a intensificação das relações comerciais, a partir do século XVI desponta um novo período histórico que foi nomeado de Modernidade e foi marcado por transformações no modo em que a sociedade se organizava. A inquietação que emerge nesse momento é nomear essa nova forma de organização: é preciso instituir uma língua, eleger símbolos que os representem, imagens que digam quem são, em suma, é preciso criar uma identidade para essa nação que formava, identidade esta que explique o porquê de estarem juntos. Na Modernidade, essa identidade é pensada como uma forma única, rígida, objetiva e com máxima delimitação possível, para poder abarcar e dar conta da ideia de nação que acabara de nascer. Agora, não se está mais ligado à família

---

<sup>45</sup> A palavra 'negro' deriva do adjetivo *nigrum*, termo do latim que significava 'negro' em referência a 'que tem a pele escura' ou relacionado ao 'sombrio' e 'fúnebre'. "O que parece certo é que *nigrum* não tinha em latim nenhuma relação com a raiz *necro*, "morto, cadáver", esta uma importação do grego *nekrós*". Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/a-palavra-negro-pode-ter-nascido-no-escuro-da-noite/>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

ou a feudos, mas, ao Estado e à racionalidade. A separação entre o público e o privado é estabelecida: surge o indivíduo.

O indivíduo passa a pertencer a uma identidade moderna, ligada aos ideais do Iluminismo – liberdade, igualdade e fraternidade. Os indivíduos se uniam como nação a partir dessa identidade constituída na Modernidade, pautada na racionalidade, onde a ciência funcionava como parâmetro social e a ideia de progresso é que orientava a vida.

O indivíduo usava a identidade moderna também era usada para se distinguir dos demais. Identidade e nação se constituíam a partir da alteridade. "O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente ao que lhe precede" (SIMMEL, 2009, p. 578). Tendo a distinção como característica do homem, a identidade tinha como funções reconhecer-se nos outros e se afirmar a partir do diferente.

Quando a pós-modernidade se desvela, a ideia de identidade se transforma. Ela passa a ser entendida como plural e fragmentada, dando lugar às diversas representações do sujeito, novas possibilidades de pertencimentos, modos de vida e construção de imaginários. "[...] as identidades se tornam múltiplas" (HALL, 2011, p. 27). A identidade pós-moderna reconhece a coexistência das vidas possíveis dos sujeitos e a ideia de comunidade e coletividade retorna, porém, nascidas das relações de identificação e afeto e não mais derivadas de relações de parentesco e trabalho. O estar-junto como um ideal comunitário, ou seja, a partir do comum, do afeto se apresenta como característico da contemporaneidade (MAFFESOLI, 2008).

Alguns discursos modernos ainda imperam na sociedade contemporânea como resquícios em algumas categorias do fazer social. Porém, na contemporaneidade, as demarcações identitárias não se revelam mais tão fixas. Os locais de nascimento e de moradia e o tipo de trabalho que executa não dizem mais quem é o sujeito, nem determinam quais devam ser suas práticas: que tipo de roupa veste, quais músicas ouve, o que come, o que consome ou por onde circula na cidade. Não há centro fixo, nada se apresenta mais como única fonte de identificação, "[...] antes a modernidade era transmitida de um único centro. Hoje ela não possui tal centro [...] estão por toda a parte" (HALL, 2011, p. 46). As identidades culturais estão em todo o lugar, se resignificando e sendo transformadas, continuamente.

Durante as entrevistas em campo, me apropriei do conceito de identidade cultural – e possivelmente étnica – para pensar as narrativas ligadas à negritude e à cor<sup>46</sup> entre os charmeiros. Nas conversas, busquei não nomeá-los em relação ao tom de pele, qualquer menção à cor foi fruto de autoidentificação deles. Entendo que planejar o campo – entrevistas, abordagens, tópicos da conversa – em casa é muito mais fácil do que a prática. Em campo tudo se inverte. Lá, as relações são intensas, cada situação pede uma sensibilidade diferente do pesquisador. Estar em campo é ser sensível, sobretudo.

Um dos episódios que me marcou, em relação ao meu planejamento casa x campo, foi quando Toni Braxton e eu conversamos sobre cor. Ela me conta sobre os bailes charme do passado serem frequentados somente por negros. Por sempre usar o *nós* para falar de negro, perguntei:

(Eu) – E você é negra?

(Toni Braxton) – EU SOU!

(Eu) – Porque já me disseram que eu não sou e acho que temos a mesma cor, não?

(Toni Braxton) – Mas o meu cabelo tá escovado, ele não é assim não. Eu sou, mas tem um povo que diz que eu sou ‘beginha’. Assim, não sou ‘negra negra’, mas eu sou (risos). Hoje em dia não tem isso não, mas antigamente tinha. Uma vez eu fui com uma amiga branca, branca assim, da sua cor...

(Eu) – Eu sou branca?

(Toni Braxton) – Não, mas é isso que eu tô falando, eu considero branca quem é da sua cor.

(Eu) – Peraí, a gente não é da mesma cor, não? (risos).

(Toni Braxton) – Não! Eu sou mais preta! (gargalhada).

(Eu) – Então, em Natal eu sou negra.

(Toni Braxton) – Ah, é? Só porque teu cabelo é enroladinho. Mas não é não. Tira umas fotos com os pretos daqui e manda pra tua mãe. Ela vai falar: ‘realmente, minha filha, você é branquíssima, você é loira do olho azul perto deles’ (risos).

É interessante notar que Toni Braxton coloca os traços físicos em segundo plano quando se autoidentifica como negra, e quando me enxerga como branca usa meu tom de pele como referência. Em 2009, Checcheto, Monteiro e Vargas publicaram um levantamento de autoclassificação de cor/raça realizado a partir de questionários com 12 pessoas<sup>47</sup> (seis homens / seis mulheres) indicados como charmeiros. A análise dos dados localizou as categorias pretas, negras, pardas, brancas, além de “expressões tais como: *escurinho, negão, branquinho, clarinho*,

<sup>46</sup> O termo raça não apareceu na fala dos entrevistados.

<sup>47</sup> A pesquisa se concentrou no que denominou de jovens frequentadores entre de 18 e 26 anos de idade.

‘branca por fora preta por dentro’, *índio, mulato, marrom, morena-clara e moreno* [...]” (CECCHETTO; MONTEIRO; VARGAS, 2009, p. 5). Essas expressões revelam que o sujeito se autoidentifica e é identificado a partir das relações pessoais, e que, no Brasil, sobretudo pelo caráter da miscigenação, as identidades se fragmentam e assumem novas formas a partir das interações.

Assim, um homem que seria simplesmente ‘negro’ nos Estados Unidos ou no Canadá pode, no Brasil, ser *negro* durante o carnaval, ao tocar ou dançar samba, *escuro* para seus colegas de trabalho, *moreno* ou *negão* para seus parceiros de copo, *neguinho* para namorada, *preto* para as estatísticas oficiais e *pardo* na certidão de nascimento (SANSONE, 2003, Edição Kindle).

Sansone (2003) considera os termos negro e preto com conotações distintas: enquanto o termo negro é uma referência ao fenótipo negroide, preto seria uma alusão direta à cor negra. Essa distinção me parece inapropriada quando a coloco em análise dentro do imaginário do charme. O negro vira ‘neguinha/neguinho, nego/nega’ por causa das relações afetivas e não em referência a um fenótipo específico. “[...] negro deixa de ser uma *raça*, ou mesmo uma condição fenotípica, e passa a ser um topo lógico, instituído simultaneamente pela cor, pela cultura ‘popular’, pela consciência da negritude como valor e pela estética social e negra” (RUFINO, 1997, p. 9, grifo nosso).

O que é ser negro irá variar na identidade contemporânea. Ser considerado negro no Brasil não se resume tão somente à cor da pele. Outros fatores constituem essa identidade. Ser negro é também uma apropriação cultural e identitária. No charme, os entrevistados que classificaram outros sujeitos como pretos o fizeram mais para demonstrar intimidade e amizade do que pelo tom de pele. Um dos dançarinos do grupo de Beyoncé, classificado como de cor branca, se autotransforma como ‘negão’. E pronto. Quem vai dizer o contrário? E qual a necessidade de desmentir essa classificação quando a escolha dela está mais ligada a elementos emocionais do que racionais? A classificação primeira de pertencimento no charme é se autotransformar charmeiro e mostrar, a partir dos seus costumes, que possui aquela identidade atribuída aos participantes da tribo charmeira.

Os bailes de soul e blacks dos anos 1970 cresceram e se popularizaram no subúrbio carioca. Em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*<sup>48</sup>, em 17 de julho de

<sup>48</sup> *Jornal do Brasil*. Edição 34. Caderno B (capa e páginas 4-6).



1976, a jornalista Lena Frias descreveu esse novo imaginário que emergia na cidade. O título *O orgulho (importado) de ser negro no Brasil – Black Rio* se referia ao que a reportagem criticava como imitação dos negros americanos pelos negros cariocas. Durante o texto, apesar da crítica ao que entendia como cópia do negro americano, reconhecia que “originalidades” já haviam sido criadas (FRIAS, 1976, p. 1). Em relação ao perfil do frequentador, também chamados na reportagem de *black*, Frias esclarece que não bebe, não consome drogas, “evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio” (FRIAS, 1976, p. 4) e “Conhecem-se e se reconhecem através de sinais próprios, modos próprios de cumprimentar, maneiras de vestir e de se apresentar” (FRIAS, 1976, p. 4). Outro aspecto da reportagem está em demarcar o perfil profissional desse grupo de *blacks*, [...] bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório, empregadas domésticas (FRIAS, 1976, p. 4).

Na abertura, Frias (1976) fala de uma cidade de cultura própria e de características específicas que está em desenvolvimento dentro do Rio, “Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora” (FRIAS, 1976, p. 1). Esse Rio ao qual ela se refere fica subentendido como sendo uma legitimação por parte das demais esferas culturais dominantes dos meios de comunicação e de um mercado que reconheça o novo público consumidor, pois o texto aborda as poucas lojas de vestuário que atendem o público e o faturamento em vendas de ingressos das equipes de som. A jornalista enumera três posturas adotadas pelo Rio que explicam esse distanciamento em relação à nova manifestação cultural: 1) só reconhece clichês, gírias e modismos da Zona Sul; 2) prefere ignorar e minimizar como um modismo; 3) considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade.

População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, considerado um dos primeiros templos do soul, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna. Cujos pontos de encontro e decisão são calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Calçadão, em Caxias; em Vilar do Teles ou na Rua Sete de Setembro, no centro do Rio (FRIAS, 1976, p. 1).

A jornalista buscou traçar um perfil do movimento e dos frequentadores de bailes *black* e se viu diante de uma territorialidade em movimento, algo que ninguém sabe explicar como começou, ela afirma. “Sabe-se apenas que reúne muitos pretos

e raros brancos (estes, se frequentam habitualmente os bailes, são sempre pessoas de classe social modesta)” (FRIAS, 1976, p. 1). Não conseguiu demarcar o território dessa nova cultura que emergia. Entretanto, o mote escolhido para a reportagem foi a dicotomia das relações negro/branco, Zona Sul/subúrbio-favela e *black/white*. “[...] negro na linguagem black, compreende também o mulato, o mestiço de todas as etnias, exceto a amarela” (FRIAS, 1976, p. 4).

O *soul power* já tem um esboço de filosofia (‘cada um faz o que quer, minha irmã, chegou a vez do preto’), seus anseios (‘a gente não pode ficar só nessa, tem que crescer, tem que ser importante também’), suas paixões (‘é tanta coisa que eu nem sei dizer’), suas restrições (‘cocota e cabelo parafina não é com a gente’), seus ressentimentos (‘por que é que preto não pode fazer festa que baixa logo os cana?’) (FRIAS, 1976, p. 4).

Ela questiona um dos entrevistados para a reportagem sobre a ausência de brancos no baile, buscando saber a razão. O entrevistado, sem responder diretamente, afirma: “Não sei. Você via branco em baile de roqueiro e não via preto” (FRIAS, 1976, p. 1). No trecho seguinte, outro entrevistado afirma que o baile *black* é onde o “preto se diverte”, e responde ao que me parece ter sido a mesma pergunta feita ao outro entrevistado: “[...] Porque é que só dá preto? Por que é baile de preto. Não é que o branco não tenha penetração. O branco vai, não tem nada, mas é que o baile é realmente de preto” (FRIAS, 1976, p. 4).

Frias (1976) afirma: “Soul hoje no Grande Rio, é um sinônimo de negro, como rock é sinônimo de branco” (FRIAS, 1976, p. 1). A reportagem que definia os bailes soul como bailes de negros tinha por intuito categorizar o movimento como exclusivo de negro, deixando claro em diversos trechos que os brancos – *white* – não eram bem recebidos.

O texto narra algumas ocasiões em que brancos foram barrados em bailes *blacks* e vice-versa. As falas que denunciaram racismo ligado expressamente à cor da pele são transcritas somente como fala dos entrevistados. A jornalista, em nenhum momento, utiliza como fala própria o termo racismo. Em um dado momento, narra uma cena em que um grupo de jovens negros estava em uma calçada de uma galeria em Madureira e o guarda mandou que saíssem com a justificativa de que: “Não, não pode ajuntamento de nego aqui não pode não” (FRIAS, 1976, p. 50), enquanto que no outro lado da galeria estavam alguns garotos brancos e o guarda não se opôs. Como contraponto a esse fato, Frias (1976) traz o depoimento de um rapaz, identificado por ela como branco, que diz ter tido seu ingresso para o baile

*black* roubado por uma “rapaziada soul”. O sujeito, que se identifica como roqueiro, relata que na frente do clube estava cheio de negros e que, ao comprar o bilhete, foi cercado por eles, que lhe tomaram o bilhete. Enquanto isso, uma senhora “branca” que testemunhava a ação falou com o bilheteiro em favor dele. Ele conta que quem recebia os ingressos, também branco, o compreendeu e o deixou entrar. Contudo, ele não gostou do ambiente – ficou meia-hora e saiu. A transcrição da fala encerra com ele informando nunca ter namorado uma garota negra, “não foi por racismo, só falta de oportunidade”, mas acha que os pais não aceitariam (FRIAS, 1976, p. 5).

A reportagem traz diversas falas que confirmam a existência de uma tensão racial – *whites* e *blacks* – a depender da participação de um no baile do outro. Sobre um baile *black* na quadra do Império Serrano, em que houve briga, um entrevistado esclarece: “o pessoal caiu de cacete em cima deles. Chegaram dizendo que o ar estava cheirando a preto, e isso e aquilo, entraram no cacete” (FRIAS, 1976, p. 6). Ao mesmo tempo, outro sujeito afirma que, por ser negro, foi proibido de entrar em alguns clubes, com a justificativa de que ele causaria tumulto. Abaixo, trecho da entrevista de um estudante de medicina sobre os bailes *black* serem realizados também em clubes da Zona Sul da cidade.

Eles podem vir, mas a maior parte do pessoal *brown* – não é desfazendo de ninguém – é um pessoal mais pobre, é uma turma pesada, entende? Os clubes que querem fazer uma boa imagem só vão querer rock, um negócio mais elevado, pra atrair um pessoal de “mais situação financeira”, o diretor aqui proibiu o soul exatamente para evitar essa turma *black*. É uma questão de classe, entende? (FRIAS, 1976, p. 6).

Junto às suspeitas de ser um movimento negro, os bailes *blacks* foram denunciados por terem proibido a entrada de brancos, embora o mesmo ocorresse com os negros em outros clubes da cidade. Os bailes *blacks* foram investigados, produtores e cantores foram interrogados pela polícia do regime militar, que enviavam policiais negros para se infiltrarem nos bailes e observarem se as suspeitas estavam corretas. As denúncias eram de incitação à violência contra os brancos, consumo de drogas, oposição ao regime ditatorial vigente no país e apologia aos ideais comunistas.

De qualquer forma, mesmo com a presença dos relatórios de denúncias de ‘radicalismo’ nos bailes que proibiam ou dificultavam a entrada de brancos, alguns investigadores consideravam essa atitude um reflexo de práticas semelhantes em clubes de rock ou clubes sociais (como o late Clube do Rio

de Janeiro, Hípico Brasileiro, o Clube Militar) frequentados por brancos na Zona Sul, que rotineiramente faziam a mesma coisa com indivíduos negros (OLIVEIRA, 2016, p. 165).

As investigações foram encerradas porque as acusações não puderam ser comprovadas. “A polícia finalmente percebeu que os bailes *blacks* eram apenas uma tentativa de reunir um grupo específico em torno de uma forma particular de música, estilo e lazer” (OLIVEIRA, 2016, p. 165). Um dos entrevistados, definido por Frias como negro, afirma: “Eu não acho que o soul power seja um movimento racista. Por que eu acho que esse é um país onde a gente não deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui seja branco, seja negro, a gente deve estar do mesmo lado” (FRIAS, 1976, p. 5).

A reportagem de Lena Farias (1976) mesmo sendo considerada como marco para o movimento dos bailes *black* carioca (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016) critica a inspiração dos *blacks* no modelo de negro americano, ao mesmo tempo em que, os toma como ignorantes da cultura brasileira, “os *blacks* sabem tudo sobre o soul, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores americanos; sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira [...]” (FRIAS, 1976, p. 4). Aqui não fica claro a qual aspecto da cultura ela considera que os *blacks* são ignorantes, entretanto, pelas inúmeras dimensões em que se apresenta em todo o país, posso dizer que todo brasileiro é ignorante em algum aspecto da cultura.

Quarenta anos se passaram desde publicação da reportagem de Lena Farias. A pesquisa em campo sobre os charmeiros nos mostra mudanças, principalmente no que diz respeito às falas sobre *blacks* e *whites*, nunca mencionados com esses termos durante a pesquisa de campo.

Continuo aqui a história da amiga branca de Toni Braxton contada neste capítulo. Ela me conta que a convidou para o baile charme porque ela queria muito conhecer. Foram juntas no clube Vera Cruz e as pessoas ficavam olhando para a amiga. Uma das charmeiras chamou Toni para o banheiro e chegando lá perguntou: *Por que é que você trouxe essa branquela pra o nosso baile?* Toni diz ter fingido não entender, a charmeira continuou: *Por que isso aqui é coisa de negão.* Toni me explica que no início do charme tinha esse sentimento de que era de negros para negros, que era raro entrar algum branco, *o preto falava ‘aqui é o nosso ambiente, aqui não quero eles entrando’.*

Marvin Gaye – Antigamente era mais separado, [faz o sinal de aspas com os dedos] ‘as branqueiras, os branqueiros’ era mais Zona Sul. Hoje não vejo diferença, tá tudo misturado.

Joel Filho – A gente sempre teve um gueto, aquela turminha que curtia os lugares, tinha o lugar certo pra curtir pra não ter essa discriminação. Independente disso, os brancos, as outras raças sempre tiveram abertura.

(Toni Braxton) – Olha, eu nunca fui amante de racismo, não sou a favor do racismo nem com preto, quanto mais com branco, então, assim se você é contra o racismo tem que ser contra de todas as formas, não pode achar que o racismo pode existir só pra o preto e você pode ser racista com branco. ‘Não ao racismo’ é não ao racismo em todas as formas, senão você tá pregando demagogia barata, cara. A coisa já não tá muito boa, porque o racismo tá aí forte, porque você vê, potente, né? O Brasil tem racismo.

Janet Jackson – Pô, Você vai querer julgar a pessoa pelo tom de pele dela? Isso é nojento.

É correto afirmar que nos bailes charme dos anos 1980 predominava a presença dos negros. Durante as falas acima podemos perceber que havia narrativas de exclusão do branco em prol da manutenção do baile charme como um baile de negros, onde, sobretudo, não houvesse o risco de sofrer discriminação racial em um momento festivo. Acredito que a vontade de estar junto em liberdade se sobressaía ao simples racismo em relação ao branco. Na reportagem de Frias (1976), um entrevistado negro afirmava: “*White* no soul? Não, eu sou contra. Só se for *white* ligado na gente” (p. 6). E outro branco: “Sou *white*, mas sou *black*. O caso não é cor” (p. 5). A ideia do pertencimento ao universo *black* era um fator de aceitação do branco no *soul* e da autoclassificação do branco como negro.

Hoje em dia, a etnicidade tende a se expressar com mais liberdade do que há uma geração e alcança sua manifestação mais desenvolvida no campo do lazer, que é configurado como um autêntico caldeirão de culturas no qual se criam novas misturas e hibridismos (SANSONE, 2003, Edição Kindle).

Sansone (2003) acredita que para que uma identidade étnica seja formada não é exclusivamente necessário que haja uma comunidade étnica. Os símbolos de pertencimento são apropriados pelos sujeitos que se identificam com aquela identidade étnica. Apesar do charme hoje em dia apresentar sujeitos de várias etnias ou que se autoidentifiquem como negros, a presença de uma identidade étnica ligada ao negro é latente. Cor, além de hereditariedade, evoca também uma identidade. No caso do charme, outros marcadores além da cor são utilizados como forma de pertencimento à cultura negra.

#### 4.4 *Black is beautiful*: negritude pós-moderna

Na autoidentificação da cor, o termo negro conota orgulho pela negritude [...]

*Sansone, 2003, Edição Kindle*

Sansone afirma que as mudanças ocorridas no Brasil em relação a uma terminologia racial – ser negro – deve-se ao fato do crescimento de um “novo orgulho negro e de novas formas de identidade negra” (SANSONE, 2003, Edição Kindle). Esse orgulho, segundo o autor, se dá em função de uma estetização da negritude, através de estilos e de música. Sansone (2003) analisa que esses símbolos étnicos, além de serem apropriados a partir de elementos da cultura afro-brasileira, também seriam inspirados em referências internacionais ligadas ao negro – norte-americano e africano.

Costuma-se concordar que a identidade étnica é aquela parcela da identidade social que diz respeito à expressão pública do sentimento de inserção num grupo social, que difere de outros por ter seu foco centrado numa ascendência comum, seja ela real, metafórica ou fictícia – quase sempre dependente de um mito originário comum (SANSONE, 2003, Edição Kindle).

Em 1996, a editora Minuano lança a revista *Raça Brasil*<sup>49</sup>. Publicada mensalmente, foi a primeira revista brasileira voltada para a cultura negra. Com o objetivo de promover o orgulho negro, seu conteúdo relatava as relações de trabalho, comportamento e relacionamentos, cujo enfoque era o negro. Informava sobre cosméticos e produtos voltados para a beleza negra, além de promover artistas negros, que também estampavam suas capas.

---

<sup>49</sup> No site da editora, consta a publicação até o número 198, tendo sido renomeada de Afro Brasil, em 2016. Disponível em: <<http://www.revistaafrobrasil.com.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

Figura 21 - Capa da primeira edição da revista Raça Brasil.



Fonte: José Carlos Cintra (Dissertação).

Autor: [s.n.].

A *Raça Brasil*, como forma de comunicação com os leitores, criou o Black Chat da Raça. Fundado em 1997, a sala de bate papo online reunia os leitores da revista. Toni Braxton revela que participava ativamente do Black Chat da Raça. Ela explica que só podiam entrar negros, mas não sabe como era realizada essa seleção de participantes de acordo com a cor da pele. O Black Chat da Raça além

do ambiente online, também promovia encontros por todo o Brasil. Toni revela que no primeiro encontro que participou, teve que defender a sua identidade negra, pois não foi reconhecida a partir do tom de sua pele.

(Toni Braxton) – Aí a primeira vez que cheguei no encontro do Black Chat, falaram ‘O que você está fazendo aqui?’ E eu ‘Ué, eu sou eu. Sou fulana do chat, entro desde a fundação da Raça Brasil’. Aí disseram ‘mas você não é preta’, e eu ‘ Oi? E eu sou o que?’, ‘Você é bege’. Aí eu perguntei ‘E onde tá escrito essa cor na paleta de cores da pessoa quando nasce? Branco, bege e preto? Não tem! Tu é branco ou preto. Olha só, se vocês não querem me receber, beleza. Eu dou a volta e vou embora, mas você não vai me dizer que eu sou bege. Eu não sou bege. Eu sou negra’. Isso tem uns 20 anos atrás.

O termo negritude nasce a partir de um movimento literário. Nos anos 1930, estudantes negros criaram na França o jornal *L’Etudiant Noir* (*O Estudante Negro*) como forma de combate ao racismo, em busca pelo reconhecimento de uma identidade negra, única, independente do país africano de origem. Os intelectuais fundadores do jornal convocavam o negro para unir-se a outros negros e refletir sobre as relações entre colonizador e colonizado (DAMÁSIO, 2004). O movimento recebeu críticas, pois determinava a existência de uma identidade comum a todos os negros, considerando somente o tom de pele. Hoje, os termos negritude e identidade negra geralmente são utilizados como sinônimos (OLIVEIRA, 2016).

A ideia de negritude, aos poucos, passou a ser utilizada como uma referência a uma espécie de consciência étnica e política, voltada para uma mobilização a partir de uma autodefinição baseada em uma herança cultural africana mítica (história, arte, religião, valores etc.) que passa pela cor, como uma manifestação física e fenotípica da identidade (OLIVEIRA, 2016, p. 184).

A negritude pós-moderna se constrói a partir de elementos geradores de pertencimento à estética negra. Uma das narrativas do charmeiro está associada ao orgulho do charme ter nascido a partir das práticas musicais da cultura negro. “Os bailes estão, assim, povoados pelo imaginário social que exprime a possibilidade de valorização da cultura negra, traduzida pela música, pela dança e pela elegância em vestir-se” (MARTINS, 2005, p. 47).

(Kanye West) – Tá voltando a moda dos black, calça boca de sino, cabelão, pente estilo garfo de madeira. Estamos retornando nossas origens porque no passado fomos muito massacrados. Hoje em dia, ter nosso próprio estilo e modos foi um grande desenvolvimento, é tipo você ser taxado como nada e você ir mostrar quem você é.



(Lady Leshuur) – No charme, todo o negro se sente em casa. E em Madureira também. Charme é um orgulho para os negros porque é uma forma de reconhecimento. Charme é se sentir livre de preconceito. Um local pra fazer amizade. E todo o mundo te deixa à vontade.

(Sandra de Sá) – O charme é assumidamente negro, sem vergonha de ser negro, não admitem preconceito com nada, desde a opção sexual. O mais velho e o mais novo se respeitam. Eles respeitam os cascudos do charme e nós respeitamos os mais novos. Essa é a nossa identidade. É a nossa energia.

(Dj Loopy) – O baile charme, principalmente no Vera Cruz, dava orgulho de ver, de você entrar no ônibus, porque nem todo o mundo ia de táxi nem tinha carro, então iam de ônibus, as pessoas andavam de ônibus pra lá e pra cá de pé, mesmo com o ônibus vazio pra não deixar a vestimenta amassar. Foi uma espécie de rejuvenescimento do orgulho que brotou, foi um resgate da autoestima por conta do charmeiro daquela época.

O lema *Black is beautiful* lançado pelos negros norte-americanos na luta pelos direitos civis ecoou no imaginário do charme como uma forma de posituação da autoestima, “caracterizado pela valorização da estética negra” (CHECCHETTO et al., 2012, p. 454), um *rejuvenescimento do orgulho*, como explicou o Dj Loopy.

As narrativas do charmeiro elegante dos anos 1980 e do charmeiro estiloso dos dias de hoje são importantes para pensar a elevação da autoestima. “Entretanto, essa relação entre negritude e o ‘vestir-se bem’ ficou arraigada na memória coletiva e permanece como um marcador desta cultura” (MARTINS, 2010, p. 135).

Cabe indicar que a percepção de que os sinais negativos frequentemente associados à cor negra estão invertidos no espaço do charme [...]. É como se os/as informantes registrassem o fato de que se em outros contextos a cor preta opera como fator de discriminação, no baile ela emerge como atributo valorizado (CECCHETTO; MONTEIRO; VARGAS, 2009, p. 14).

Nas narrativas de valorização da estética negra do charmeiro, o cabelo se revelou um dos principais marcadores durante as entrevistas. Atualmente no Brasil, há uma fala muito presente sobre a valorização do cabelo negro natural como forma de reconhecimento de uma identidade étnica. Diversos canais no Youtube são mantidos em torno dessa temática, geralmente mantidos por mulheres – muitas de pele branca –, todas com cabelo natural, isto é, cabelos que não estão sob ação de fórmulas químicas alisantes. Nos canais, são ensinadas diversas maneiras de cuidar do cabelo cacheado e crespo (não identifiquei o uso do termo afro). A valorização do cabelo natural despertou um mercado consumidor e criou uma demanda, observada nas prateleiras das lojas de cosméticos e produtos de beleza: shampoos, condicionadores, creme para pentear específico para cada curvatura de fio, gelatinas que agem como estruturantes do fio, máscaras de tratamento com poder

memorizador<sup>50</sup> de cachos e tintura específica para fios cacheados e crespos. Surgiram salões de beleza específicos para cabelos cacheados com técnicas especializadas de corte e tintura. Um dos salões mais famosos e que possui a maior rede de lojas no país<sup>51</sup>, é Instituto Beleza Natural, que além do corte, tratamento e tintura, produz e comercializa linha de produtos de mesmo nome para tipos específicos de cabelo cacheado e crespo. Com o slogan *Bonito é ser você*, o instituto organiza caravanas para as mulheres das cidades onde o Beleza Natural não está presente. No site da empresa, há tanto inscrições para participar das caravanas quanto para ser a organizadora da caravana na cidade.

O baile do viaduto costuma fazer parcerias com o Instituto Beleza Natural. No último baile de aniversário, em 2016, havia um estande onde representantes do Instituto ensinavam técnicas para fazer turbantes e realizavam sorteios de produtos para cabelo.

Figura 22 - Estande do Instituto Beleza Natural no baile do viaduto.



Fotógrafo: Celso Clapp

Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
Autor: Celso Clapp, 2016.

<sup>50</sup> Derivada da palavra *memorizar*, o termo é usado para explicar o efeito da máscara capilar, que promove uma memorização nos cachos, sendo assim, mesmo após o enxague os cachos permaneceriam na memória da fibra capilar.

<sup>51</sup> No Rio de Janeiro, o Instituto possui 27 lojas e 12 quiosques, a maioria deles, dentro das estações de trem. Ao todo, são 47 lojas e 17 quiosques (SP, RJ, MG, ES, BA). Disponível em: <<http://belezanatural.com.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

Figura 23 - Estande do Instituto Beleza Natural no baile do viaduto.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
 Autor: Celso Clapp, 2016.

O sucesso do Beleza Natural deve-se ao fato de ter criado um alisante, chamado por eles de natural, cuja função é fazer com que os cabelos crespos tenham cachos. É importante frisar que, por isso, o Instituto recebe críticas das mulheres que defendem o uso de um cabelo natural. Em relação ao público feminino no charme, que foi quem mais citou o cabelo como referencial de beleza e negritude, as alterações na estrutura do cabelo são práticas comuns. “A naturalidade aí se referia mais a um atributo simbólico, pois não significava a total ausência de interferências estéticas” (OLIVEIRA, 2016, p. 211). São cabelos coloridos, no estilo *black*, arredondado, com luzes, mechas, técnicas de *mega hair* com fios ondulados ou cacheados, e muitas tranças, tanto nos homens quanto nas mulheres. Identifiquei como mais frequentes as tranças nagô e *box braid*. As tranças de técnica nagô são aquelas feitas rente à raiz e que tornam possível fazer desenhos no couro cabeludo. Já as *box braids* são as tranças mais longas, geralmente feitas com cabelo sintético, para darem o comprimento desejado. As *box braids* aparecem de uma única cor, porém, com mais frequência, surgem misturadas a fios de linha coloridos, com adereços de metal e em penteados como coques inteiros ou em uma trança única. Turbantes e bonés também são usados como adereços característicos dessa negritude. “A relação entre cabelo e identidade negra não passa necessariamente pela negação do direito às mulheres de fazerem o que consideram mais conveniente para elevar sua autoestima, para sentirem-se mais belas” (MARTINS, 2010, p. 137).

Figura 24 - Cabelos no baile do viaduto.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
Autor: Celso Clapp, 2016.

Figura 25 - Cabelos no baile do viaduto.



Fonte: Viaduto de Madureira (Facebook).  
 Autor: Celso Clapp, 2016.

Ostentar um cabelo natural quer dizer não utilizar técnica alisante, o que significa que esse cabelo pode ser transformado, moldado, colorido e trançado. No charme, não identifiquei uma narrativa de repúdio a um cabelo quimicamente alisado, mas há uma valorização do cabelo negro, uma evocação de uma ancestralidade negra, de pertencimento a uma etnia e de um orgulho de ostentar isso, nas formas mais variadas. “[...] o cabelo crespo, cacheado, ‘duro’, ‘pixaim’, traria a marca da ‘raça negra’ no corpo, e enfatizaria a herança de africanidade, sendo, portanto, historicamente e socialmente estigmatizado” (OLIVEIRA, 2016, p.

212). O que era uma marca estigmatizada do negro, que deveria ser apagada, rapando a cabeça, no caso dos homens, e alisando ou usando perucas, no caso das mulheres, passa a ser uma ferramenta de valorização da estética negra, um instrumento que valoriza a ancestralidade e elevava a autoestima. Assim, as narrativas que buscavam domar esse cabelo, tirar o volume, alisar as ondulações, apagar a estrutura se rompem a partir da negritude pós-moderna, onde negros e brancos evocam a ancestralidade nascida da miscigenação. O cabelo étnico passa a ser valorizado a partir do seu volume, da curvatura dos fios, da facilidade com que se deixa manipular.

Janet ostenta um cabelo estilo *black*, com muito volume e de cor vermelha. Sua filha, Beyoncé, usa *box braids* longas e soltas, adornada com alguns anéis dourados em alguns fios.

(Janet Jackson) – Ela usava cacheado do Beleza Natural, todo cacheadinho. Aí, aos 15 anos, realmente tinha que mudar pra festa dos 15 anos. Fiz um negócio no cabelo dela que diziam que saía com a lavagem. Não saiu, e depois começou a cair, quebrar, teve que cortar curto. Aí teve que fazer cauterização e tinha que usar prancha. Nesse ano, ela começou a ir pra o viaduto, mas aí ela se sentiu mal de chegar lá pranchada no viaduto. Só que ela começou a frequentar o viaduto em março, aí ela ficou ‘se eu troco, e o pessoal na escola? Como é que vai ser?’ Só que ela sempre passa de ano em outubro e começa a ficar mais em casa. Aí ela meteu a trança. Botou a trança e tirou a foto e botou no face [Facebook].

Beyoncé – Por que eu tava com medo, porque agora tá na moda, mas há três anos não estava na moda. Antigamente eu andava na [rua] Dias da Cruz e eu não via ninguém de trança, eu era a única que estava usando trança no Méier, no Rezende Rammel [escola] também.

Quando pergunto a Beyoncé porque ela se sentiu mal em usar o cabelo alisado no viaduto, ela revela que foi porque viu como era bonito aquele tipo de cabelo, e percebeu que tinha também. Em relação a quem não usa o cabelo natural no viaduto, Beyoncé fala não ter preconceito: *Eu, como me assumi agora, não posso praticar preconceito com ela porque ela quer ter cabelo liso. O se assumir a partir do cabelo é se enxergar e se mostrar a partir da negritude, como parte de um pertencimento à identidade negra. “No contexto brasileiro, o cabelo mais do que a cor da pele, é visto como marca indelével da condição física negra” (OLIVEIRA, 2016, p. 211).*

Sansone (2003) afirma que devido à complexidade das identidades étnicas, isto é, grupos formados por sujeitos que se identificam ou são identificados a partir

de determinadas práticas sociais ou fatores biológicos, alguns autores passaram a usar o termo “etnicidade sem comunidade” para descrevê-las.

expressões altamente estetizadas e performativas de grupos que, muitas vezes, (já) não estão em condições de exibir uma cultura étnica reconhecivelmente “outra” e não precisam de uma identificação étnica que abrange todos os âmbitos da vida e funciona em tempo integral. Elas podem ser muito intensas, mas não são exclusivas nem determinam toda a vida social do indivíduo. Trata-se de etnicidade de fim de semana. Exemplo disso são as identidades étnicas centradas na exibição pública de tranças rasta [...] que não estão necessariamente associados à prática do credo rastafári” (SANSONE, 2003, Edição Kindle).

As identidades étnicas se revelam híbridas. No charme, é possível encontrar negros e brancos usando tranças, *dreadlocks*, penteado *black*, batas africanas, roupas com inspiração no hip hop, outras na cultura rastafári, estampas de origem indiana e indígenas. A valorização da estética negra também passa pela apropriação de elementos de demais etnias. Esse estilo dos charmeiros no baile pode ser entendido como o que Sansone (2003) chama de “etnicidade de fim de semana”. São apropriações de diversas manifestações étnicas em um determinado momento. O estilo se manifesta para revelar o pertencimento do sujeito àquele lugar, àquela tribo.

A sucessão de 'passes', ou 'passos' e músicas esperadas pelos frequentadores dos bailes charme, gera um clima de integração e confraternização, um espaço onde não há reprovação, nem olhares de mau agrado, nem discriminação por ser negros, o sentimento é de sentir-se em casa, ou melhor, à vontade. É importante ressaltar que os não negros quando passam a frequentar tais ambientes fazem individualmente o movimento de enegrecimento de sua estética como forma de atrair parcerias amorosas bem como se sentirem aceitos dentro do ambiente (SILVA, 2013, p. 166).

O enegrecimento do charmeiro – negro ou não – é evidenciado no sujeito que usa a bata com estampa tradicional de alguns povos africanos (*dashiki*). Entendo que isso, apesar do sujeito não compartilhar dos costumes do povo que criou a estampa, provavelmente nem a utilize fora da tribo charmeira, representa a vontade de partilhar da ambiência do charme, de ser sentir seguro e saber que os símbolos do seu estilo são bem recebidos. Da mesma forma, uma charmeira branca, de cabelo crespo, usa tranças nagô, evidenciando que reconhece a ancestralidade africana que tem em comum com os demais, apesar de não ter descendência comprovada dos povos lorubás, nem exercer a mesma religiosidade.

A partir do estilo foi possível ao grupo dos frequentadores dos bailes soul reavaliar suas experiências estéticas na vida cotidiana e ainda reconfigurar suas subjetividades, acomodando realidades e significados. Ao incorporar as aspirações daquela coletividade, que reelaborava outras formas negras de identificação, esses indivíduos criavam um estilo baseado na dramatização e performatização pública de uma identidade por meio dos gestos, da fala, das roupas e do corpo (OLIVEIRA, 2016, p. 187-188).

A negritude pós-moderna vai além de ser identificado como negro: requer apropriações, comunhão, manutenção de costumes, pertença, proximidade. Assim, vestir-se bem, assumir determinada textura de cabelo, manifestar um comportamento cordial e pacífico junto à escolha do charme como gênero musical se apresentam como formas de estilo e de negritude do charmeiro e a identidade étnica não é mais acionada somente pela cor da pele.

#### 4.5 Pertencimento e afeto: Ser charmeiro

Charmeiro é amizade, é não ter preconceito. Eu costumo dizer que charmeiro não é bagunça! (risos)

*Queen Latifah*

Ao considerar a produção acadêmica cuja temática é o charme, noto que as falas recorrem à ideia do charme como uma cultura juvenil (MARTINS, 2004, 2005, 2009, 2010 e 2011; DUARTE, 2013; SACRAMENTO, 2010; CECCHETTO; MONTEIRO; VARGAS, 2009). Talvez pelo fato das pesquisas terem sido feitas com um recorte, em média, de dez entrevistados jovens, as falas sejam expressivas dessa faixa etária. Nesta tese, não há demarcação de idade dos entrevistados, mesmo porque em campo esse marcador se tornou desnecessário para pensar o imaginário do charme a partir dos charmeiros. Tive entrevistado com vinte e poucos anos que se considerava cascudo; e uma charmeira cascuda que diz ter 15 anos, apesar da certidão registrar 71 anos de idade. A idade como forma de pertencimento ao charme é atribuída a partir do modo como se consome o charme – charme clássico, R&B, hip hop.



Outra narrativa presente nos textos era o papel da identidade negra nas relações sociais. Em campo, essa identidade negra se manifestou através da negritude estetizada, que independia da cor em muitos casos. A identidade negra não se construía unicamente pela cor da pele, mas pelas apropriações que se fazia dessa estética negra a partir do pertencimento ao charme. A cor pode ou não ser um elemento constitutivo na identidade charmeira.

(Justin Timberlake) – E aí? Tá com alguma galera aqui no baile?  
 (Eu) – Não, não. Vim sozinha.  
 (Justin Timberlake)– Sozinha? Não, não! Ninguém fica sozinho no baile. Vem cá, fica ali comigo e meus amigos. Vou pegar cerveja e te apresento pra eles.  
 (Justin Timberlake) – Mas, e aí? Quantos anos você tem?  
 (Eu) – 30.  
 (Justin Timberlake) – Trinta? Trinta mesmo? Impossível! Você não tem cara de trinta, não. Você tem cara de muito menos.  
 (Eu) – Deve ser a cor. A gente nunca aparenta a idade que tem.  
 (Justin Timberlake)– PERÁ! QUE COR?  
 (Eu) – Negra.  
 (Justin Timberlake) – Tu é negra, onde? Seu cabelo não é de negra. Seu nariz não é de negra... como você é negra? (risos).  
 (Eu) – No coração!  
 (Justin Timberlake) – Ah, sim, aí sim! É verdade então.

O diálogo com Justin Timberlake enumera vários elementos de uma identidade charmeira, além da cor. Ser charmeiro se pauta em ir ao baile com sua galera e, mesmo que tenha ido sozinho, a ambiência do baile te ensina que você não permanecerá só. Relações de amizade serão construídas ali, mesmo que os novos amigos não troquem os números de telefone ou não adicionem no WhatsApp. Naquele momento, uma comunhão é estabelecida, emoções ligadas ao gosto pela música e dança se manifestam ao mesmo tempo em que a satisfação de estar junto é atribuída ao imaginário do charme. A tribo charmeira se reúne para vibrar junto. E quanto ao tom da pele, ser negro também pode ser no coração.

(Marvin Gaye) – O charme mistura as pessoas. Não vejo diferença.  
 (Dj Soul) – O charme fala todas as línguas, todas as raças e idades se misturam, porque é um ambiente de confraternização. Todo o mundo unido pela a música.  
 (Marcelinho Dj) – Charmeiro abraça tudo. Basta se identificar com o gênero musical.  
 (Marcus Azevedo) – O baile charme recebe muito bem os visitantes. Ele mistura, ele abre a porta muito facilmente. O charme abre a porta facilmente, pra o branco, pra o pobre, pra o índio.  
 (Lauryn Hill) – Tudo misturado. Aqui é porta aberta.  
 (Beyoncé) – O charme não liga pra raça. Você só precisa curtir o charme, se divertir com seus amigos.

(Aretha Franklin) – Não tem isso de ser negro. É só dançar, somos tudo família.

(Maxine Brown) – Agora é branco, é preto, é tudo. Eu acho que tá tudo misturado. É tudo um só.

(Judy Clay) – Quando o som toca, quando as pessoas se reúnem, o que importa está além. Ali todos somos um.

As narrativas acima ilustram a ambiência do charme atual, um lugar de misturas, de confraternização, de identificação com a música e com o outro, é se divertir com amigos, e ser família. “Observa-se, de modo geral, uma rejeição a qualquer ideia de segregação ou hierarquização racial [...]” (CECCHETTO; MONTEIRO; VARGAS, 2009, p. 10). A expressão que mais ouvi durante as entrevistas foi *somos um*, para expressar o caráter de pertencimento e acolhimento. “[...] o baile significa espaço especial de vivências coletivas, novas territorialidades, onde é possível fortalecer a cultura do respeito, da fraternidade” (MARTINS, 2004, p. 31).

Ao me explicar o que era ser charmeiro, Marcus Azevedo conta que durante os *workshops* cita um exemplo de comportamento do charmeiro. Nas aulas, ele pergunta para as mulheres: *quem você levaria pra conhecer seus pais, como seu namorado?* E descreve os comportamentos associados a três identidades distintas: O pagodeiro: *E aí, mãe? Tudo certo? E aí paizão? Tem uma cervejinha aí?* O funkeiro: chega com a calça lá embaixo, sobancelha raspadinha e fala *‘E aí, tia?’* O charmeiro: *Boa noite senhora, a sua filha me fala muito de você.*

(Marcus Azevedo) – A menina vai querer o quê? Levar o charmeiro! (risos). Mas isso não quer dizer que ele não vai trair a menina, que ele não vai beber. Não interessa, não é essa a questão. A questão é essa imagem, essa utopia, essa coisa que tem do charmeiro ser um negro perfeito, de que o homem negro perfeito está no baile charme.

Marcus afirma que essa utopia do negro perfeito, associada ao charmeiro, ligada ao comportamento, hoje já não é tão forte como era nos anos 1970 e 1980. *Hoje ser charmeiro é muito mais ser suburbano do que ser negro.* Assim, ser negro no charme representa só mais um aspecto de uma identidade charmeira, o que pesa no charme atual é o ser suburbano e o que ele carrega como marca identitária e narrativas de comportamento.

No imaginário do charme, ser negro é ser identificado pela cor, enquanto que ser charmeiro é ser identificado a partir da valorização de uma identidade étnica e

híbrida. É ter estilo ao se vestir e, sobretudo, é apresentar um comportamento entendido como digno da identidade que carrega, a charmeira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a semana, vai ao trabalho vestindo terno e gravata.

Sai à noite com amigos. O bar toca rock e MPB.

É fã de MMA e do Master Chef.

Aos sábados vai ao baile charme – e dança ou não.

No domingo, após jogar futebol com os amigos, vai à feijoada da Portela, apesar de ser mangueirense de coração.

Ama Madureira.

Mora em Brás de Pina, desde nascença.

Esta descrição ficcional é uma, entre tantas outras possíveis, da identidade contemporânea, que nasce pautada nas relações de afeto e pertencimento e se constrói a partir das territorialidades.

O objetivo desta tese foi discutir sobre a construção do imaginário da cultura charme e os elementos constitutivos da identidade do charmeiro. Por ser uma cultura predominantemente suburbana utilizei a histórica reforma urbanística da cidade do Rio de Janeiro, essencial no processo formador dos subúrbios cariocas. Pensar o subúrbio é também discutir as relações entre centro e periferia, aqui discutidas a partir da noção de território, lugar e territorialidades. Assim, ao utilizar o conceito de territorialidade e lugar para pensar o subúrbio, o centro “perde” seu poder territorial e deixa de ser entendido como o único local de onde emanam as formas de cultura, se concentra a economia e os demais acessos relacionados à urbanização. Com isso, a noção de subúrbio como local periférico nesta tese apresenta-se como uma roupa que já não cabe mais, e que forçosamente ao ser colocada já não veste tão bem, se esgarça de um lado, falta tecido do outro, e na insistência por usá-la, ouve-se os barulhos dos pontos da costura se rompendo. Não é mais adequada.

Sendo assim, nesta tese, o centro é considerado a partir das construções que os sujeitos fazem dele, independente do local da cidade em que esteja fixado como território. As práticas culturais determinam os centros diversos que emergem nas cidades. O subúrbio carioca, especificamente Madureira, passa a ter o seu território fixo perpassado pela ideia de lugar que o constrói como um bairro afetivo, tanto para os seus moradores quanto para os que por ali transitam e o enxergam a

partir das territorialidades ali vividas. A partir da ideia de bairro afetivo e da cultura charme pude discutir as formas de socialidade contemporâneas.

Em relação ao tão discutido conceito da cultura, esta tese não se detém sobre as classificações da noção de cultura para determinar onde o charme se encaixa. Em todo o texto, assumo o charme como uma manifestação cultural tipicamente carioca e suburbana, sem o adjetivo de “popular”, pois ao considerar a cultura como prática social, entendo que ela advém do povo, este representado nos sujeitos que compõem, constroem e inventam continuamente o imaginário do charme.

O charme como gênero musical se revelou como demarcador na vida dos charmeiros – o primeiro namorado charmeiro, os pais que se conheceram no baile, os filhos que se revelaram charmeiros e as amizades construídas por uma noite ou por uma vida inteira. Posso afirmar que a experiência adquirida em campo e as relações estabelecidas com os entrevistados também provocaram mudanças em mim – tanto do olhar quanto do comportamento. Não estabeleci recorte temporal para minha estadia em campo. Comecei a frequentar os bailes charme desde o primeiro ano do curso de doutorado<sup>52</sup>. As disciplinas cursadas me ajudavam a elaborar os possíveis olhares em relação ao meu objeto, ao mesmo tempo em que a experiência em campo abria mais discussões e possibilidades de abordagens. Em relação às mudanças de comportamento, vivenciei um processo de adaptação à gastronomia do podrão suburbano. Em algumas vezes, após o baile – entrevistas realizadas, contatos de *WhatsApp* trocados – eu ouvia *Vamos comer alguma coisa ali*. Comíamos pra prolongar o papo, por fome mesmo ou para esperar o ônibus. A socialidade na tribo charmeira se dá também dessa forma. Nossas conversas não se restringiam ao modelo entrevistador e entrevistado. Eram conversas informais que continham os episódios ocorridos durante a semana, notícias dos jornais televisivos e as postagens no *Facebook*. Essas conversas, embora não parecessem, em um primeiro momento, ser o enfoque do objeto de pesquisa – e que foram incluídas nesta tese – me diziam muito sobre as narrativas de cordialidade, pacificidade e a ideia de família que estavam presentes na identidade atribuída ao charmeiro. Lembro-me do dia em que essas narrativas atravessaram meu comportamento. Eu tinha ido ao baile charme no Parque Madureira e encontrei duas de minhas entrevistadas, Janet e Beyoncé. Ficamos juntas durante um período no baile,

---

<sup>52</sup> A etnografia foi realizada durante os quatro anos estabelecidos para a execução da pesquisa.

saímos e fomos ao podrão, junto com outros charmeiros. Eram 23 horas. Meu planejamento era voltar para casa de táxi. Entretanto, cada um morava em um bairro diferente e eu não conseguia oferecer carona para todos. O ônibus demorou. Era o último da noite. Apesar de tensa com a demora, com a escuridão no ponto de ônibus que ficava na lateral do Shopping Madureira, agora fechado e com as luzes apagadas, fiquei esperando o meu ônibus também. Todos estavam tranquilos, conversando, rindo. O ônibus chegou – subimos Janet, Beyoncé e eu – Elas desceram em Engenho de Dentro e eu segui para o Méier. Desci na rua próxima à minha casa e peguei um táxi. Confesso que fiquei constrangida em chamar um táxi e me despedir de todos, pois naquela noite, vivenciei a ambiência da festa, a comensalidade pós-baile e, entendi que esperar o ônibus junto aos charmeiros também fazia parte daquela socialidade presente no imaginário da cultura charme.

Falar sobre música e sua relação com os sujeitos não é das tarefas mais fáceis para o pesquisador. É importante frisar a importância da utilização da etnografia como ferramenta metodológica na construção desta pesquisa. A etnografia foi essencial para compreender a partir da fala dos entrevistados e da experiência em campo como essas emoções e afetos afloravam. As narrativas começam desde os anos 80, início dos bailes charmes, que traziam a *black music* executada nos bailes soul e adaptava os passinhos do funk às suas coreografias. Hoje, embaixo do viaduto Negrão de Lima e nos quiosques do Parque Madureira, o charme se apresenta a partir de diversos hibridismos; entre eles, destaco o que me pareceu mais evidente, tanto através da experiência em campo quanto nas falas dos entrevistados, que é a cultura hip hop incorporada à cultura charme, antes pautada especificamente na *soul music*. Nos bailes ouvi de James Brown a Beyoncé e sempre vi público interessado em ambos os artistas, ambos considerados como representantes da *black music*. Não me recordo de ouvir charme nacional, apesar de alguns dj's afirmarem que também executam esses artistas durante os bailes. Outra questão suscitada durante a pesquisa foi a tensão existente entre os produtores e dj's, geralmente representantes de equipes de som que promovem os bailes charme. É interessante notar os aspectos abordados nesses embates. Há discussões sobre os motivos da não expansão do charme no Brasil, justificada pela falta de união entre as equipes de som e também há os grupos que defendem que os bailes sejam gratuitos como eram em seus anos iniciais na década de 80. Apesar destas falas que revelam os bastidores da produção dos bailes charme carioca,

notei que a preocupação com o público charmeiro pautava todas elas: A falta de união e a não expansão faz com que o charmeiro não tenha acesso às músicas executadas nos bailes, pois os dj's ficam com um acervo musical limitado para executar na festa, com isso o repertório fica repetitivo. A defesa do baile com entrada gratuita foi justificada devido à alta frequência do charmeiro nos bailes durante toda a semana, especialmente sexta, sábado e domingo, representando assim, um alto custo financeiro, pois soma-se ao valor do ingresso, o consumo de bebidas e alimentos e os gastos com deslocamento.

No decorrer da pesquisa, percebi que essas falas estão intimamente ligadas ao ser charmeiro. Esperar o dia amanhecer para voltar para casa de ônibus, economizar não indo de táxi e usar o dinheiro para lanche no podrão próximo ao viaduto, fazer uma vaquinha<sup>53</sup> para comprar o balde de cerveja expressam a dinâmica da socialidade e ambiência dos que frequentam baile charme.

Dentro do imaginário do charme, a elegância e o estilo não estão somente ligados à determinada aparência física. Ser charmeiro é ter um comportamento adequado àquela identidade do grupo. É reconhecer e ser reconhecido. As relações são pautadas nessa narrativa de comportamento pacífico, cordial, elegante nos modos de falar e de vestir. O sentimento de pertencimento à tribo era evidente nas falas e a ideia de coletividade se sobressaía.

Estava em um baile no Parque Madureira<sup>54</sup>, pelo horário vi que estava chegando ao fim, embora o baile ainda estivesse cheio. Acostumada com outras festas de outros gêneros musicais, onde as pessoas costumam sair quando está chegando ao fim para evitar, principalmente, tumultos, fiquei intrigada com o não esvaziamento do baile em razão da proximidade do seu encerramento. Os charmeiros continuavam lá. Comentei com Janet Jackson este aspecto do baile e ela justificou dizendo: *É que a gente é família. Família fica até o fim*. Pude notar essa mesma atitude em outros bailes que participei. A noção de tribo contemporânea construída a partir dos afetos, do gosto, do estar junto nos foi útil para discutir essa coletividade e ambiência promovidas durante a festa e que estendem além dela,

---

<sup>53</sup> A expressão “fazer uma vaquinha” é utilizada quando várias pessoas juntam quantias de dinheiro até atingir o valor desejado para compra de algo específico. O valor de contribuição de cada um não precisa necessariamente ser igual, mas cada um dá o máximo que pode para alcançar a compra do objeto ou serviço desejado.

<sup>54</sup> Era um baile comemorativo promovido pela equipe Eu amo baile charme. Ocorreu na Arena Carioca Fernando Torres, também no Parque Madureira em agosto de 2016.

como o sapato e a roupas emprestados durante a semana como preparativos para esse vibrar junto que é o baile charme.

A discussão sobre o negro, a ideia de negritude e etnicidade se fizeram necessárias para pensar o que é ser negro no imaginário do charme, visto que presenciei, durante minha experiência em campo, diversas variações de tom de pele no público dos bailes charme. Analisar esse aspecto se fez importante porque a cultura charme vem dos bailes de *soul*, também chamados de baile *black*, marcado pela presença, em sua maioria, do público negro. A reportagem da Lena Frias (1976) sobre a *black music*, coloca a cor da pele dos entrevistados como abordagem principal do texto. As discussões acadêmicas sobre a cultura charme que utilizei como leitura e referência para a construção da história do charme abordam o negro a partir da perspectiva social, da classificação do tom de pele, da situação econômica e educacional, utilizando as noções de centro e periferia para discutir o charme como manifestação cultural. Para esta pesquisa que trata da construção dos imaginários, emoções e territorialidades, esses recortes não se adequaram. Se as identidades são fragmentadas e múltiplas, a cor da pele é mais um dos aspectos que a compõe, mas, não o único nem o determinante dentro da cultura charme. O caminho escolhido foi pensar o que é ser negro a partir da identidade do charmeiro.

Nesta tese propus uma discussão sobre o negro e a identidade negra a partir do recorte intercultural, problematizando o uso do termo raça para classificar as etnias existentes, principalmente no Brasil, país reconhecidamente miscigenado. O termo negritude pós-moderna ajudou na compreensão da estética da identidade negra, pautada não somente em determinado tom de pele, mas nos usos que se faz dos símbolos de etnicidade para evidenciar pertencimento a determinada tribo e acionar uma ideia de negritude mais ligada à estética, como o uso do cabelo crespo e cacheado em sua forma natural, ou seja, sem procedimento químico com o objetivo de alisar os fios.

Dessa forma, identificamos que ser charmeiro nos dias atuais está mais ligado a um tipo de comportamento, a um modo de se relacionar com os demais. Ser negro é ter um tom de pele considerado como tal, sendo assim, não necessariamente se é um charmeiro. Porém, ser charmeiro, negro ou não, é ser identificado a partir do pertencimento à identidade atribuída ao frequentador do baile charme. A legitimação do charmeiro ultrapassa a cor da pele e se manifesta a partir da valorização e respeito à cultura charme.



Em campo tive diversas experiências enriquecedoras que ajudaram a compor as narrativas atuais sobre a cultura charme e, aqui se encontra um recorte delas junto a um olhar possível através da comunicação e em um esforço de pesquisa interdisciplinar, por vezes, árduo, mas em sua maioria, prazeroso. Geertz (2012) entende que as observações, registros e análises em campo devem ser uma descrição de um recorte que virá a ser ampliado. O recorte, a partir da construção do imaginário da cultura charme servirá para ampliar as discussões em pesquisas posteriores sobre o processo de territorialização criando lugares e territorialidades, a cidade que se manifesta como lugar de afetividades a partir da socialidade e do estar junto a partir do gosto e prazer. O recorte na identidade do charmeiro é útil para discutir sobre os demais grupos formados a partir do gosto pela música, pela identificação com um determinado lugar ou cena musical específica de um território, ampliando assim, o que se entende por identidade, emoções, festa, tribo, negritude e tradições inventadas, narrativas estas, que contribuem para pensar a sociedade contemporânea. “A vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que os outros deram, e assim, incluí-las no registro das consultas sobre o que o homem falou” (GEERTZ, 2012, p. 41).

Esta tese busca contribuir com as narrativas sobre o subúrbio carioca, sobre ser suburbano e, sobretudo, charmeiro. Minha intenção foi desvelar a cultura charme partindo dos imaginários e identidades, afetos e festas, buscando promover um novo olhar sobre os frequentadores dos bailes. Espero que, assim como os fluxos comunicacionais, as narrativas possam ser múltiplas, e as relações possam ser dialógicas e pautadas na proximidade. Olhar o próximo é também olhar para si.

## REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Trad. José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *A vida fragmentada: Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2011.

BARBOSA, Jorge Luiz. Conhecer o território, viver a cultura. *Salto para o futuro: Cultura urbana e educação*. Ano XIX, n. 5, maio 2009.

BELCHIOR, Pedro. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2011.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: BOLLE, W. (org.). *Passagens*. S. Paulo : IMESP, 2006.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, 2007.

BRESCIANI, Maria Stella M. Metrôpoles : as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, p.35-68, v. 5, n.8/9, 1985.

BRUM, Rosemary F. *Uma cartografia sensível: Giuliana Bruno*. In PESAVENTO, Sandra J. et al. *Sensibilidades e sociabilidades: Perspectivas da pesquisa*. Goiânia: UCG, 2008.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARNEY, George O. Musica e Lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. (Coleção Geografia Cultural)

CASTRO, André. HAIAD, Júlia (org). *Funk, que batida é essa?* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CASTRO, Gisela. As tribos de ciberouvintes: música e internet. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 8., 2005, Rio de Janeiro. *[Anais]*. Rio de Janeiro, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo no Carnaval carioca. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránsk. Campinas: Papirus, 1995.

CECCHETTO, Fátima; MONTEIRO, Simone; VARGAS, Eliane. *Cor, gênero e sexualidade em um espaço de sociabilidade juvenil*. ANPOCS Rio de Janeiro, 2009.

CHECCHETTO, Fátima, MONTEIRO, Simone, VARGAS, Eliane. Sociabilidade juvenil, cor, gênero e sexualidade no baile charme carioca. *Cadernos de Pesquisa*, v. 42, n. 146, p. 454-475, maio/ago. 2012.

CLAVAL, Paul. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. (Coleção Geografia Cultural)

CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski. In: \_\_\_\_\_. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

COELHO, Frederico. Rappers, funkeiros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca. In: ROCHA, et al. (org). *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2006.

COELHO, Glauci; TAKAKI, Emika. O resgate do espaço público como lugar de vivência: a experiência da ação cultural hip-hop sob o viaduto de Madureira no Rio de Janeiro. In: ENANPUR, 8, 25-29 maio 2009, Florianópolis. *[Anais]*. Florianópolis, 2009.

CUNHA, Olívia M. Gomes da. Conversando com Ice-T: Violência e criminalização do funk. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90 - Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMÁSIO. Celuy R. Negritude. *Revista Espaço Acadêmico*. n. 40. Set. 2004. Disponível em: <<https://www.espacoacademico.com.br/040/40damasio.htm>>. Acesso em: 04 out. 2016.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DOMINGUES, Álvaro. (Sub)úrbios e (sub)urbanos: o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*. I série, Porto, v. X/XI, p. 5-18. 1994/1995.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.) *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

DUARTE, Silvia Valeria Borges. Viaduto de Madureira: ressignificações identitárias e territoriais ao som do charme. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2., 2013, Belo Horizonte. [Anais]. Belo Horizonte, 2013.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. Lisboa: Edições Século XXI, 1996.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERNANDES, Cintia S. *A galeria do Rock: um pequeno "alto lugar"*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. [Anais]. Salvador, UFBA, 2009.

FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. [Anais]. Belém: UFPA, 2014,

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*. Rio de Janeiro 1858|1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERREIRA, Álvaro. Favelas no Rio de Janeiro: nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. XIV, n. 828, 25 jun. 2009. (Serie documental de *Geo Crítica*).

FRIAS, Lena. O orgulho (importado) de ser negro no Brasil: Black RIO. *Jornal do Brasil*, ed. 34, 17 de julho de 1976. (Acervo Fundação Biblioteca Nacional).

FREIRE, Libny S. Carioca por cariocas: Uma análise da representação do funk nos jornais O Globo e O Dia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 17., 2012, Ouro Preto. [Anais]. Ouro Preto: UFOP, 2012.

FRY, Peter H. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.

\_\_\_\_\_. De la diversidad a la interculturalidad. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Conflictos Interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Trad. Marcia B. de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. (Coleção Geografia Cultural)

\_\_\_\_\_. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior*. In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90 - Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, 1984.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KONG, Lily. *Música popular nas análises geográficas*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. (Coleção Geografia Cultural)

LACERDA, João Baptista de. *O congresso universal das raças reunido em Londres (1911): Apreciação e comentários*. Rio de JANEIRO: Papelaria Macedo, 1912. (Acervo Museu Nacional/UFRJ)

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, Adriana Carvalho. FACINA, Adriana. *Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas*. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24340.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2011.

MACEDO, Suzana. *Dj Marlboro: Na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes, 2003.

MAIA, João. *Cidade, cidadania e cultura comunitária*. *Revista Comunicação e Informação*, v. 8. , n. 2, p. 118-128, jul./dez. 2005.

MAIA, João Luís A.; CHAO, Adelaide Rocha T. Subúrbio carioca: conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade. *Conexão – Comunicação e cultura, Caxias do Sul*, v. 15, n. 29, jan./jun. 2016.

MAIA, João. REIS, Heloiza. Nos caminhos da Mangueira: lugaridade e sociabilidade comunitária. In: MENDONÇA, Maria L. (Org.). *Mídia e diversidade cultural: experiências e reflexões*. Brasília: Casa das Musas, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da Vida*. São Paulo: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Trad. Aluizio R. Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2010. (Coleção Imaginário Cotidiano).

\_\_\_\_\_. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. *O imaginário é uma realidade*. *Revista Famecos*. Porto Alegre. n.15. agosto 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Homo eroticus: comunhões emocionais*. 1. ed. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARLBORO, Dj. *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. 1. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004. (Coleção Comunicação Contemporânea).

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. Memória de jovens: *Diálogos intergeracionais na cultura do charme*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal Fluminense, 2010.

\_\_\_\_\_. *O charme: Território urbano popular de elaboração de identidades juvenis*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, UFF, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os bailes de charme: espaços de elaboração de identidades juvenis. Última década*, Valparaíso, n. 22, p. 39-62, ago. 2005.

\_\_\_\_\_. *Juventude e memória: lembranças de tempos recentes. Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 47, n. 3, p. 218-227, set./dez. 2011.

MATIOLLI, Thiago Oliveira L. *Metáforas da Cidade Partida: A divisão territorial do Rio de Janeiro nas eleições municipais de 2008*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2010.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2004.

MEDEIROS, Janaina. *Funk carioca: crime ou cultura?: o som dá medo e prazer*. São Paulo: Terceiro nome, 2006.

MILAGRES, André Luis. *Demorou para abalar: o funk como zona de contato entre classes sociais*. Rio de Janeiro: Papéis avulsos, 1997.

MINTZ, Sidney W; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa Social: teoria, métodos e criatividade*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970*. Tese (Doutorado em comunicação Social) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2016.

OLIVEN, Ruben George. *A antropologia de grupos urbanos*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 57 n. 2, abr./jun. 2005.

PEREIRA DE SÁ. Som de preto, de proibidão e tchutchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (Orgs). *Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, Itania M; JANOTTI JR, Jeder (Orgs). *Comunicação e Estudos culturais*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2011.

PRYSTHON, Angela. Cidade e música: sensibilidades culturais urbanas. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (Orgs). *Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PÉREZ, Léa Freitas Antropologia das efervescências coletivas. In: PASSOS, Mauro (org.). *A festa na vida significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PESAVENTO, Sandra J. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, jun. 2007.

PETRUCCELLI, José Luís; SABOIA, Ana Lucia (Org). *Características étnico-raciais da população: Classificações e identidades*. Brasil: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e estatística, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez. *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

RUFINO, Joel. Culturas negras, civilização brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional – Negro Brasileiro*. n. 25, 1997.

SACRAMENTO, Mônica. Reflexões sobre os “modos de vida” e a socialização dos jovens negros. *Cadernos Penesb*. n. 11, p. 10- 21. Niterói, 2009-2010.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003.

SANSONE, Lívio. Funk Baiano: Uma versão local de um fenômeno global? In: HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90 - Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Natália Cabral. A Cultura Suburbana na Cidade do Rio de Janeiro entre o Final do Século XIX e Início do Século XX (1870- 1930). In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPHUH-RIO, 14., 2011. Rio de Janeiro. *[Anais]*. Rio de Janeiro, 2011.



- SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe De Lima. *1976 - Movimento Black Rio*. São Paulo: José Olympio, 2016.
- SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.
- SILVA, Raquel Cabral. Desejo de cidade e sociabilidade negra. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, p. 162-174, jan/jul. 2013.
- SILVEIRA, Marcelo da Rocha. *As casas populares e a formação do subúrbio carioca*. In: SEMINÁRIO DOCOMONO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. [Anais]. Rio de Janeiro, 2009.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- \_\_\_\_\_. A Vida das Cidades e a Vida dos Espíritos. In: \_\_\_\_\_. *Psicologia do Dinheiro e outros Ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano (Org). *Histórias Mestiças: antologia de textos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo. 2014.
- SOARES, Sergei. A demografia da cor: a composição da população brasileira de 1890 a 2007. In: THEODORO, Mario (org.). *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil - 120 anos após a abolição*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, IPEA, 2008. p. 97-117.
- SOLINÍS, Germán. *O que é o território ante o espaço?* In: RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez. *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.
- SOTO, Willian Héctor G. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. *Estud. soc. agric*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 1, p. 109-131, 2008.
- SOUZA, Jessé. ÖELZE, Bertold (org). *Simmel e a modernidade*. Trad. Jessé Souza. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- SOUZA, Mônica C. P. de. *Pode o subúrbio falar? A dislexia discursiva como estratégia de silenciamento e enquadramento de vozes*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2015.
- TEIXEIRA, Moema De Poli; BELTRÃO, Kaizô Iwakami; SUGAHARA, Sonoê. Além do preconceito de marca e de origem: a motivação política como critério emergente para classificação racial. In: PETRUCCELLI, José Luís; SABOIA, Ana Lucia (Org).

*Características étnico-raciais da população: Classificações e identidades*. Brasil: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e estatística, 2008.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009. p.98-109.

TROTTA, Felipe da Costa; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. O subúrbio feliz do pagode carioca. *Intercom – RBCC*. São Paulo, v. 38, n. 2, p. 99-118, jul./dez. 2015.

TROTTA, Felipe. A cidade grande no imaginário do forró pé de serra atual. In: PRYTHON, Angela; CUNHA, Paulo (Orgs). *Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. O movimento funk. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90 - Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.