

13. Considerações finais

*Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral/ Fala, Piedade
[...]
Fala, Maré/ Fala, Madureira/ Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma/ Cordovil, Pilares/ Espalha tua voz
[...]
Fala, Penha/ Fala, Irajá/
Fala, Encantado, Bangu/ Fala, Realengo...
Fala, Maré/ Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu/ Fala, Paciência...
Subúrbio – Chico Buarque*

Em “Subúrbio”, música que abre o CD Carioca, lançado em 2006, Chico Buarque convida os subúrbios a falarem. Os subúrbios que lista no CD de 2006 já não são mais o da “gente humilde” pela qual ele sente o coração apertar, da canção de 1970. Apesar de ainda ser lugar de “casas sem cor” e “ruas de pó”, o subúrbio carioca retratado em 2006, caracterizado por toda uma criatividade e riqueza cultural, “desbanca a outra, a tal que abusa de ser tão maravilhosa”.

A distinção entre as duas letras resume bem as mudanças pelas quais passou, do início do século XX aos primeiros anos do século XXI, o “conceito carioca de subúrbio” analisado na dissertação. O subúrbio, esse espaço que ganhou crescente importância na configuração das cidades provou-se de difícil definição no Rio de Janeiro. Ao contrário dos *suburbs* dos Estados Unidos, expressão máxima do “*American dream*”, o subúrbio no Rio de Janeiro ganhou conotações depreciativas, associadas à falta de estrutura e até mesmo mau gosto das pessoas que o habitam.

Partindo da pesquisa de Nelson da Nóbrega Fernandes, que identificou um “rpto ideológico” pelo qual a categoria teria passado no início do século XX, buscamos levantar um *corpus* sobre o subúrbio carioca na literatura, cinema, música e outras produções culturais, além de buscar pesquisas históricas e geográficas que compreendessem a formação desse espaço. Mesmo reconhecendo a impossibilidade de fazer um levantamento que abarcasse *toda* a produção referente ao subúrbio carioca, principalmente devido ao recorte temporal extenso (mais de cem anos, ao longo de todo o século XX e primeira década do XXI), foi surpreendente como a bibliografia acadêmica destinada exclusivamente ao estudo dos subúrbios provou-

se pequena e recente e a produção cultural – excetuando-se a musical – pouco extensa.

Além da análise de Rodrigues em *O rapto ideológico da categoria subúrbio*, o livro *150 anos do subúrbio carioca*, organizado pelo mesmo ao lado de Márcio Piñon de Oliveira; a pesquisa de Maria Therezinha Segadas Soares e Mauricio de Almeida Abreu sobre a expansão urbana carioca; de Flávio Villaça sobre o espaço intra-urbano no Brasil e a leitura de Renato Cordeiro Gomes sobre a cena e obscena carioca, em muito contribuíram para a dissertação ganhar forma. Com eles foi possível estabelecer com mais clareza como as mudanças na forma urbana influenciaram o imaginário da cidade e, conseqüentemente, de seu subúrbio, mesmo quando, no caso carioca, o termo não possa ser considerado em sua definição geográfica.

O papel do trem permeia até hoje as narrativas suburbanas, o que confirma a impressão de Maria Therezinha Segadas Soares, já na década de 1950, sobre a importância desse meio de transporte para a instituição de um “conceito carioca de subúrbio”. Apesar de até mesmo a Prefeitura ter abandonado a designação Zona Suburbana para uma região de alta concentração demográfica, servida pelo trem, dentro dos limites da cidade do Rio de Janeiro, a alcunha resiste, ainda hoje, no uso popular e na mídia.

A ocupação dessa região, que abrangia as regiões administrativas de Ramos, Complexo da Maré, Méier, Jacarezinho, Irajá, Madureira, Inhaúma, Complexo do Alemão, Penha, Vigário Geral, Anchieta, Pavuna e Ilha do Governador (esta última, única que não é servida pelo trem), foi feita principalmente por uma população de baixa ou média renda após as reformas de Pereira Passos, no início do século XX. Ao contrário dos subúrbios ingleses e americanos, o carioca não se constituiu tanto de um desejo de retorno ao campo. Esteve, sim, muito mais relacionado à crise habitacional causada pela rápida urbanização brasileira.

Talvez justamente por ser ocupado por uma população mais simples, o subúrbio carioca não tenha ganhado o destaque que teve o subúrbio norte-americano, por exemplo, sobre o qual escreveram – e ainda escrevem – escritores prioritariamente brancos e de classe média, cujos personagens são igualmente brancos e de classe média. Tal impressão é de certa forma corroborada pela pesquisa

de Regina Dalcastagnè¹, que notou que o campo literário brasileiro é dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores do Rio e São Paulo, professores ou jornalistas. Estudar esse subúrbio que não tem voz provou-se, portanto, também analisar as assimetrias da cidade e da sociedade carioca – e, por extensão, brasileira.

A não representatividade dos espaços suburbanos nas narrativas oficiais, traço apontado como “parte da História” dos mesmos por José da Souza Martins, também confirma a tese de Walter Benjamin de que a História é narrada “do ponto de vista dos vencidos e não dos vencedores”. Uma pesquisa que toma o subúrbio, esse espaço marginal por excelência, como lugar teórico só poderia surgir depois que o próprio conceito de história e da função do historiador passaram a ser questionados, assim como quando as vozes marginais ganharam espaço nas produções culturais e na pesquisa acadêmica.

No contexto brasileiro, foi possível notar que o subúrbio e o que ele representava também foram relegados à segundo plano na narrativa carioca, porque não estavam de acordo com o discurso de progresso que a capital do país queria expor para o mundo a partir das reformas urbanas do início do século XX. Relegado à obscura, o subúrbio carioca criou signos e símbolos próprios e desenvolveu uma sociabilidade que seria cantada em letras de samba, choro e pagode. As representações literárias e fílmicas desse espaço oferecem um vislumbre da cotidianidade suburbana. São narrativas que, construídas em diferença a da “Cidade Maravilhosa”, condensam as mudanças sociais, econômicas e estruturais trazidas pela modernidade.

Em *Clara dos Anjos*, Lima Barreto ofereceu um primeiro olhar sobre essa região da cidade quando ela passava pelo “rpto ideológico” e tornava-se “o refúgio dos infelizes”. O subúrbio de Barreto ainda era moradia de uma aristocracia decadente, mas dava cada vez mais lugar a “operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, de dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis”. Distanciados do local de trabalho pelo que justificou-se como uma necessidade higiênica, para melhoria do centro

¹ Dalcastagnè, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 26, 2005.

urbano, essa população passou a distanciar-se também culturalmente da capital que buscava se assemelhar às cidades europeias. Refugiados na franja urbana, essa subcidade que se estendia da Central do Brasil em direção à baixada fluminense construiu-se sem o controle municipal, com poucas intervenções da mesma prefeitura que levava a cabo um bota-baixo na região central e dava início à construção da “cidade maravilhosa”, que se estendia da Estação Central em direção à Zona Sul.

Em *A Falecida* (1953), de Nelson Rodrigues, o subúrbio já está totalmente estabelecido como obscena carioca. A figura de Zulmira confirma toda a decadência moral, pobreza de experiência e alienação esperadas de um morador desse espaço, características que materializam-se no vazio cênico da adaptação para o teatro, em 1953, e na falta de cor de sua versão para o cinema, de 1965.

Também *Chuvas de Verão* (1977), filme de Carlos Diegues, ajuda a reforçar o imaginário que persiste ainda hoje sobre os bairros suburbanos, seja nas relações de vizinhança trazidas por uma cotidianidade rasteira, na mostra da rotina alienadora de quem ainda tem uma longa viagem diária para chegar e voltar do trabalho, ou ainda no desfile de personagens resignados e sem perspectiva que parecem corroborar a máxima de Lima Barreto de que o subúrbio é o “refúgio dos infelizes”. O longa metragem também mostra uma faceta nova para o imaginário do subúrbio carioca. Ele não é mais somente o das “bibocas e alforjas” construídas sem nenhuma regulamentação ou controle, mas também o de alguns bolsões de racionalidade moderna na vasta planície que se estende atrás do Maciço da Tijuca. Marechal Hermes, onde mora Afonso, e o conjunto habitacional onde reside o irmão do bandido Lacreia são marcas das primeiras tentativas de solução oficiais para a crise habitacional que se agravava e contribuiu para o surgimento das favelas cariocas.

Com o crescente interesse da literatura, cinema, arte e imprensa em retratar a realidade marginal, que simbolizava para os artistas “o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias [...] a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente” (Patrocínio, 2013, 32), assim como, mais recentemente, com o fortalecimento dos movimentos artísticos oriundos de bairros marginalizados, mostra-se no mínimo curiosa a resistência da imagem do subúrbio no caso carioca.

No Rio de Janeiro, o surgimento de um “orgulho suburbano”, mais do que “encabeçar uma lista do ‘cariocamente correto’”, conforme notou Paulo Roberto Pires em crônica do livro *O meu lugar* (2015), parece trazer uma esperança de ponte. Ao contrário do termo periferia, que contém em si uma negação do centro e de suas instituições de poder, o uso do termo subúrbio no caso carioca traz uma lembrança da conexão entre urbe e sub-urbe, antinomias que não existiriam uma sem a outra.

O subúrbio que nasce desse “orgulho suburbano”, no entanto, define as fronteiras de um território afetivo baseado em estruturas construídas a partir do passado difuso e fugaz da memória, como é possível notar na minissérie *Suburbia*, de Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins, e no livro de crônicas *O meu lugar*. Por meio dessas representações está acontecendo a reescritura do subúrbio carioca, dessa vez sem as amarras de um discurso refém de uma modernidade europeizante, que nega as tradições brasileiras. Antes ignorado pelas narrativas oficiais, os moradores do subúrbio agora ajudam a escrever sua história.

Se, de início, as produções culturais sobre o território suburbano foram construídas em oposição à cidade, o que vemos nas produções recentes é o subúrbio como um cenário imaginário, mostra da materialidade incompleta dos sonhos de seus habitantes. Assim como Bentinho, que expressa a vontade de escrever a “História dos subúrbios”, mas acaba por “deitar ao papel as reminiscências” para tentar “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” e, na vida adulta, nota a impossibilidade de recompor “o que foi” e “o que fui” (2008, 41); ao buscar em passados difusos o que é o “subúrbio carioca”, as representações analisadas na Segunda arte da dissertação, que buscam no passado romântico desses bairros familiares e bucólicos as imagens sobre as quais se baseiam, acabam por não retratar nem o que esse espaço é hoje em dia, nem o que foi.