

6.

Políticas públicas e a construção do “subúrbio carioca”

*O Rio é uma cidade composta por várias cidades
E subcidades... sub urbis, sub mundos, subúrbios... subúrbio*
Carioca suburbana – Laura Marsol

A experiência urbana contribui para a legibilidade da cidade real que é, segundo Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, cruzamento de lugar e metáfora. O imaginário urbano ao mesmo tempo que transforma a vivência na cidade, é transformado por ela. O “livro de registro da cidade” preenche-se, conforme Gomes, “do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura...” (1994, 23). Também o subúrbio, parte integrante desta cidade, se constitui dessa maneira. Por isso que, para compreendê-lo, faz-se necessário analisar seus mapas de zoneamento, características arquitetônicas, políticas públicas, assim como a forma como esse território foi e é representado nos discursos culturais.

Segundo o geógrafo Gilmar Mascarenhas, a ambiência da Zona Norte do Rio de Janeiro das décadas de 30 até década de 60 ou 70 é a que melhor demarca o que ficou no nosso imaginário sobre o que que é o subúrbio:

“Uma Zona Norte ainda com aquela vida de rua, as pessoas podendo brincar na rua, colocar a cadeira na calçada na frente de sua casa. Uma área da cidade com uma ocupação ainda sem prédio, havia escassa verticalização da zona norte até a década de 70. Aquele casario baixo, aquelas unidades residenciais, ruas com pouco trânsito”¹.

Esse subúrbio foi captado de forma sensível por Carlos Diegues no filme *Chuvas de Verão*, lançado em 1977. Ambientado no bairro de Marechal Hermes, o longa-metragem narra os primeiros cinco dias de aposentado de Afonso, interpretado por Jofre Soares. Afonso dedicou sua vida à rotina de trabalhador de repartição, diligência que não lhe rendeu mais do que uma caneta dourada na

¹ Transcrição de depoimento para o documentário *Alma Suburbana* (2006).

aposentadoria. Se, como aponta David Harvey sobre os donos das casas suburbanas do pós-guerra nos Estados Unidos, esperava-se que "sobrecarregados de dívidas, seriam menos propensos a entrar em greve", a pessoa de Afonso reflete, ainda, outra faceta da vida suburbana, a de uma subordinação imposta por uma rotina alienadora. Quando enfim pode dedicar-se ao ócio e "nunca mais tirar o pijama", descortina a resignação e violência da paisagem suburbana, da decadência de uma modernidade já tão envelhecida quanto a sua pele enrugada.

À sua volta, personagens igualmente sem perspectiva: uma pianista fracassada, Dona Helô (Lourdes Mayer), mãe de um estudante de 32 anos; um exponta esquerda do Bangu, que quase jogou no Vasco; um palhaço pedófilo, entre outros. Na filha de Afonso, Dodora, uma mostra do preconceito existente sobre o subúrbio que remete às definições dos Dicionários Aurélio e Houaiss ("que tem ou revela mau gosto"). Interpretada por Marieta Severo, Dodora tenta negar a origem suburbana e, após casada com um corretor da Bolsa, não volta mais à casa do pai. Durante a festa de aposentadoria organizada pelos vizinhos do pai, ela aparece para uma visita, mas logo volta para o bairro onde mora com o marido, que faz questão de apontar a "suburbanice" da esposa: "isso é que dá casar com uma mulher cafona, do subúrbio".

Marcado por momentos de esperança, como o reencontro da sexualidade entre Afonso e a vizinha Isaura (Miriam Pires), o filme se encerra com a visita de funcionários da prefeitura, que derrubarão casas do bairro para a construção de um viaduto, metáfora da transitoriedade das vidas que lá habitam, imagem que reforça o trecho que Isaura carrega anotado na bolsa – uma forma de resumo para o título do longa-metragem: "A vida não é como as águas do rio que passam sem descanso, nem como o sol que vai e volta sempre. A vida é uma chuva de verão, súbita e passageira, que se evapora ao cair".

Nota-se em *Chuvas de Verão* (1977) uma tentativa de recuperar essa cotidianidade perdida na rotina de trabalho e no funcionalismo imposto pela modernidade, que criava espaços distintos para o habitar e o trabalhar, identificados logo no início do filme por estes que são, no Rio de Janeiro, os ícones máximos da polaridade urbana: a Central do Brasil, marcando o entreposto entre a cidade e o subúrbio; e o trem, como signo formador dessa sub-cidade.

Estão presentes, também, a sociabilidade típica das representações suburbanas, de relações de vizinhança quase intrometidas, do “colocar a cadeira na calçada”, da convivência familiar que extrapola o espaço doméstico e de um cotidiano rasteiro.

O cotidiano, essa “dimensão fugaz e passageira da experiência humana”, começou a ganhar escopo nos estudos culturais na década de 1960, na França, em parte associado à adoção do capitalismo americano e ao rápido processo de descolonização na década de 50. De acordo com Michael Sheringham, no livro *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present* (2006), as mudanças culturais impostas por esse processo levaram à “colonização” de um novo território, o cotidiano, que, submetido à intenso escrutínio e controle pela ordem funcionalista e burocrática acaba por ser privatizado e distanciado da realidade: retirado da história e dos eventos reais, o cotidiano torna-se um construto imaginário, um espaço sem corpo, o mundo do puro consumo.

No filme de Carlos Diegues é só quando não tem mais nada para fazer e pode passar o resto de seus dias sem tirar o pijama, que o personagem principal da história sai do torpor da rotina e passa a ver – e viver – o que acontece a sua volta. Esses acontecimentos, criados a partir de *fait-divers*² de jornal ou histórias a que o diretor ouviu serem narradas³, são retratados com simplicidade, sem a espetacularização que lhes é imputada nas páginas dos jornais. Eles são como interrupções da história linear desse personagem, que personifica tantos outros moradores do subúrbio carioca e ajudam a reforçar a imagem sobre um bairro suburbano.

O bairro de Marechal Hermes – que serve de cenário para o filme de Cacá Diegues – representa, segundo análise de Alfredo César Tavares de Oliveira e Nelson da Nóbrega Fernandes, uma ruptura com o modelo de habitação de Pereira Passos e um prenúncio do que veio a suceder a ocupação popular do subúrbio no período Vargas (In *150 anos do subúrbio carioca*, 2010, 65). É também uma marca

² A fuga de um bandido e a prisão de um palhaço pedófilo.

³ Fonte: Depoimento extraído de entrevista concedida ao jornal O GLOBO, em 28 de junho de 1977. Disponível em: <http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EntrevReport/ChuvadeVerao.html> >. Acessado em: 13 dez. 2015.

de que existem muitos subúrbios no “subúrbio carioca”, imaginado muito mais como um espaço de ocupação desordenada.

Desde os fins do século XIX, a prefeitura carioca buscava incentivar a construção de casas para as camadas sociais menos favorecidas dentro de condições de higiene. Em 1882, já era aprovado um decreto que isentava de impostos aduaneiros e concedia outros benefícios às indústrias que construíssem “casas populares higiênicas, com fossas, dependências de cozinha e de lavanderia, elevadas do solo e com boa aeração” para seus operários (Abreu, 2006, 57). Junto com a política de higienização no interior das casas, também se promoviam, como observou Jaime Benchimol em *Pereira Passos: um Haussman tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, as evidências materiais da “modernização”:

Nesse sentido, a higiene alimentou a prosperidade da indústria européia, engrossou a pressão da aculturação, fazendo com que a casa brasileira consumisse vidraças, louças, instalações sanitárias e toda a massa de acessórios e ornamentos que compunham o ambiente interno de uma casa europeia (Benchimol, 1990, 119).

Fora o decreto de 1882, entretanto, o Estado limitou-se “[...] a regular, controlar, estimular ou proibir iniciativas que partiam exclusivamente da esfera privada, que constituía assim na mola mestra de crescimento da cidade” (Abreu, 2006, 73).

Durante seu governo (1910 – 1914), o Marechal Hermes da Fonseca idealizou três vilas operárias para o Rio de Janeiro. A Vila Orsina da Fonseca (em homenagem à esposa do presidente), inaugurada em 1913, na Gávea, atenderia aos trabalhadores das fábricas têxteis da região (Corcovado, Carioca e São Félix). Outra vila foi anunciada para a região de Manguinhos. Próxima ao antigo bairro imperial de São Cristóvão e ao recém-inaugurado porto da cidade, a vila seria construída em um local que passava por franca industrialização, além de ser servida pelas estradas de ferro Leopoldina, Auxiliar e Rio D’Ouro. Apesar de nunca ter saído do papel, este complexo habitacional já revelava, para Oliveira e Fernandes, a busca de associar moradia e trabalho com acessibilidade (2010, 58).

A Vila Marechal Hermes, por sua vez, foi construída às margens da Estrada de Ferro Central do Brasil. O projeto, idealizado para cinco mil pessoas, tinha

dimensões equivalentes aos maiores conjuntos habitacionais da era Vargas e previa toda a infraestrutura social (escolas, hospitais, creche, teatro, cinema, escola técnica). Seu traçado planejado persiste até hoje, porém, como denunciam Oliveira e Fernandes, chama a atenção o silêncio sobre ela em importantes obras já escritas sobre as origens da habitação social no Brasil. Os pesquisadores apontam, no artigo *Marechal Hermes e as (des)conhecidas origens da habitação social no Brasil: o paradoxo da vitrine não vista*, a pouca simpatia por Fonseca por parte de historiadores, que, em sua maioria, associam o governo do marechal a um simples hiato no conflito entre as oligarquias mineira e paulista para a sucessão presidencial, ou ainda à violenta repressão durante a Revolta da Chibata (1910) e a Guerra do Contestado (1912 – 1915). Entretanto, é importante questionar se o pioneirismo de Fonseca ao tentar integrar a questão habitacional à questão social não foi ignorado pela historiografia oficial por ter sido colocado em prática em uma região da cidade que tende a ser associada à falta de planejamento e infraestrutura. A vila, que seria uma “vitrine” para o projeto urbano-social do governo, exposto na principal porta de entrada da cidade, a Estrada de Ferro Central do Brasil, acabou não sendo vista, conforme argumento de Oliveira e Fernandes.

Analisada em contraponto a seu período na presidência como um todo, a vila de Marechal Hermes parece um contrassenso ao caráter antiliberal de seu governo, mas, principalmente, quando analisada em relação à urbanização carioca, ela se distingue como uma anomalia no traçado urbano que deu preferência pela região litorânea para os investimentos estruturais. “Escondida” atrás do Maciço da Tijuca, a vila acabou igualada, no imaginário local (e, aparentemente, também no oficial) à sua vizinhança. É verdade, entretanto, que as vilas não podem ser analisadas apenas por seu aspecto estrutural, visto que a iniciativa também tentava “domesticar os trabalhadores”, como apontam Oliveira e Fernandes, que ainda destacam a influência da fábrica sobre a vida dos habitantes da vila:

Para ocupar as casas das vilas o operário teria de apresentar o certificado de proletário, ter boa conduta e ser chefe de família. O desconto do aluguel seria em folha, sendo os proprietários das fábricas fiadores e responsáveis pelo pagamento. A boa conduta exigida pelas normas para ocupação das residências certamente excluía, notadamente, anarquistas. Era vedado ao operário montar em sua residência qualquer tipo de oficina, o que fazia com que tivesse como única fonte de renda a venda de sua força de trabalho ao capital ou ao Estado. (2010, 74)

Apesar da característica controladora observada também em outras vilas operárias⁴, tal modelo habitacional provido pelo Estado seria uma das características do governo de Getúlio Vargas (responsável pela finalização da vila de Marechal Hermes) e teria forte influência sobre a ocupação do subúrbio carioca. Os conjuntos habitacionais dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs), no entanto, ganharam um imaginário distinto do associado ao subúrbio das casas de Marechal Hermes. Carlos Diegues evidencia essa distinção em *Chuvas de Verão* ao localizar a casa do irmão do bandido Lacreia em um desses conjuntos, espaço associado, no filme, à violência e criminalidade.

O caráter funcionalista dos subúrbios teve, antes de Getúlio Vargas, outra influência: Alfred Agache. Contratado pelo então Prefeito da cidade, Antônio Prado Júnior, ao final da década de 1920, o arquiteto francês sugeriria a adoção de uma política urbana que privilegiasse a construção de habitações baratas nos subúrbios⁵, que também seriam dotados de um mínimo de infraestrutura básica. Seu plano, apesar de “arquivado” pela Revolução de 1930⁶, oficializava as contradições urbanas pelas quais o Rio de Janeiro estava passando e preconizava a necessidade de controlar o processo de reprodução da força de trabalho, o que asseguraria também, a separação espacial das classes sociais (Abreu, 2006, 87).

Quando, entre 1942 e 1950, em uma tentativa de solucionar ou ao menos amenizar os impactos da crise habitacional, foram construídos 13 grandes conjuntos dos IAPs no Rio, num total de 12.238 unidades, beneficiando 61.190 pessoas, a

⁴ Oliveira e Fernandes citam a *company town* Pullman, construída nos arredores de Chicago na década de 1880, onde a fábrica “já determinava férrea e unilateralmente os hábitos privados, a sindicalização, os salários e os aluguéis pagos” (2010, 75). José de Souza Martins, por sua vez, também destaca o papel da arquitetura urbana da vila ferroviária de Paranapiacaba, em São Paulo, construída em forma panóptica para que o engenheiro-chefe da estação, principal tronco conector entre o planalto de São Paulo e a cidade portuária de Santos, pudesse vigiar todos os funcionários (2008, 31). Vida privada e pública, familiar e operária, se confundiam.

⁵ O Plano Agache denominou como zona suburbana – planejada como uma área de transição entre a cidade e o campo, onde predominava o uso residencial unifamiliar –, a região que se iniciava a partir da vertente oeste do cais do porto, no bairro da Gamboa, se estendendo pela Penha, Madureira, Cascadura, Piedade, Inhaúma e Engenho de Dentro (conforme pode ser visto na Figura 3, da página 45).

⁶ A Revolução de 1930 foi movimento político-militar liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que depôs o presidente da república Washington Luís, em 24 de outubro de 1930, e impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes. Ao assumir o poder, Getúlio Vargas colocava fim ao período que ficou conhecido como República Velha, caracterizado pela alternância de poder entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais.

iniciativa já chegava tarde⁷. Inicialmente constituídos de casas segundo os padrões higiênicos, já na comemoração do primeiro aniversário da instituição do Estado Novo os IAPs passaram a ser grandes conjuntos de inspiração modernista, constituídos de blocos de apartamentos de três e quatro andares, capazes de melhor aproveitar e concentrar um maior número de pessoas em uma dada área e baixar o custo unitário da habitação (Trompowski, 2005, 231, In: *Rio de Janeiro – Formas, Movimentos, Representações*).

Segundo Abreu, a variedade de classes e camadas sociais que deram origem à Revolução de 30 influenciou a política desse governo que, apesar de favorecer as classes proletárias com uma série de leis sociais trabalhistas (salário mínimo, jornada de 8 horas, proibição de trabalho a menores de 14 anos, repouso semanal obrigatório, férias remuneradas, indenização por dispensa sem justa causa, assistência e licença remunerada à gestante), também a cerceou, limitando a liberdade sindical e adotando uma política paternalista e distributivista. Na década de 30, a cidade já se encontrava bastante estratificada, isto é, classes altas predominantemente na “nova” Zona Sul; classes médias na antiga Zona Sul e na Zona Norte; e classes pobres no subúrbio (Abreu, 2006, 30).

O deslocamento das indústrias para as áreas periféricas da cidade, intensificado nos períodos de Guerra Mundial, descentralizaram as fontes de emprego. Centro e Zona Sul, de um lado, e subúrbios, de outro, passam a se desenvolver de formas distintas, embora incentivadas, como apontou Maurício de Almeida da Abreu (2006, 72), pela mesma necessidade de acumulação de capital (imobiliário, financeiro, comercial e industrial). As indústrias, instaladas nos subúrbios da Zona Norte, atraíram mão-de-obra, que instalou-se em sua redondeza. A cidade, que durante a Primeira Guerra Mundial era o maior centro fabril do país, foi escolhida para a construção de grandes fábricas, como a General Electric, em 1921. Tais empresas se fixavam em São Cristóvão, pela proximidade com o porto, ou em regiões mais distantes devido à existência de terrenos mais baratos.

⁷ A década de 40 foi o período de maior proliferação de favelas no Rio de Janeiro (Abreu, 2006, 106). O Censo de 48 revelou que 44% das favelas e 43% dos favelados estavam na área suburbana. Em toda a cidade, 138.837 habitantes ocupavam as 105 favelas existentes.

É possível traçar um paralelo entre a forma suburbana carioca e o Decreto-lei 6.000/37, que definiu uma zona industrial na cidade. Como apontou Abreu, com o decreto, que consolidou os estudos apresentados pelo Plano Agache, os tradicionais bairros industriais da Zona Sul carioca passaram a ter outras funções, assim como as regiões ao redor do ramal de Santa Cruz, a margem esquerda da linha-tronco da Central do Brasil e as áreas situadas entre esta e a baixada de Jacarepaguá. Essas regiões, ainda hoje, são referidas como Zona Norte, mas nem tanto como subúrbio. O decreto nomeava zona industrial São Cristóvão e o novo bairro do Jacarezinho, a extensão litorânea de Bonsucesso até Ramos, a margem direita da linha-tronco da Central do Brasil, o entorno da Linha Auxiliar entre Del Castilho até a fronteira estadual, e ao longo da linha Rio D'Ouro (Abreu, 2006, 101). Estas regiões, ressignificadas como subúrbio do Rio.

Em *A falecida*, peça teatral escrita por Nelson Rodrigues em 1953, e adaptada para o cinema por Leon Hirszman⁸ em 1965, a pobreza de experiência e alienação de quem vive nesse subúrbio é retratado e, fiel ao estilo do autor, desfocado, enaltecendo o feio e tornando-o, em sua maior parte, risível (Medeiros, 2012, 21). Nelson Rodrigues, suburbano autodeclarado⁹, denomina a peça como farsa trágica. Nela, Zulmira, a falecida que dá título à história, figura solitária apesar de rodeada pela família e vizinhos, não tem outra aspiração que um enterro repleto de pompas. Sua rotina pálida, o desemprego do marido Toninho, que ocupa seu dia com sinuca e futebol, e a falta de expectativas permeiam a obra, pontuada pela ironia e humor tipicamente “rodriguanos”.

Para Sábado Magaldi, Zulmira é uma “provável Bovary suburbana”, cujas insatisfatórias atividades cotidianas a levaram a recorrer ao sonho (In: Medeiros,

⁸ Um dos expoentes do Cinema Novo, Leon Hirszman nasceu num subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro, em 1937. Em sua filmografia, além de *A Falecida* (1965), os documentários *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Partido Alto* (1976/82), reunidos no DVD Leon Hirszman 04, merecem destaque como representações do subúrbio em meados do século XX. Foi Eduardo Coutinho, roteirista de *A falecida*, que convenceu o cineasta a adaptar a peça para o cinema por tratar de temas caros a Hirszman, o comportamento, sonhos e frustrações de uma classe social sem perspectivas no Brasil.

⁹ Nascido em Recife em 1912, Nelson Rodrigues mudou-se para o Rio de Janeiro com a família em 1916, quando estabeleceu-se em Aldeia Campista (sub-bairro de Vila Isabel). Com 13 anos, começa a trabalhar como repórter policial e acompanha em primeira mão as mudanças pelas quais a cidade passava e o estabelecimento definitivo de uma classe média na sociedade brasileira. Da confluência dessas duas experiências – o jornalismo na cidade em modernização e a vida suburbana – nasce um estilo bem próprio de narrar a cidade.

2012, 15). Logo de início, a personagem consulta uma cartomante, que aponta uma mulher loira como a causa de seus problemas. O surgimento de uma antagonista – que Zulmira e o marido deduzem ser Glorinha, a prima “oxigenada, mas loura” –, na vida entediante do casal parece imbuir Zulmira com uma determinação desconhecida para ela. Recorre, então, à conversão religiosa – toque irônico de Rodrigues, que deixa claro o sincretismo e hipocrisias suburbanas – e planeja um velório-espetáculo, por acreditar que a prima assistirá de camarote. Mais tarde, no entanto, o leitor descobre que Zulmira não era puro tédio, mas também culpa. A prima loira que ela imagina ter sido apontada pela cartomante a tinha visto de braços dados com outro homem no centro da cidade – local que, na obra de Rodrigues, parece exercer o papel de interseção entre Zona Norte e Zona Sul, entre conservadorismo e mentalidade liberal.

Na releitura de Hirszman, os lampejos irônicos de Rodrigues são atenuados e a câmera parece captar toda a morbidez do espaço em decomposição, em “uma visão impiedosa de um mundo no qual a consciência dorme e as superstições e antropomorfismos absorvem, ou melhor, devoram os corpos estigmatizados pelo trabalho, pela fadiga e pela ausência de perspectivas”, segundo crítica de André Techiné publicada em 1965 na edição 171 da revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

Na cena inicial, quando a câmera descortina um subúrbio cinzento, lavado pela chuva, e corta para Zulmira, interpretada pela então novata Fernanda Montenegro, caminhando por uma calçada margeada de casas deterioradas, com o trem passando ao fundo, é inevitável pensar na “metrópole desbotada” que Pier Paolo Pasolini vê ao fundo de um bairro suburbano em *Correvo nel crepúsculo fangoso*¹⁰. Conforme analisa Beatriz Sarlo em *A cidade vista*:

¹⁰ Tradução livre, de Carlo Dastoli: “Corria no crepúsculo lamacento/ atrás de escalas bagunçadas, de andaimes/ mudos, por entre bairros molhados/ no cheiro do ferro, dos trapos/ aquecidos, que dentro de uma casca/ de poeira, entre casinhas de lata/ e canais de esgoto, erguiam paredes/ recentes e já descascadas, contra um fundo/ de metrópole desbotada. // Sobre o asfalto descamado, entre os fios de um mato acre/ de excrementos e esplanadas/ pretas de lama – que a chuva cavava/ em calores infectos – as fileiras/ interrompidas de ciclistas, dos caminhões/ de madeira ofegantes, perdiam-se/ de vez em quando, em centros de subúrbios/ onde algum bar já tinha círculos/ de luzes brancas, e debaixo da parede/ lisa de uma igreja deitavam-se,/ viciados, os jovens.// Ao redor dos arranha-céus/ populares, já velhos, os quintais podres/ e as fábricas cheias de guindastes parados/ estagnavam em um silêncio febril;/ mas um pouco fora do centro iluminados,/ ao lado daquele silêncio, uma rua/ azul de asfalto parecia totalmente mergulhada/ em uma vida imêmore e intensa/ quanto antiga. Embora raros, brilhavam/ os faróis de uma luz estridente,/ e as janelas ainda abertas eram/ brancas de roupa estendida, palpitantes/ de vozes internas. Nas soleiras estavam sentadas/ velhas mulheres, e limpos,/ com as roupas esportivas ou os calções curtos quase/ de festa, brincavam os garotos,/ mas

O subúrbio é o lugar em que o urbano não se estabiliza, o limite interior sempre posto em xeque pelo não urbano, que não é campo, mas cascão, deterioração, aviltamento; no subúrbio os cheiros e os materiais se impregnam e se misturam, os quintais subsistentes fenecem, os edifícios sempre estão prestes a envelhecer prematuramente (Sarlo, 2014, 72).

Se o “urbano que não se estabiliza” está presente apenas liricamente no livro, ele ganha visibilidade com o “vazio de materialidade”, para utilizar um termo de Alicia Lindón, das adaptações para o teatro, em 1953, e para o cinema, em 1965. Enquanto em Hirszman as paredes erguidas recentemente e já descascadas fazem ecos à Pasolini e transfiguram a vida suburbana – já desvinculadas de qualquer conotação de distinção que esse espaço possuía até o final do século XIX no Rio de Janeiro –, na encenação teatral da Companhia Dramática Nacional chamou atenção, na época, a economia do cenário de Tomás Santa Rosa, mal interpretada pela crítica especializada. Na resenha de *O Jornal*¹¹, lê-se:

"É a história, em que não há uma estrutura dramática, nem preparo cênico, nem caracterização dos personagens. Um 'fait-divers' dialogado em gíria, que não emociona nem interessa; o cotidiano mais rasteiro, que o autor não teve forças para elevar ao plano artístico e muito menos dramático, um folhetim que se transviou no palco (...) a procura mórbida do mórbido".

A escolha de Santa Rosa, criticada como falta de “preparo cênico”, não parece ter sido sem motivos. É interessante observar que justo em uma peça ambientada no subúrbio tenha sido escolhido adotar uma ambientação que exigia toda a imaginação dos atores e do público. O subúrbio carioca, profusão de puxadinhos e construções feitas sem regulamentação da prefeitura, com sua característica de estar sempre “quase pronto”, também é um cenário imaginário, materialidade incompleta dos sonhos de seus habitantes. De acordo com Alicia Lindón, em análise sobre o subúrbio mexicano, os imaginários não “representam”, ou seja, não necessariamente constroem uma imagem a partir dos elementos materiais presentes. Os imaginários, antes, incorporam elementos “ausentes” em termos materiais (Lindón, 2005, 302). O “subúrbio carioca” essa categoria tão específica do Rio de

abraçados entre si, com companheiras/ mais precoces do que eles. // Tudo era humano,/ naquela rua, e os homens estavam lá/ pendurados, dos cômodos à calçada,/ com seus trapos, suas luzes...// Parecia que até dentro da sua morada/ íntima e miserável o homem estivesse/ só acampado, como outra raça,/ e grudado a esse seu bairro/ dentro do anoitecer pegajoso e poeirento,/ não fosse seu o Estado, mas parada confusa.// Contudo, quem passava e olhava/ privado da necessidade inocente/ buscava, alheio, uma comunhão,/ pelo menos na festa do passar e do olhar./ Ao redor só havia a vida: mas naquele mundo/ morto, para ele, havia como um presságio de Realidade.

¹¹ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395650/a-falecida>>. Acessado em: 21 nov. 2015.

Janeiro, não poderia ser melhor traduzida para os palcos do que como “fait-divers”, como flash do “quotidiano rasteiro” que é este lugar sem passado nem futuro, onde “ainda não se completa a ocupação urbana” (Lindón, 2005, 298), que carrega no nome uma eterna dependência da cidade, sempre presente ao fundo como “metrópole desbotada”.

Segundo Roland Barthes, o fait-divers é uma estrutura fechada que “contém em si todo seu saber [...] ele não remete formalmente a nada além dele próprio”¹². Esse gênero intrinsecamente urbano, muito adotado pelo jornalismo, teria uma função histórica para Barthes:

[...] preservar no seio da sociedade contemporânea a ambiguidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável; e essa ambiguidade é historicamente necessária, na medida em que o homem precisa ainda de signos (o que o tranquiliza), mas também na medida em que esses signos são de conteúdo incerto (o que o irresponsabiliza): ele pode assim apoiar-se, através do *fait-divers*, sobre uma certa cultura; mas, ao mesmo tempo, pode encher *in extremis* essa cultura de natureza, já que o sentido que ele dá à concomitância dos fatos escapa ao artifício cultural, permanecendo mudo.



Figura 6 – Sônia Oiticica com Sérgio Cardoso na primeira encenação de *A falecida*.

¹² BARTHES, Roland. A estrutura do fait-divers. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.



Figura 7 – Cena inicial do filme de Leon Hirzmann.

A falta de signos para ajudar o público do teatro a identificar o subúrbio de *A Falecida* encenado no palco, assim como a deteriorização desse espaço captado pelas câmeras de Hirszman, evidenciam essa ambiguidade da qual fala Barthes. E ainda, os diálogos de Rodrigues, reproduzidos quase na integridade pelo cineasta, trazem em si o “presságio de Realidade” a que se refere Beatriz Sarlo ao analisar o subúrbio de Buenos Aires. Objetivos e enxutos, repletos dos ritmos e gírias populares, se aproximam da cotidianidade urbana por sua simplicidade, incorreções gramaticais, falas curtas e economia verbal.

A Falecida retrata as idiossincrasias de uma parte da cidade que sofreu grande impacto das reformas urbanísticas do período. Segundo Abreu, o crescimento populacional das áreas periféricas da cidade estava ligado a quatro fatores, que contribuíram para que o período entre os anos 30 e 50 fossem o de maior expansão física da metrópole: as obras de saneamento realizadas na década de 30 pelo DNOS (através do Serviço de Saneamento da Baixada Fluminense); a eletrificação da Central do Brasil, a partir de 1935; a instituição da tarifa ferroviária única em todo o Grande Rio (que beneficiou, sobretudo, os subúrbios mais afastados e os

municípios da Baixada); e a abertura da Avenida Brasil, em 1946, que aumentou a acessibilidade dos municípios periféricos.

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930 – 1945), algumas propostas do Plano Agache foram adaptadas à realidade da época e implementadas: a avenida Presidente Vargas, a Esplanada do Castelo, a avenida Brasil e vários projetos para a área do morro de Santo Antônio. Foi com a construção da avenida Brasil, no entanto, que o crescimento industrial se acentuou e as características do subúrbio carioca ganharam a forma e o imaginário que conhecemos hoje. Inaugurada em 1946, a Brasil é um exemplo do maior interesse viário do Estado no período. O novo eixo rodoviário foi construído com o objetivo de deslocar a parte inicial das antigas rodovias Rio-Petrópolis e Rio-São Paulo para áreas menos congestionadas, diminuindo assim os custos de circulação, além de incorporar novos terrenos ao tecido urbano, visando à sua ocupação industrial (Abreu, 2006, 103). A ocupação prevista pelo governo, contudo, não foi disciplinada a tempo e surgiram, ao longo de sua extensão, várias favelas, notadamente entre Olaria e Parada de Lucas, formadas por pessoas interessadas em possíveis empregos nas fábricas que, por sua vez, sabiam ser possível encontrar na vizinhança mão-de-obra barata e espacialmente concentrada.

A população residente nos bairros Engenho Novo, Irajá, Madureira e Penha também teve grande crescimento entre 1940 e 1950: 56%, 58%, 42% e 7%, respectivamente. A saída das indústrias de bairros da Zona Sul, como Gávea e Laranjeiras, e desenvolvimento do parque industrial na Zona Norte, permitiram que:

O aumento da densidade populacional da zona sul, a concentração aí, de numerosos investimentos particulares, e a necessidade de diversificação das opções de reprodução do capital a nível da cidade como um todo, reduzem então a questão urbana a um ‘problema viário’, e passam a exigir uma transformação mais ampla da forma urbana. Uma transformação que seria comandada agora pelo transporte individual, símbolo máximo do processo de concentração de renda que então se intensificava no país (Abreu, 2006, 95).

Com o advento da indústria automobilística e o crescente fluxo migratório, o sistema viário da cidade, que perdera o status de capital em 1960, deixou de atender a contento as necessidades da população. Para solucionar a questão urbana, então reduzida a um “problema viário”, o governador Carlos Lacerda contratou o

escritório grego Doxiadis Associates para elaborar um plano físico-territorial para o Rio de Janeiro. Intitulado Plano de Desenvolvimento para o ano 2000, o Plano Doxiadis abandona o modelo de planejamento francês e adota o dinamismo dos grandes centros americanos, fundamentados no pragmatismo e no funcionalismo (Borges, 2007, 108).

Tanto o Plano Agache (que não chegou a ser posto em prática, mas teve algumas de suas obras realizadas¹³) quanto o Plano Doxiadis (publicado em 1965, priorizava o desenvolvimento viário e propôs a criação de diversas linhas de circulação nomeadas com cores, como a Linha Amarela e a Vermelha) eram baseados na separação das classes sociais no espaço. Tais opções urbanísticas estavam em consonância à tendência moderna que, conforme precisou Olivier Mongin no livro *A Condição Urbana*, desde Haussmann assentou-se no primado da circulação. O urbanismo¹⁴ do século XX privilegiou, simultaneamente, separação, zoneamento e circulação. A proposta modernista de ocupação urbana no Rio de Janeiro, no entanto, era caracterizada pela desarticulação dos projetos habitacionais com a política urbana.

Os esforços racionalizantes de urbanistas, arquitetos e do governo tinham impacto sobre a vida da população, assim como sobre o imaginário dos espaços desenhados, recortados e ressignificados pelos planos de zoneamentos e consequentes reformas urbanas previstas por eles. Os sobrados da rua principal e perpendiculares da vila Marechal Hermes, construídos em estilos que propositalmente se distinguiam na aparência, mas constituídos de organização interna semelhante, estavam mais alinhados ao imaginário social do subúrbio do que a subsequente verticalização promovida pelos IAPs de Vargas, por exemplo.

Apesar de, a princípio, conter uma “vontade de ‘abrir espaço’” (Kapp, 2008, 4), prevalece entre os arquitetos modernistas, cujos expoentes foram Le Corbusier,

¹³ O Plano da Cidade elaborado pela Comissão organizada pelo prefeito Henrique de Toledo Dodsworth (1937 - 1945) extraiu do Plano Agache os estudos sobre os principais eixos viários da cidade. Foram construídos, então, túneis, viadutos e estradas que influenciaram a expansão do Rio de Janeiro.

¹⁴ “Entende-se por Urbanismo o conjunto de regras applicadas ao melhoramento da edificação, do arruamento, da circulação e do descongestionamento das arterias publicas. É a remodelação, a extensão e o embellezamento de uma cidade levados a effeito mediante um estudo methodico da geographia humana e da topographia urbana sem descurar as soluções financeiras” (Agache, 1930, 4).

Frank Lloyd Wright, Gropius Bauhaus e Mies Van der Rohe, assim como figuras nacionais como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Lúcio Costa, “o intuito de enquadrar a população trabalhadora num modo de vida preconcebido”, tornando permanente um *status quo*.

Com o Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM)¹⁵ de 1929, dedicado ao *Existenzminimum*, isto é, à moradia mínima para uma existência supostamente digna, multiplicaram-se pelo mundo projetos em que a casa era composta de cômodos especializados. Apesar das leis criadas no início do século pela prefeitura do Rio serem indícios do que viria a ser proposto no CIAM de 1929, foi principalmente nos conjuntos habitacionais construídos por iniciativa do Instituto de Aposentadoria e Pensões (IAPs) e do Departamento de Habitação Popular, que essa faceta se torna mais visível na habitação carioca. Destaca-se, nessa época, a construção do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, ou Pedregulho, de 1947, e o Conjunto Marquês de São Vicente, de 1952, ambos projetados por Affonso Eduardo Reidy e marcados pela influência intelectual de Lúcio Costa e pela absorção de elementos da obra de Le Corbusier.

Parte desse planejamento e racionalização estariam presentes nas casas suburbanas sob a forma de um modelo padrão adotado nas construções, que, para Andreas Huyssen, tornaram-se “símbolos de alienação e desumanização” (1984, 14). Essa forma de habitação modernista é retratada em dois filmes de Cacá Diegues e parece confirmar a impressão tida por Huyssen.

Em *Chuvas de verão*, já citado anteriormente, um conjunto habitacional é onde mora o irmão do bandido a que o personagem principal, o aposentado Afonso, tenta ajudar a escapar da polícia. A cena em que o bandido Lacreia, acompanhado da namorada, espera seu Afonso voltar com o dinheiro oferece um vislumbre do que é a vida condicionada por um espaço altamente racionalizado. Sentados dentro de um táxi, em meio a uma rua vazia e cercada por duas paredes de prédios em pilotis, ouvem um monólogo proferido pelo taxista, ele, também, uma vítima de um dos resultados da modernização da cidade, a autoestrada: “Vagabundo é que gosta de verão, pra ficar vendo mulher nua nessas praias por aí. Eu não. Verão pra mim é

¹⁵ Fundados em 1928, na Suíça, os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) constituíram uma organização e uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional a fim de discutir os rumos a seguir nos vários domínios da arquitetura (Paisagismo, Urbanismo, Exteriores, Interiores, Equipamentos, Utensílios, entre outros).

quando o asfalto fica mole debaixo do carro e a cabeça fervendo na Avenida Brasil. Fedor pra tudo que é lado, parece até que cagaram no mundo, meu irmão! Buraco, construção do metrô, ônibus dando porrada na gente, e essas madames chiando, engarrafamento”, desabafa.

Em *Trem para as estrelas* (1987), por sua vez, o personagem principal, o Vina, mora no Pedregulho e divide um minúsculo apartamento com seu tio. Ao invés de janelas, televisores e rádios – aguardando serem consertados – são os únicos vislumbres, pelos barulhos estáticos que produzem, de um lado externo. A relação com a cidade dá-se de forma fragmentária, mediada sempre por janelas: do trem, do carro ou da televisão. Em certo momento do filme, Nicinha, namorada do personagem principal, Vinícius, diz que a cidade é bonita assim “olhado de longe e no escuro”, ao que vemos, no horizonte, as luzes dos prédios do centro da cidade, semelhante a um céu cheio de estrelas – que se apagam, andar por andar. E é nessa cidade, um tanto fugidia, que Vinícius (sobre)vive. Como indica a música que dá título ao filme, composta por Cazuza e Gilberto Gil: “E o povo lá embaixo espera/ Nas filas dos pontos de ônibus/ Procurando aonde ir/ São todos seus ciceroes/ Correm pra não desistir/ Dos seus salários de fome/ É a esperança que eles tem/ Neste filme como extras/ Todos querem se dar bem”.

Apesar da existência de todas essas distintas formas de habitar nos bairros da Zona Norte carioca, o Plano Diretor de 1992, criado através da Lei Complementar nº 16 de 1992, chamado de Plano Diretor Decenal, que dividia o Rio de Janeiro em cinco grandes áreas, continuou a denominar uma grande faixa que ladeava as linhas de trem de “suburbana”. A AP3, ou Zona Suburbana, 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. Exceto pela última, em comum, todas tiveram como vetor de crescimento a linha de trem

O imaginário dessa região, ocupada pela crescente Classe C, ganhou especial atenção da Rede Globo, que exibiu três produções seguidas em que o espaço suburbano tinha destaque. Em *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro, sucesso de crítica e público, o subúrbio ficcional do Divino possuía uma rica cultura própria, que se contrapunha aos bairros da Zona Sul, escolha recorrente nas

produções televisivas brasileiras. Em seguida, foi ao ar *Salve Jorge* (2012 - 2013), de Gloria Perez, que resgatou, no primeiro capítulo, as imagens da operação policial e militar realizada em novembro de 2010 no Complexo do Alemão. É justamente durante a expulsão dos traficantes e ocupação da favela para instalação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) que a protagonista conhece o galã. Essas duas produções, no entanto, foram apenas o prenúncio para o exercício de experimentação de Luiz Fernando Carvalho em *Suburbia* (2012), que analisaremos na segunda parte da dissertação. Em 2015, foi a vez do canal fechado Multishow (do grupo Globosat) lançar *Os suburbanos*, uma série de comédia adaptada de uma peça teatral de sucesso, que celebra as características de quem mora nos subúrbios, lançada, em 2016, ainda, como longa-metragem.

O boom de produções sobre o subúrbio coincide com uma importante mudança no plano diretor da cidade. Em 2011, a prefeitura abandonou a expressão “zona suburbana” para definir uma das cinco áreas de planejamento (AP) de seu novo Plano Diretor, nomeado Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro. Apesar de perder a denominação “zona suburbana”, essa região ainda é utilizada pela mídia, o que comprova o caráter paradoxal do termo subúrbio entre cariocas, já que a região, apesar de dependente do centro, apresenta densidade demográfica¹⁶ maior do que outras APs que não receberam tal denominação, como a AP5¹⁷, além de estar inscrita dentro do município do Rio de Janeiro. A Barra da Tijuca, que está a uma mesma distância do Centro que Madureira, inscrita na AP3, também não é considerada subúrbio.

Se levarmos em consideração o modelo do sociólogo Ernest Burgess, da Escola de Ecologia-Humana, que observou nas cidades americanas, em 1925, um padrão circular no qual os pobres se concentram nos bairros centrais e as classes superiores nos subúrbios, podemos ver que o caso carioca já se configura, desde o princípio do século XX como o exato oposto: é, segundo Abreu, uma “cópia invertida”, com ricos vivendo no centro, onde há complexa infraestrutura urbana, e

¹⁶ Segundo Maria Therezinha Segadas Soares, ao critério de menor densidade de ocupação, soma-se, na caracterização dos subúrbios, a sua condição de comunidades fragmentárias e dependentes (1990, 137).

¹⁷ De acordo com o Censo 2010, a Zona AP3 apresentava 11.7000 hb/Km², densidade demográfica quatro vezes maior que a da denominada Zona Oeste - AP5 (Bangu, Realengo, Campo Grande, Guaratiba e Santa Cruz), com 2.800hb/Km².

os pobres em periferias cada vez mais distantes e carentes. Mas outro paradoxo se assoma à configuração espacial carioca: se dividirmos a cidade em planos circulares, o anel “suburbano” engloba tanto a área assim reconhecida como outra que, pela distância do centro urbano, deveria ser considerada subúrbio, mas não é: a Barra da Tijuca, que está a uma mesma distância do Centro que Madureira, mas foi, desde o princípio de sua urbanização, ocupada por uma população de renda média-alta. Até mesmo o seu formato, que privilegia as ruas como locais somente de circulação, os grandes condomínios ao lado de shoppings e centros comerciais, que se assemelha ao modelo suburbano americano do pós-guerra não fizeram como que o bairro passasse a ser associado à ideia de subúrbio no Rio.

Segundo o Doutor em Geografia Humana Márcio Piñon de Oliveira, no livro *150 anos de subúrbio carioca*:

“Hoje, Madureira, assim como os demais bairros ferroviários a que nos referimos, está longe de ser subúrbio, tal como conceituado na literatura acadêmica, isto é, esse lugar mais distante da área central da cidade, de habitat disperso, na franja da malha urbana, sub-urbano ou quase urbano; transição espacial entre o rural e o urbano, de paisagem em permanente transformação e movimento, acompanhando a expansão da cidade e sua urbanização [...] na identificação do que é subúrbio hoje no Rio de Janeiro, há uma roupagem própria, um estereótipo, um peso ideológico muito forte” (2013, 20 – 21).

Por causa do peso ideológico e o estereótipo a que se refere Márcio Piñon, o bairro de Madureira, com seu grande mercado, rica cultura local e população que ultrapassa os 50 mil habitantes¹⁸ permanece como um desses bastiões de “suburbanice” no imaginário carioca, tanto que, em 2012, mesmo quando nem oficialmente era reconhecido como subúrbio, foi escolhido como cenário para minissérie da Rede Globo *Suburbia*, que analisaremos na Segunda Parte.

¹⁸ Fonte: Censo de 2010, Portal Georio. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairroscariocas/index_bairro.htm>. Acessado em: 28 dez. 2015.

SEGUNDA PARTE