

9.

As representações do habitar suburbano

*O subúrbio é, fale quem quer
Um lugar maneiro pra se morar
Mesmo que eu fique rico, compadre
Eu nunca saio de lá*
Suburbano feliz - Toque de Prima

Na primeira vez em que Conceição visita Madureira, a convite de Vera, a câmera acompanha, a poucos palmos do chão, a caminhada das duas até a casa da família da amiga. Vemos, de início, um muro caiado com uma lâmpada, mas logo a câmera faz um *tilt down* e, a partir de então, acompanhamos as pernas das moças virando a esquina de um beco de casas. Ainda “ao rés-do-chão”, a câmera corta para o rosto curioso e inocente de Conceição e, em seguida, para sua saia balançando com o movimento. Crianças brincam na rua, em cujas calçadas cadeiras de praia estão estendidas e um churrasco se ensaia.

O primeiro sinal de perigo se materializa na forma de uma mulher com cabelos longos, vestido justo e curto e muitas joias douradas, que caminha tal qual porta-bandeira ao lado de um mestre sala truculento, de peito à mostra, cabelos descoloridos e cordão de ouro. O receio estampado no rosto de Vera, no entanto, acaba dissipado pela tentativa frustrada do homem em justificar à mulher a troca de olhares com Conceição.

Perto da casa da família, um sofá senta na calçada, primeira de muitas referências à ideia da rua como antessala do lar, característica tão tipicamente suburbana. Lourival, irmão de Vera, passa correndo por elas até o quintal. Nenhum portão, cadeado ou chave o impede. Nos fundos, homens discutem futebol, numa cena que remete ao apreço de Toninho, personagem de Nelson Rodrigues em *A Falecida*, pelo esporte.

Após um almoço ao ar livre, no quintal da família, onde o chão ladrilhado encontra a terra batida e galinhas cacarejam ao fundo, Vera conduz Conceição pelos cômodos da casa: a cozinha “é grande”, uma sala onde o espectador só vê a televisão serve de passagem para o quarto dos pais, onde, em um canto, um pequeno altar é visível. Conectado a ele, está o quarto de Vera que, por sua vez, fica ao lado do da

irmã caçula, Maria Rosa. “Lá no quintal, onde a gente tava, lá trás, os puxadinhos dos meus irmãos, Moacyr e Amelinha”, indica Vera.

Esse breve passeio pela casa e seus arredores se justifica pela importância dada a esses espaços no imaginário suburbano e serve, ainda, para ambientar o espectador no bairro de Madureira retratado pela minissérie. A escolha da câmera “ao rés-do-chão” evidencia os esforços de Luiz Fernando Carvalho de abordar a realidade suburbana “de dentro” em oposição a forma como essa região costuma ser vista: à distância, com medo ou com a objetividade de uma cobertura jornalística, por câmeras que a perscrutam do ar (como na marcante filmagem dos bandidos fugindo durante a operação militar de ocupação do Complexo do Alemão). A relação da casa com a rua revela, ainda, um importante aspecto do processo de urbanização e modernização das cidades. Para compreendê-lo faz-se necessário, entretanto, um breve recuo no tempo.

Ao analisar os impactos da industrialização na rotina francesa, o historiador Philippe Ariès notou que o aumento da população urbana e a modernização das cidades provocou uma crescente preocupação com as aparências sociais e novos modos de religião, que preconizavam a piedade interior e autorreflexão. Isso teve impacto sobre os espaços de convivência, que se deslocaram para a casa – com crescente atenção para a decoração e maior ênfase nos trajes diários.

A “transitoriedade permanente” da cidade moderna, para utilizar uma expressão de Carl Schorske, também impactou as análises de Georg Simmel e foi ímpar na concepção poética de Charles Baudelaire. Diante da cidade que mudava “mais que o coração de um mortal”, e frente a uma quantidade cada vez maior de estímulos, o cidadão adotou uma atitude *blasé* e voltou-se para dentro – de si mesmos e de seus “invólucros”, a casa.

As características da casa burguesa europeia no mesmo período em que a rua conquistava papel de destaque na vida do homem moderno ganharam ênfase em diversas análises de Walter Benjamin, que atentou para o fato de que, pela primeira vez, “a moradia opõe-se ao local de trabalho, a vida privada à pública; há um afastamento da vida social e a casa torna-se o refúgio do homem isolado” (Freitas, 2012, 129). A tendência observada no trecho acima, a partir da análise de Walter Benjamin em *As passagens*, contrapõe-se ao período de grandes mudanças na forma urbana impostas pelo governo de Georges-Eugène Haussmann à Paris. Segundo

Benjamin, para resguardar a individualidade paulatinamente apagada pela multidão, o indivíduo se cercou de objetos, transformou sua casa em um estojo.

O *intérieur* não é apenas o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*. (Benjamin, 2007, 46)

Enquanto, no início do século XIX, o interior da casa burguesa europeia não se revelava e, tal qual um estojo de compasso, envolvia o que pousava em seu interior com veludo espesso, em cavidades específicas para recebê-lo; na virada para o século XX, os interiores burgueses, influenciados pelas mudanças sociais da época assim como por novas premissas arquitetônicas, não se deixavam marcar como antigamente. As passagens parisienses, espaço alegórico na análise benjaminiana, carregavam em si essa transição arquitetônica e social. As “galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore” (Benjamin, 2006, 40) que se multiplicaram no século XIX em Paris eram ambivalentes por natureza, pois eram, ao mesmo tempo, interior e exterior, casa e rua.

Ao traçar um paralelo entre “habitar” e “habitar”, Francisco Augusto C. Freitas diz que a construção do espaço corresponde à construção de sujeitos¹. A arquitetura, por estar impregnada pela historicidade da percepção e do uso pode ser utilizada para perceber os hábitos, e vice-versa. Segundo ele, as mudanças pelas quais passaram as cidades desde meados do século XIX promoveram alterações não só nas formas arquitetônicas como também, por consequência, na maneira com que os indivíduos se relacionam com elas. Se no rastro, conceito de suma importância para Walter Benjamin, “está contida a possibilidade da história, i.e., da memória e também do esquecimento” (Freitas, 2012, 129), os diferentes materiais trazidos pela modernidade influenciaram não só a forma de habitar como também os hábitos dos indivíduos.

O crescente uso do concreto, ferro e vidro nas construções do início do novo século borraram as distinções convencionais de interior e exterior, expondo muito do que antes era privado à esfera pública. A *art nouveau*, estilo arquitetônico que

¹ FREITAS, Francisco Augusto C. A Habitação como espaço de habituação. In: *Revista Exagium*, 10ª edição, dez. 2012.

predomina em um primeiro momento, tentava impor uma personalização a esses materiais não só dentro dos cômodos, mas também nas fachadas, com ferro trabalhado de forma a expressar a personalidade dos moradores. Segundo Freitas, com a *art nouveau*:

A casa não guarda apenas a impressão de seu morador, mas torna-se a expressão de seu isolamento. [...] Essa ambivalência, de um interior que se exterioriza, representa um passo para fora, uma abertura para o mundo externo, uma passagem para a cidade. (Farias, 2012, 130 - 131)

As moradias-estorjo, espaços de privação de vida pública (isolamento), também eram espaços de privilégio, pois amorteciam os choques externos – choques estes que são a marca da vida na cidade moderna e do surgimento da multidão. Tal privilégio, no entanto, estava restrito à camada burguesa e não era replicado nas moradias das camadas mais pobres da população, que não podiam dispor de espaços próprios ou eram constantemente ameaçadas de despejo.

Guardadas as devidas proporções, as características percebidas pelos pensadores europeus supracitados também puderam ser observadas na sociedade brasileira, muito influenciada pelas mudanças que aconteciam nas capitais do Velho Mundo.

Até a primeira metade do século XIX, o centro do Rio era cercado por morros e inundado por lagoas que foram paulatinamente derrubados e aterrados. As “vetustas” ruas centrais, mais tarde descritas por Cassi Jones em *Clara dos Anjos*, eram margeadas por sobrados que, “de tanto se defender do excesso de sol, do perigo dos ladrões e das correntes de ar, tornaram-se uma habitação úmida, fechada. Quase uma prisão” (Freyre, 2004, 325).

No Império, parecia que a sociedade patriarcal já antecipava, à sua maneira, o grito modernista de “morte à rua”:

A proteção do interior da casa da cidade contra os excessos de luminosidade e de insolação direta foi grandemente exagerada no Brasil patriarcal, devido principalmente a preconceitos morais e sanitários da época e por imposição do regime social então dominante. Procurava-se a segregação da família contra uma série de inimigos exteriores: desde o ar e o sol até raptos, os ladrões e os moleques. Dormia-se com as portas e janelas de madeira trancadas, o ar só entrando pelas frinchas. (Freyre, 2004, 324)

Ainda hoje é possível encontrar as marcas desse tipo de construção, descrita por Gilberto Freyre em *Sobrados e Mocambos*, no centro da cidade, com suas ruas

estreitas e calçadas praticamente inexistentes, beiradas por sobrados que dão direto para a rua e que, com exceção das portas do primeiro andar, exibem suas janelas fechadas, como se não passassem de *trompe l'oeils* arquitetônicos.

O carioca, ao contrário dos citadinos do norte do país, não eram, segundo Freyre, “homens de praça ou de rua como, outrora, os gregos, da ágora” (2004, 145). A rua, pelo contrário, era o lugar dos escravos, de moleques, de soldados que não se acanhavam em fazer suas necessidades em praça pública. A rua era símbolo do perigo, não era lugar de mulher e mesmo os escravos que aí trabalhavam eram considerados de menor valor.

Essa não era a única forma de vida urbana distanciada desse espaço que mais caracteriza a cidade moderna. Outro pesquisador, Flávio Villaça, também notou no Rio do século XIX a existência de uma população “urbana sem morar na cidade”. Brasileiros de hábitos rurais ou estrangeiros, como os ingleses, escolhiam morar no alto dos morros ou em regiões mais distantes do centro urbano, onde podiam construir casas com varandas e jardins que impressionavam visitantes europeus.

O processo de calçamento das ruas e iluminação dos espaços públicos que teve início no final do século XIX concedeu *status* à rua e, aliado às reformas urbanas do início do século XX, promoveu importantes transformações na arquitetura da cidade, que refletiam, também, as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira.

À medida que novos estilos arquitetônicos foram surgindo, é possível traçar um contraponto entre o que a *art nouveau* representou para Walter Benjamin e a busca por marcas de individualidade na arquitetura suburbana carioca ao observar os frontões personalizados das casas suburbanas. Fortemente influenciadas pela *art nouveau* e o estilo neocolonial, apesar de não serem aplicados, segundo Marcelo da Rocha Silveira, Doutor em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, com a pureza formal preconizada pelos seus teóricos, eles eram uma forma dos moradores indicarem externamente algo que gostariam de revelar sobre a família que ali habitava, seja a religiosidade ou mera preferência estilística.



Figura 8 – Frontão de inspiração *art déco*, estilo influenciado pela *art nouveau*. Higienópolis – Rio de Janeiro. (Fonte: SILVEIRA, Marcelo da Rocha)



Figura 9 – Frontão de inspiração colonial e imagem religiosa em azulejo. Higienópolis – Rio de Janeiro. (Fonte: SILVEIRA, Marcelo da Rocha)

O recurso estilístico foi um passo além da popularização das janelas de vidro, que substituíram as frinchas que só deixavam passar um pouco de ar, conforme trecho citado anteriormente de Gilberto Freyre. A varanda, por sua vez, que foi para Walter Benjamin a fronteira entre o mundo externo e o privado na sociedade Berlinesse, tem no jardim frontal das casas suburbanas seu paralelo: ele abriu para a rua, tornou público, dessacralizou quaisquer aspectos privados instituídos na

sociedade brasileira, além de escancarar os resquícios das relações patriarcais apontadas por Gilberto Freyre.

José de Souza Martins aponta a segunda metade dos anos 1930 como momento de mudanças significativas na arquitetura suburbana. As casas construídas à beira da calçada, onde “a família ficava voltada para dentro, protegida da rua pela muralha representada pela própria casa” (Marins, 2008, 70), passaram a dar lugar às residências recuadas da calçada, com espaço para jardim frontal. Tal observação refere-se às lembranças de infância do sociólogo no subúrbio paulista de São Caetano do Sul, mas evidencia uma mudança importante no que concerne a sociabilidade nesse espaço e que irá influenciar, até hoje, o imaginário do mesmo. Segundo Martins:

O jardim anunciava uma nova sociabilidade da classe operária e da baixa classe média que com ela se mesclava social e espacialmente. Uma sociabilidade que atenuava a reclusão do íntimo e em seu lugar esboçava o espaço do privado, como espaço não sacralizado da casa, ao criar um âmbito de mediação e diálogo com a rua e o propriamente público. (2008, 71)

A nova sociabilidade a que se refere Martins parece ter se tornado uma das mais importantes características do imaginário do subúrbio carioca, ou pelo menos da imagem que temos dele como “uma forma de encarar o lar como uma coisa muito mais ampla, que se estende à rua”², que prevê uma forma distinta de habitar, onde não se distingue público do privado. Segundo Beatriz Sarlo, em *A cidade vista*:

O subúrbio passa por cima da intimidade íntima para pôr em cena a intimidade pública. Há uma noção diferente do que pode ser visto, do que é permitido ver. Corpos humanos e matérias da natureza entram numa simbiose peculiar no subúrbio: entre a vitalidade e a deterioração, como se os processos fossem sempre incontroláveis. O subúrbio: uma Realidade que se impõe à construção. (2014, 74)

É de rastro, sobretudo, que são feitos esses lares, uma forma de resistência à racionalização que se impõem no restante da cidade. Ao contrário da Paris e da Berlim exploradas por Walter Benjamin, locais de desambiguação e racionalização do espaço social por meio da privatização e atomização e, por conseguinte, de maior individualização dos sujeitos que viviam nesses espaços, no subúrbio – mais especificamente, o representado na minissérie da Rede Globo –, público e privado

² Depoimento do músico Marcelo Yuka no documentário *Alma suburbana* (2006).

se mesclam e se confundem. Como disse Márcio Piñon de Oliveira no caderno Subúrbios e Identidades:

O subúrbio não é cosmopolita, não é blasé, porque ele não é indiferente, não é impessoal. Dificilmente se anda pelas ruas do subúrbio sem que as pessoas se olhem, se cumprimentem, se reconheçam, mesmo sem conhecer. O subúrbio é realmente acolhedor e nada urbano no sentido de Simmel. (2013, 20)

Como conceito, o “subúrbio carioca” se assemelha muito mais ao que Pierre Mayol descreve no volume 2 de *A invenção do cotidiano* (2013) como bairro, local da privatização progressiva do espaço público, onde o indivíduo impõe suas marcas (individuais) ao espaço urbano (público).

Os subúrbios cariocas, que durante o período de reformas urbanas do início do século XX recebiam muitos dos imigrantes e desalojados do centro, também traziam em si uma sociabilidade diferente daquela burguesa da moradia-estojo. Segundo Martha D’Angelo, em *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*:

Somente para o burguês a casa representa o domínio do privado por excelência. Para as classes populares urbanas e rurais, ao contrário, as condições de moradia propiciavam um desenvolvimento da intimidade completamente diferente dos cultivados pela burguesia. (2006, 240-241)

Ao contrário das casas descritas por Benjamin, que mais se assemelhavam aos palacetes de Botafogo, Glória e Laranjeiras, as casas suburbanas desenvolveram-se ocupando menor espaço e menos preocupadas com as determinações funcionalistas do estojo burguês. Tal aspecto impactou a forma como foram ocupadas. Ao contrário do interior da casa burguesa, que para Walter Benjamin, apesar de contar com áreas apresentáveis para o público é um espaço de celeiros e esconderijos, “arsenal de máscaras” (Benjamin, 2013, 103) – que guardariam os aspectos privados de seus habitantes –, a casa do subúrbio carioca parece carecer de espaços privados, característica levada ao extremo em *Suburbia*. Ela é, acima de tudo, cenário e teatro para o desenrolar dos “modos de fazer” da vida cotidiana, “lugar protegido” da “pressão do corpo social sobre o corpo individual” (Certeau e Giard, 2013, 205), sem perder a “indiscrição” do habitat, que “confessa sem disfarce o nível de renda e as ambições sociais de seus ocupantes” (2013, 204).

Enquanto no centro carioca a sensação de anonimato imposta pela metrópole pode ser sentida, o subúrbio permanece como um espaço onde as relações de

proximidade e vizinhança ainda imperam, onde é possível apresentar-se como na música *O suburbano*, de Almir Guineto:

êêê... gente boa se lembra de mim?
sou filho do seu morgado dono daquele botequim
onde teu pai bebia fiado, vê se tu lembra de mim

Ou, ainda, como exposto na canção *Suburbano feliz*, composta por Barberinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marquinhos Diniz:

Quando falta o sal
Pego a canequinha
Se alguém passa mal
Vem logo um socorro da vizinha
E o famoso bar da esquina
Pra quem não vacila, tem sempre um aval
O subúrbio dá show em convívio social

A essa sociabilidade Pierre Mayol chama conveniência, que ele assim conceitua no segundo volume do livro *A invenção do cotidiano*:

Representa, no nível dos comportamentos, um compromisso pelo qual cada pessoa, renunciando à anarquia das pulsões individuais, contribui com sua cota para a vida coletiva, com o fito de retirar daí benefícios simbólicos necessariamente protelados. (Mayol, 2013, 39)

A compra a fiado, o açúcar cedido pelo vizinho, o encontro inesperado com o filho de um velho conhecido, são “processos de reconhecimento, de identificação” (Mayol, 2013, 40), que permitem que o espaço privado, particular, se insinue sobre a rua.



Figura 10 – Cenas de *Suburbia*.

Muitas cenas-chave da minissérie da Rede Globo são situadas no jardim e na varanda em frente à casa e condensam muitos traços da sociabilidade suburbana, desse limiar entre público e privado que parecem permear o espaço suburbano. Ao mesmo tempo em que permite mostrar um pouco das particularidades da família, seja por causa do cuidado com flores que ornamentam o portão de entrada e as paredes da casa ou os ladrilhos que enfeitam a construção e a distinguem das outras da rua (Figura 10, Quadro 3) o jardim com varanda da casa de Seu Aloysio e Mãe Bia também representa o limite entre a casa e a rua, a segurança da família e os perigos que existem além dela.

Estranhos, como o empresário dos dançarinos do baile de funk (Figura 10, Quadro 2), têm que se anunciar no portão – normalmente com palmas, para se fazerem ouvir mesmo nos fundos da casa. Segundo Martins, essa regra implícita de convivência, que impede que pessoas de fora da família entrem sem se anunciar e tenham que esperar do lado de fora da casa, garante a privacidade. O quintal ganha, com isso, função de mediador entre o âmbito doméstico e o público. Ao contrário do quintal nos fundos da casa, o frontal abre um “diálogo com a rua e o propriamente público”.

Ao menor sinal de perigo, no caso da série, muitas vezes anunciado pela figura de Jéssica (Ana Pérola), a antiga rainha do funk e namorada do bandido Tutuca (Flávio Rocha), Vera, a irmã mais velha, esbraveja: “Chega de conversa fiada aqui no meu portão. Todo mundo pra dentro! E fecha a janela!”. E, com isso, a casa retorna à sua função de fortaleza, protegida contra as ameaças externas.

No episódio 4, quando Cleiton, em um torpor alcohólico, tenta abusar sexualmente de Conceição, esse código implícito é mais uma vez exposto. Ciente do seu erro, o namorado de Conceição não tem coragem de entrar na casa e para no portão (Figura 10, Quadro 4), pois sabe que não será bem-vindo ali depois que descobrirem o que ele fez. Só adentra pelo jardim quando Seu Aloysio o chama.

É relevante notar, no entanto, que mesmo com os perigos iminentes, as casas desse subúrbio retratado na minissérie não se rendem a uma tendência que tomou a cidade “real”: a multiplicação de condomínios fechados e casas com muros altos e protegidos por cerca. Nessa década de 1990 fictícia, o quintal frontal, apesar de estar localizado em uma posição tão exposta, ainda é seguro e acolhedor o suficiente para o descanso de Seu Aloysio (Figura 10, Quadro 1).

No quintal localizado na parte de trás da casa, no entanto, é onde o personagem interpretado por Haroldo Costa encontra a paz cuidando de seus passarinhos e ouvindo a compositores clássicos, como Mozart. Essa região do lar³, sombreada por árvores onde a família pode desfrutar de almoços a céu aberto, churrascos e música, à vista da laje onde as crianças aproveitam para tomar banho de mangueira, é um espaço que convida para a convivência não só com a família, mas também com amigos, mas que representa, em contrapartida, uma permanência do estilo observado por Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos*, em que a vida íntima devia ficar protegida da vida pública.

José de Souza Martins aponta cinco fatores para o aparecimento das casas recuadas e dos jardins dianteiros nas casas próximas às fábricas de São Caetano do Sul, em São Paulo. Um deles era uma certa estabilização do proletariado, já há duas ou três gerações trabalhando nas fábricas da região. Um segundo fator teria sido o declínio da influência da origem rural na mentalidade dos trabalhadores. Outro fator seria o tamanho das casas recuadas, menores do que as alinhadas à calçada, o que as tornavam mais baratas. Um quarto fator, a influência dos mestres de obra, teria impactado no estilo das casas, já que um construtor era, muitas vezes, responsável pela edificação de várias casas da região. Por último, Martins reconhece a possibilidade de um padrão imposto pela municipalidade.

Tendo em vista os relatos de Maurício de Almeida Abreu citados na Primeira Parte sobre a falta de atuação extensiva do governo na ocupação suburbana, além do “abandono em que os poderes públicos o deixam”, nas palavras de Lima Barreto, é de se supor que o último fator não tenha sido de grande influência no subúrbio carioca, que parece ter crescido – e ainda cresce – seguindo os gostos de seus habitantes, vide a profusão de “puxadinhos” comum à região. O arquiteto e urbanista Marcelo da Rocha Silveira, nota, no entanto, que ainda no final do século XIX surgem novos códigos e leis que vão ter como atribuição reger as condições

³ O “fundo de quintal” é espaço por excelência do samba, do choro e do pagode, tanto que dá nome a um grupo formado no bairro de Ramos na década de 70. Seu papel para a sociabilidade suburbana e em especial para a música também pode ser visto nos documentários de Leon Hirszman “Nelson do Cavaquinho” (1969) e “Partido Alto” (1976/82), quando o diretor acompanha rodas de samba em terreiros suburbanos. “Vão lá. Façam um mapa dos subúrbios. Lá está o choro, plantado, se alastrando nas rodas pobres dos domingos, feriados e dias santos de guarda, quilombado, longe dos patrões”, dizia João Antonio, em 1982, no conto *Paulo Melado do Chapéu Mangueira da Serralha*, um dos poucos autores que desbravaram, depois de Lima Barreto, os espaços que se estendem além dos centros urbanos.

mínimas de habitabilidade da residência e, em paralelo, começa, no início do século XX, a haver uma preocupação com certa unificação no dimensionamento dos elementos arquitetônicos a fim de baratear a construção através da produção em massa realizada pela indústria⁴.

Em concurso de projetos de Casas Econômicas para a zona suburbana promovido pela revista “A CASA”⁵, em 1925, as habitações deveriam ser projetadas de acordo com a legislação Municipal para essa zona e admitiam duas soluções: casa térrea e casa sobrado. De acordo com a proposta, deveriam conter: uma sala comum, três quartos de dormir, uma pequena cozinha, banho e W.C., pequeno terraço coberto (varanda)⁶. O modelo básico exposto no artigo de Silveira em muito se assemelha à casa de Seu Aloysio e Mãe Bia, mas o que ele não capta é a peculiaridade da residência escolhida como cenário da minissérie *Suburbia*: o interior da casa se abre para a rua tal qual um palco e mesmo dentro da casa não parece haver locais privados. Os quartos são todos conectados e possuem janelas que dão para a varanda na lateral da casa. O cômodo dividido por Conceição e Maria Rosa, por exemplo, pode ser acessado pelo quarto de Vera ou pela sala, assim como tem uma porta (constantemente aberta) que dá para a varanda. Não bastassem as portas em três das quatro paredes que constituem o quarto, na última delas, uma janela abre para a rua. Para garantir alguma privacidade, uma cortina transparente é tudo do que as garotas dispõem.

⁴ SILVEIRA, Marcelo da Rocha. As casas populares e a formação do subúrbio carioca. In: 8º *Seminário Docomomo Brasil*, 2009, Rio de Janeiro. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.

⁵ Publicação mensal muito popular, fundada em 1923, e que circulou no Rio de Janeiro até os anos 1940.

⁶ Publicado na revista “A CASA”, agosto de 1925, nº. 16.

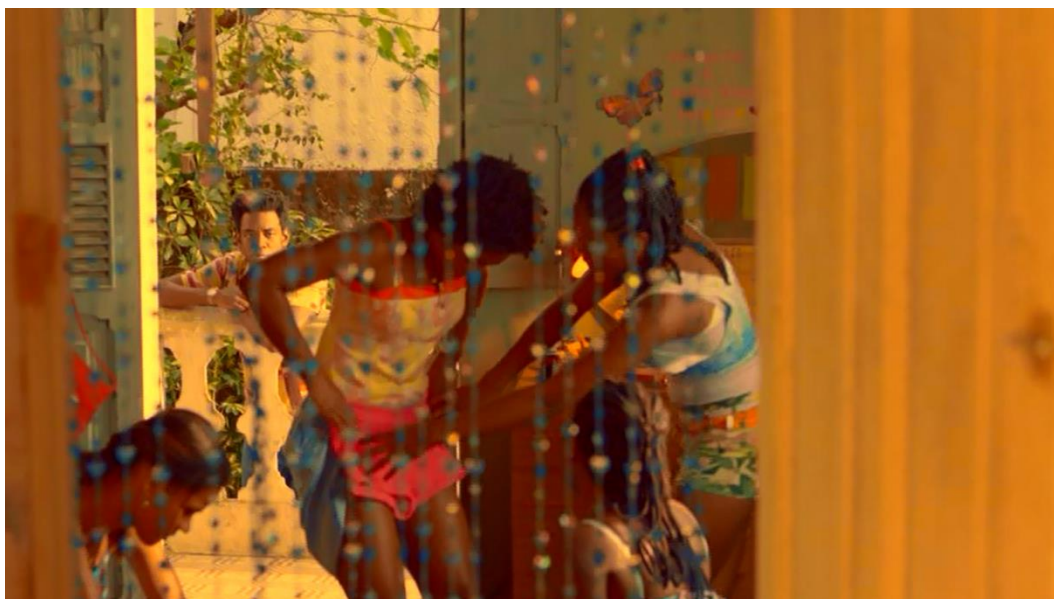


Figura 11 – Cena de *Suburbia* que mostra quarto de Maria Rosa e Conceição. A câmera está posicionada no quarto de Vera e, ao fundo, do quintal, Cleiton assiste às meninas escolherem a roupa do baile. À direita do observador, uma janela dá para a rua. À esquerda, uma porta leva para a sala da casa.

O contraste da casa suburbana com a casa em que Conceição morava antes, onde foi recebida ainda menina para trabalhar como empregada de uma doutoranda com dois filhos, reforça as diferenças entre o espaço urbano e o do subúrbio carioca, assim como de seus habitantes. Pouco tempo é dedicado ao período em que Conceição vive na cidade (mais tarde localizada como o bairro da Tijuca), mas chama a atenção o fato de não aparecer ninguém mais além do núcleo familiar da dona da casa – o que evidencia a atomização da vida imposta pela urbanização. Sobre isso, Conceição confidencia à Vera, empregada doméstica em outra casa do mesmo bairro, que desde que chegou ao Rio de Janeiro não fez nenhuma amizade além da dela.

Na cidade, a patroa sempre reforça a importância de trancar a porta do apartamento e, ainda assim, a violência que a menina sofre não vem da rua, mas de dentro do lar, em uma cena em que é impossível não remeter à Benjamin quando, ao descrever a casa burguesa, diz que “o dono da casa celebra orgias com seus títulos da Bolsa” (Benjamin, 2013, 13). Tudo o que sabemos do namorado da patroa, sempre vestido de terno, é que ele teve sua poupança perdida no confisco do governo Collor. Mistura de desejo e tensão reprimidos, vive às turras com a

namorada, que se justifica: “eu já até falei que é para ela não estranhar, que às vezes a gente briga um pouco, mas eu amo ele demais”. A tentativa de estupro que faz a jovem fugir para o subúrbio reforça a ideia de Benjamin de que a casa burguesa é feita para esconder o “pandemônio burguês”, tudo aquilo que tem vergonha de mostrar em público, dentre eles os desejos sexuais⁷.

Enquanto nas sociedades europeias a vida pública se anunciava, após a Revolução Industrial, por meio dos salões, teatros e da imprensa, ao mesmo tempo, estava em via um processo de “privatização” da mentalidade burguesa, consequência da progressiva autonomia dos indivíduos analisada por Jürgen Habermas. Nicolau Sevcenko nota, em *História da vida privada no Brasil*, que tais mudanças foram grandemente absorvidas pela sociedade brasileira no período republicano, que, também dispondo de uma crescente imprensa e maiores oportunidades de convívio social, e com a importação de costumes europeus, como os teatros e bailes, viu sobrepor à crescente vida pública, a valorização de experiências de privacidade.

A racionalização e despersonalização urbanas impostas pelo processo de modernização levado a cabo pelo governo Pereira Passos no início do século XX traziam em si, entretanto, forte impacto das práticas da colonização e efeitos da escravidão que, segundo Sevcenko, tornaram ainda mais complexas as esferas do público e do privado no caso brasileiro:

Não há, portanto, nem uma concepção única de privacidade, nem as que existem são equivalentes ao seu congênere europeu ou sequer são estáveis, redefinindo-se constantemente de acordo com as dinâmicas da vida social e das transformações históricas. (Sevcenko, 1998, 28)

Talvez o exemplo mais claro dessa particularidade exposta por Sevcenko esteja no quartinho de empregada ocupado por Conceição na casa da Tijuca. Esse cômodo tão tipicamente brasileiro expõe a tradição patriarcal e escravista das moradias brasileiras. Como empregada, Conceição é recebida no seio da família,

⁷ Também em *Chuvvas de verão*, de Cacá Diegues, esse aspecto da vida “burguesa” é observado em contraponto à vida suburbana. Geraldinho (“40 anos, corretor da Bolsa”), o marido de Dodora (“quase 40 anos, esposa burguesa da Tijuca”), a filha de Afonso que nega sua origem suburbana, é descoberto pela esposa se travestindo com outros dois homens em um apartamento que ela pensava ser o da amante. A traição ganha contornos de uma peça de Nelson Rodrigues quando, ao abrir a porta do apartamento, ela encontra “Geraldinho travestido de mulher, com roupa igual a de Dodora, de boca e olhos pintados, carregando jocosa peruca loira. A figura se torna ainda mais ridícula quando, por instinto, ela arranca a peruca da cabeça” (Diegues, 1977, 71).

onde irá conviver 24h por dia, 7 dias por semana, mas, assim como a figura do “agregado” na sociedade pós-Lei Áurea, que, ao ser mencionado em *Dom Casmurro* dificultou o trabalho de tradutores, que não sabiam como transpor para outras línguas toda a complexidade dessa figura, ela pode ser expulsa a qualquer momento, como o foi, após não ceder às investidas do namorado da patroa. O quarto que ocupava é a representação física das descontinuidades da sociedade brasileira.

Devido a essa especificidade da cultura nacional, apesar de importantes, as contribuições de pensadores como Benjamin para o estudo urbano, muito referenciadas neste trabalho, são muitas vezes analisadas em diferença à experiência brasileira. No subúrbio carioca – esse espaço composto tanto das fronteiras físicas da cidade, quanto do imaginário sobre ele criado –, toda a complexidade da sociedade que deixou de ser escravocrata sem abandonar as ambivalências impostas por esse esquema social, assim como todas as mudanças fixadas pela modernidade ao espaço urbano convivem de forma a criar um rico posto de observação da cidade e sociedade carioca.

Enquanto a modernidade ajudou a instituir a vida privada, observa-se nos subúrbios cariocas uma característica bem menos “estável” para a mesma, para usar expressão de Sevcenko, o que esclarece a importância de uma das imagens de que o subúrbio mais tem orgulho: a da rua como extensão da casa. É uma imagem recorrente na produção cultural desse espaço na cidade do Rio de Janeiro, vide a atenção que ganha nos capítulos “suburbanos” – ou de bairros de Zona Norte ligados a uma cultura suburbana – do mais recente livro publicado sobre os bairros cariocas⁸, que será analisado no último capítulo.

Em contraponto à casa burguesa, a suburbana, sempre escancarada, não contém em si as idiosincrasias de seus habitantes. A sensualidade transpõe o quintal e caminha pela rua; o choro e a dor que vêm dos quartos vaza pelas janelas e portas e pode ser escutado pelos vizinhos; os vícios – seja na forma do jogo de sinuca, do álcool ou do futebol –, são, quando não parte aceitável da convivência familiar, igualmente reprimidos sem cerimônia na frente de estranhos. Apesar de ser importante reconhecer que tal escolha tenha sido feita com base nas

⁸ São títulos de crônicas do livro *O meu lugar* (2015): “Na rua, até hoje...” (Vila Isabel, por Aldir Blanc), “A rua mais doce da cidade (Tijuca, por José Trajano), “A rua e o olhar” (Piedade, por Fernando Molica), “Da Rua Piauí à Estrada Rio do Pau, levando piau” (Pavuna, por Felipe Bezerra).

necessidades da equipe de produção da série, se "a metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem 'o papel do subconsciente'" (Benjamin, 2006, 65), a ambientação em *Suburbia* ajuda a criar e ao mesmo tempo reforçar o imaginário da sociabilidade no bairro suburbano.

Se, como demonstra Georges Perec no artigo *De quelques emplois du verbe habiter*, publicado em um catálogo da uma exposição parisiense patrocinada por um departamento de planejamento do governo, em 1981, habitar diz respeito às necessidades humanas e, portanto, adquire conotações diferentes dependendo de seu enunciador, as diferentes enunciações do habitar em *Suburbia* muito dizem respeito aos espaços retratados na minissérie e, conseqüentemente, de seus habitantes.