

# crônicas de saúde<sup>1</sup>

*Amanda Borges Almeida da Fonseca*<sup>2</sup>

**Resumo:**

Produto do crescimento das cidades e um dos elementos definidores de sua modernização, o subúrbio é um espaço singular na constituição das metrópoles. No Rio de Janeiro, o imaginário relacionado ao conceito carioca de subúrbio passou por uma importante mudança após as reformas urbanas do início do século XX, que, até hoje, impactam as narrativas situadas nesse território. Este artigo busca analisar como a questão do tempo nas narrativas suburbanas relaciona-se com o imaginário existente sobre esse espaço no Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:**

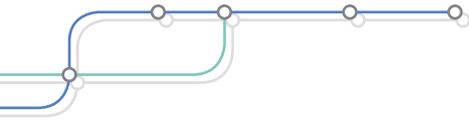
subúrbio; raptó ideológico; imaginário urbano; representação da cidade.

**Abstract:**

Being the result of the growth of the cities and one of the defining elements of their modernization, the suburb is a singular space in the constitution of the metropolis. In Rio de Janeiro, the imaginary of the city's concept of "suburb" went through an important change after the urban renovation that took place in the beginning of the 20th century. Up to today, that change affects the stories situated in this territory. This article aims to analyze how the issue of time in these suburban narratives relates to the imaginary surrounding this space in Rio de Janeiro.

**Keywords:**

Suburb; ideological rapture; urban imaginary; city representation.



Ah que 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.*

**“Meu lugar”, de Arlindo Cruz e Mauro Diniz**

Raymond Williams, no livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, refletiu sobre a necessidade de problematizar a história das categorias e das palavras, pois essa seria a única forma de compreender como elas “foram e são historicamente construídas, vividas e destruídas” (WILLIAMS, 2007, p. 39). No caso da palavra “subúrbio”, essa necessidade fica bem clara devido à disparidade de sentidos que ela apresenta não só no contexto carioca, como em relação a outras culturas. Afinal, o que é o *subúrbio carioca*? É possível delimitar sua extensão territorial ou ele não passa de uma fronteira afetiva? Essas são as perguntas que guiam este artigo, que busca analisar, a partir da crônica “*De Cascadura ao Garnier*” (1922), de Lima Barreto, da minissérie *Suburbia* (2012), de Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins, e do livro *O meu lugar* (2015), organizado por Luiz Antonio Simas e Marcelo Moutinho, como a questão do tempo nas narrativas suburbanas relaciona-se com o imaginário existente sobre esse espaço.

Se, como aponta Armando Silva no livro *Imaginários urbanos*, a percepção que os indivíduos têm da metrópole é resultado de um processo de seleção e reconhecimento que ajuda a construir o objeto simbólico que é a cidade (SILVA, 2011, p. 47), interessa saber de que forma esse processo a que se refere Silva influenciou a categoria subúrbio, que não se basta mais como a fronteira entre o campo e a cidade.

Segundo o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes, no livro *O raptio ideológico da categoria subúrbio*, até o final do século XIX a palavra não tinha teor depreciativo no Rio de Janeiro, estando ligada aos arrabaldes urbanos escolhidos como moradia das camadas superiores. No século XX, no entanto, o conceito carioca de subúrbio passa por uma virada conceitual. A partir de então, os mesmos deixam de ser associados à sofisticação e passam a definir bairros com pouca estrutura, servidos pela linha de trem, habitados por uma camada popular e abandonados pelo poder público.

É a partir de então que os modos de vida suburbanos passam a ser associados, na cidade do Rio, ao atraso. Conforme expõe Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*, para que a ordem e o progresso civilizatórios fossem encenados no período de transição do Império para a República, quando o Rio de Janeiro se transformava em capital do país e vitrine do Brasil para o mundo, fazia-se necessária a remodelação da cidade (GOMES, 2008, p. 113). Mais do que a transformação física do espaço urbano, a modernidade foi imposta no nível simbólico, na criação de “uma nova mitologia urbana”.

Olavo Bilac, grande defensor das reformas de Pereira Passos, escreveria na sofisticada revista *Kosmos*:

Devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como esse ano. [...] todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de betesgas escuras, de becós sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate. Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado deromeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie, – era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada... ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas, não! Acabada a festa, a multidão desvairada transborda, como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs [...] talvez daqui a alguns anos a orgia da penha desapareça, como desapareceu o entrudo, e como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escudavam na implacável e insuportável tradição. (BILAC, 1906)

O anacronismo entre o centro da *urbs*, recém-modernizada, e a permanência das tradições populares nos confins da cidade, no bairro periférico da Penha, mostram o início de uma divisão conceitual entre “subúrbio” e “subúrbio carioca”. Nelson da Nóbrega Fernandes argumenta que, apesar de a realidade suburbana ter mudado desde o surgimento dos primeiros subúrbios ferroviários da cidade, o “conceito carioca” desse espaço sobrevive nos mais variados discursos (FERNANDES, 2011, p. 160). O raptio ideológico pelo qual ele teria passado no início do século XX trata-se de uma imagem de Henri Lefbvre e se refere ao “processo de mudança abrupta e repentina do significado das categorias” (FERNANDES, 2011, p. 47).

Os esforços governamentais para a criação de uma nova identidade para a capital do país, pautados pelos investimentos em infraestrutura nas regiões centrais da cidade e subsequente expansão para a Zona Sul, não foram replicados no subúrbio. Essa dicotomia, que vai além da “cidade partida”, já era observada por Lima Barreto em *Clara dos Anjos*:

O Rio de Janeiro, que tem, na frente, na parte anterior, um tão lindo diadema de montanhas e árvores, não consegue fazê-lo coroa a cingi-lo toda em roda. A parte posterior, como se vê, não chega a ser neobarbante que prenda dignamente o diadema que lhe cinge a testa olímpica... (BARRETO, 2012, p. 191)

No palco ilusionista criado para representar os tempos modernos (GOMES, 2008, p. 113), a imagem de uma incompatibilidade da frente (cena) com a parte posterior da cidade (até hoje fora de cena ou, como classificou Renato C. Gomes, *obscena*), separada pelo maciço da Tijuca, ecoa até os dias de hoje. Chico Buarque assim diz na letra de “Subúrbio”, do álbum *Carioca*, lançado em 2006: “no avesso da montanha, é labirinto/ é contrassenha, é cara a tapa”, espaço que não tem “brisa”, “verde-azuis”, nem mesmo “figura no mapa”.

Se “o plano da cidade ideal é a referência para a cidade real” (GOMES, 2008, p. 116), a permanência até os dias de hoje do imaginário criado a partir do projeto modernizante da cidade deixa clara a assimetria entre essas duas cidades que coexistem no Rio de Janeiro. Enquanto na “Cidade Maravilhosa” – termo cunhado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, apropriado pelo discurso oficial da República e eternizado pela marchinha de Carnaval de André Filho, em 1935 – estão a razão, a beleza e a lei, escondida pelo maciço da Tijuca encontra-se sua contrassenha.

Morador dos subúrbios cariocas, Lima Barreto acaba por tornar-se um porta-voz desse espaço e da “multidão solitária” que já em finais do século XIX e início do XX não integrava o imaginário do Rio de Janeiro. O olhar minucioso sobre os subúrbios permitiu que ele pintasse em suas crônicas, contos e romances os costumes da época e as distinções socioeconômicas de uma viagem pelo ambiente urbano em vias de modernização.

Em “*De Cascadura ao Garnier*”,<sup>3</sup> Barreto deixa clara não só a questão da miscigenação (“Embarco em Cascadura. É de manhã. O bonde se enche de moças de todas as cores com os vestuários de todas as cores”), mas também como a distância física evidenciava as descontinuidades temporais e sociais da população:

Entretanto, essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a Estrada de Ferro e matou-a, como diz o povo. Assim aconteceu com Inhommerim, Estrela e outros “portos” do fundo da baía. A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fuçar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhe dêem muito do seu primitivo ar rural de antanho.

O autor intercala três tempos distintos para esse caminho que ligava o bairro de Cascadura ao centro da cidade: o das carruagens, retomado com certa nostalgia como época de “reis, príncipes e imperadores”; o do trem, quando os vestígios do passado primitivo foram apagados pela Estrada de Ferro que transformou a “trilha lamacenta” em mera passagem; e o dos bondes, que voltam a imprimir ao local ares de urbanidade, “um sopro de renascimento”:

Mas... o bonde de Cascadura corre; “Titio Arrelia”, manejando o “controle”, vai deitando pilhérias, para a direita e para a esquerda; ele já não se contenta com o tímpano; assovia como os cocheiros dos tempos dos bondes de burro; e eu vejo delinear-se uma nova e irregular cidade, por aqueles capinzais que já foram canaviais; contemplo aquelas velhas casas de fazenda que se erguem no cimo das meias-laranjas; e penso no passado.

Tal qual o *Angelus Novus*, de Paul Klee, tornou-se uma alegoria em Walter Benjamin para uma visão desmistificada da história na modernidade, a imagem criada por Lima Barreto no trecho acima parece trazer uma alegoria para a modernidade explicitada pelas reformas urbanas. Aqui, o escritor é impelido pelo bonde em direção ao progresso, marca da “nova e irregular cidade”, mas não deixa de manter a cabeça voltada para trás, para o passado das “velhas casas de fazenda” onde cresciam os canaviais e onde então nasciam os subúrbios cariocas. Essa alusão à convivência entre passado e promessa de futuro parece permear as narrativas suburbanas até os dias de hoje.

Segundo José de Souza Martins, em *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do eu dividido no subúrbio operário*, é no subúrbio que “o tempo da modernidade se contrapõe ao tempo do moderno” (MARTINS, 2008, p. 13). É o local onde resíduos dos ritmos e ritos tradicionais persistiram por um período mais longo (se não até hoje) e conviveram, por mais tempo que nos centros das grandes metrópoles, com os costumes pré-modernos do campo. É também local do tempo do trabalho, dos dias medidos pela sirene da fábrica e pelos turnos dos operários.

Como já apontava Barreto em suas crônicas, as tensões geradas pela transição para a modernidade são observadas de um posto privilegiado do subúrbio, da onde era possível ver “delinear-se uma nova e irregular cidade”. Ao adotar esse ponto de vista, no entanto, ele também percebia o “primitivo ar rural” que convivia e quase resistia, nas

margens da cidade, à velocidade trazida pela modernidade. A dicotomia entre o tempo das “velhas casas de fazenda” e a afobação do condutor suburbano, representando na narrativa a distinção entre o tempo da permanência e o da mudança, faziam Barreto pensar no passado e não no futuro – noção recorrente no imaginário suburbano carioca, como veremos adiante.

Nelson da Nóbrega Fernandes argumenta que o surgimento do conceito carioca de subúrbio esteve diretamente relacionado às reformas urbanas realizadas no início do século XX e possui caráter ideológico de destinar esse espaço ao uso da classe operária (FERNANDES, 2011, p. 48). Enquanto alguns países conseguiram, mais tarde, construir uma narrativa que recuperava as vantagens de se viver longe do caos da metrópole, como os Estados Unidos do pós-guerra, outros mantiveram a delicada relação relacionada às questões de classe – reforçada, no caso carioca, pela constante falta de investimentos estruturais, já observada por Lima Barreto, que fala, no romance *Clara dos Anjos*, “na pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixaram” (BARRETO, 2012, p. 87).

Quase um século após a publicação de *Clara dos Anjos*, as narrativas suburbanas parecem ter abandonado o tom de denúncia da obra de Lima Barreto. Diferente do realismo do escritor, que situava seus contos, crônicas e romances no subúrbio tangível em que morava, o que vemos nesta primeira década do século XXI é uma romantização do subúrbio carioca, uma tentativa de redescoberta e reapropriação desse espaço, o que muitas vezes tem significado um retorno ao passado, uma construção mítica e afetiva de um lugar de memória,<sup>4</sup> espaço de ausências, de lembranças daquilo que não está mais lá.

A tentativa de “resgatar um subúrbio que talvez já não exista mais”<sup>5</sup> parece, ainda, ser uma oposição aos relatos de violência que perpassam as narrativas sobre a cidade. A década de 90 em que se situa a minissérie da Rede Globo *Suburbia*, por exemplo, é a das chacinas de Vigário Geral e da Candelária (ambas em 1993); do fechamento dos bailes *funk* por causa de suas ligações com o crime organizado; da consolidação do narcotráfico até então incipiente; da publicação de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, precursor da literatura marginal no Rio de Janeiro; do lançamento do documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, que viria a inspirar o filme *Tropa de elite* (2007).

A violência e criminalidade que assombravam os cariocas, no entanto, não ganham destaque em *Suburbia*, que prefere focar sua narrativa na história da personagem Conceição, jovem que fugiu de uma fazenda de carvão – onde trabalhava junto com a família em uma situação de escravidão – para o Rio de Janeiro – onde acaba trabalhando como empregada doméstica – e da família que a adota no bairro de Madureira. Apesar de permeada pela violência, esta aparece em *Suburbia* muito mais como reconhecimento das contradições sociais que permeiam a sociedade brasileira, onde sobrevivem o machismo e preconceitos de uma sociedade fundada sob uma lógica paternalista. Também como marca da luta de cada um para resistir ao “fantasma (sub)urbano”,<sup>6</sup> uma forma de “determinismo espacial” na vida dos personagens desse local que, a todo momento, precisam se esforçar para não serem reduzidos ao imaginário do lugar onde habitam.

Em 2012, quando a minissérie foi ao ar, os espaços da margem vinham ganhando grande destaque nas produções culturais, apesar de estas priorizarem os termos periferia, morro, comunidade e favela em detrimento de subúrbio. Programas como *Central da periferia*, exibido pela primeira vez em 2006, pretendiam “colocar em debate a nova relação entre as produções culturais do centro e da periferia no país”;<sup>7</sup> o telejornal *RJTV* trouxe “correspondentes” de bairros periféricos para expor um “olhar diferenciado”,<sup>8</sup> com o quadro “Parceiro RJ”; e também as telenovelas, influenciadas pelo crescimento da classe C, aumentaram o enfoque sobre regiões antes pouco retratadas.

Ao lançar *Suburbia*, no entanto, Luiz Fernando Carvalho procurou distanciar-se das representações citadas acima e preferiu situar seu subúrbio não no presente, mas em um passado mítico, distanciando-o da violência a que o espaço foi relacionado a partir da década de 1990, mas também ressignificando o que foi o conceito carioca de subúrbio ao longo do século XX. Em entrevista a *O Estado de São Paulo*, Carvalho afirmou:

Suburbia é outra coisa, é um universo muito particular, trata-se de uma família de negros, onde a memória ainda tem um refúgio. Apesar de todas as contradições já presentes naquela década, o subúrbio é como um espaço congelado no tempo, onde as coisas parecem ter uma certa perenidade. A tradição ainda está em seus moradores, em suas atitudes, em seus códigos de conduta, em seu poder único de conviver em meio às diferenças.<sup>9</sup>

Desejo semelhante parece ter guiado Luiz Antonio Simas e Marcelo Moutinho na organização da coletânea de crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro, *O meu lugar* (2015). Lançado com uma roda de samba na livraria Al-Farabi, na rua do Rosário, centro da cidade, o volume propunha contar “uma história do Rio através das suas micro-histórias”.<sup>10</sup> Apesar de ser “um presente para o Rio” no ano em que a cidade comemorava seus 450 anos e não pretender “problematizar as questões urbanas da cidade”,<sup>11</sup> o livro apresenta, na forma “democrática” com que retratou a cidade, uma questão bastante relevante para a compreensão dos imaginários que a tangem. Em entrevista ao jornal *O Globo*, Marcelo Moutinho, um dos organizadores, afirmou:

A Zona Sul, geograficamente, é a menor região da cidade. A Zona Norte e a Zona Oeste são enormes. Sem contar com a Baixada Fluminense. Então, proporcionalmente, temos no livro muitas histórias sobre os bairros que não são contemplados pela literatura brasileira contemporânea.<sup>12</sup>

O gesto de Moutinho e Simas ganha especial relevância porque hoje sabemos que “os protestos insistentes de Lima Barreto em defesa de bairros como Inhaúma”, que soavam aos representantes da cidade das letras como uma expressão de mágoa pessoal, conforme colocou Beatriz Resende, eram assim entendidos porque a eles interessava a “ilusão de que o limitado centro da cidade era a cidade, o país” (RESENDE, 1993, p. 119). O reconhecimento da importância das narrativas de Lima Barreto para compreender a complexidade da cidade carioca, assim como da sociedade brasileira, surge em um momento em que a cidade passa por uma nova reconfiguração e que os debates sobre as questões de moradia, direito à cidade e imaginário urbano reacendem.

Em matéria publicada no caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, em 29/11/2014, esse fenômeno foi apontado como um dos temas que têm inspirado a literatura nacional, que se apropria de questões urbanas como a gentrificação, a especulação e a descaracterização para tratar de assuntos como o desmoronamento afetivo de uma família, o impacto da cultura do desmonte nas artes e a fuga da cidade, cada vez mais cara para se morar. A reconfiguração urbana contemporânea traz em si, também, a vontade de reelaboração da identidade carioca e um “afã arquivístico”, para usar expressão de Pierre Nora, seja com a instituição de um “corredor cultural”, em 1983, instituído para “preservar e revitalizar áreas no Centro da Cidade”,<sup>13</sup> ou com as inúmeras exposições que pretendiam resgatar a memória da cidade no ano de seu aniversário, em 2015.

Há de se lembrar, no entanto, que as classes mais poderosas foram, e continuam sendo, as criadoras das próprias instituições de memória, e as lembranças guardadas por elas “expressam também o poder da sociedade sobre a memória e sobre o futuro” (FOUCAULT *apud* ABREU, 1998, p. 86). Tal impasse é bastante visível no Rio de Janeiro, quer seja durante as obras do início do século XX ou na onda de reformas pela qual passa no início do século XXI, dentre as quais destacam-se a renovação da região portuária da cidade através do megaprojeto Porto Maravilha e a construção de grandes estruturas viárias – Transcarioca, Transoeste e Transolímpica, além de duas novas linhas metroviárias.

Ao falar sobre as recentes reformas no Rio de Janeiro, o prefeito Eduardo Paes faz questão de associar o seu governo ao de Pereira Passos (apesar das diferenças entre os dois períodos de governo – afinal, Passos governava uma cidade com cerca de 800 mil habitantes, enquanto o Rio de Paes possui mais de 6 milhões de moradores):

Naquele momento, não por acaso, o porto do Rio sofria uma imensa obra de aterro, urbanização e modernização que, ao ser concluída em 1910, o transformaria na instalação portuária mais moderna da América Latina e uma das mais modernas do mundo. [...] Mais de cem anos se passaram e hoje, em 2010, o porto do Rio está prestes a se transformar em um novo paradigma para o país, dessa vez integrado ao movimento das cidades mundiais. (PAES *apud* DINIZ, 2013, p. 44)

O que Paes não leva em conta é o fato de que os esforços racionalizantes que permearam a política de Pereira Passos também cimentaram a segregação social e espacial da cidade. Apesar de as reformas levadas a cabo por Paes incluírem melhoramentos em todas as regiões do Rio, inclusive com a criação de áreas culturais e de convívio na Zona Norte, como o Parque Madureira, elas ainda não romperam totalmente o imaginário da “Cidade Maravilhosa” associado a apenas um pedaço da urbe. Tal discrepância pode ser vista nas exposições relacionadas ao aniversário da cidade, que privilegiavam o centro e a Zona Sul.

Em *O meu lugar*, Simas e Moutinho subvertem essa tendência ao contemplar bairros que normalmente não são retratados na literatura brasileira contemporânea. Das 34 crônicas que compõem o livro, apenas oito estão situadas na Zona Sul (AP2: Leblon, Ipanema, Copacabana, Botafogo, Humaitá, Cosme Velho, Laranjeiras, Glória) e seis, na região central (AP1: Centro, Gamboa, Morro da Conceição, Estácio, Catumbi, Lapa). Outras 18 retratam as demais regiões da cidade (AP2: Vila Isabel, Praça da Bandeira, Tijuca, Maracanã, Grajaú; AP3: Méier, Piedade, Cascadura, Madureira, Irajá, Penha, Pavuna, Maré, Ilha do Governador; AP5: Bangu, Padre Miguel, Realengo; AP4: Jacarepaguá) e duas abarcam até mesmo outros municípios (São João de Meriti e Nova Iguaçu).

É interessante notar, no entanto, a reafirmação de certas imagens nas “crônicas suburbanas”<sup>14</sup> que contribuem para a construção de um imaginário onírico, estabelecido muito mais sobre o que esse território foi em meados do século XX. Enquanto as crônicas e os romances de Lima Barreto estavam firmados no presente, chama a atenção, não só em *O meu lugar*, como também em *Subúrbia*, a vontade de narrar o subúrbio carioca em crônicas situadas em um “tempo passado”.

É relevante lembrar que o caráter híbrido da crônica, que faz dela um gênero de difícil definição, algo entre jornalismo e literatura, é também o que faz esse tipo de texto ser tão acessível. A crônica popularizou-se com o crescimento da imprensa no Brasil e consolidou-se como gênero “bem nosso”, segundo Antonio Candido (1993),

na década de 1930. Em textos curtos e de linguagem acessível, publicados normalmente em jornais, as crônicas ganharam público no Brasil por tratar de temas “miúdos” e mostrar neles “uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”. Por trás da aparente simplicidade de sua forma e banalidade do conteúdo, reside o registro de um tempo (na forma grega, *chronos*). Como tal, por que os cronistas desse subúrbio carioca escolhem retratá-lo em um tempo pretérito, como se ele não mais existisse hoje?

Por ser “filha do jornal e da era da máquina” – como a caracterizou Candido (1993) –, a crônica muitas vezes foi vista como uma publicação efêmera, “gênero menor” por excelência, feito para não durar. As crônicas de que falaremos aqui, em contrapartida, foram publicadas já em formato de livro. Sua efemeridade talvez esteja, hoje, no que retratam, e justamente por trazer essa singela cotidianidade que muitos conhecem, que é “oblíqua e esquiva” (SHERINGHAM, 2006, p. 17), mas que ajuda a fixar uma memória, “fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9).

A primeira crônica suburbana de *O meu lugar*, “Você sabe, eu sou do Méier”, já se anuncia com a chegada do trem. A “imagem que morou na retina” do compositor Moacyr Luz era a da estação do Méier, bairro que o adotou depois da morte do pai. Ao chegar pelo ramal Santa Cruz, “trem que parte de Campo Grande e cruza o bairro vinte paradas depois”, Moacyr Luz lembra, com certa ironia, como certas definições são socialmente produzidas e relativas, dependendo do ponto de vista do enunciador: “Pra quem vinha de Bangu, suando em bicas mesmo num vagão de portas arrancadas, o Méier já era a Zona Sul da cidade. O mar devia banhar o Lins de Vasconcelos”.

Em seguida, Luz guia o leitor por uma cartografia sentimental do bairro, cortado por ruas cujos nomes indicam memórias de infância, repletas de música e afetos. Chama a atenção o uso do pretérito imperfeito<sup>15</sup> na construção do texto. Ao escolher situar os acontecimentos de seu bairro nesse tempo verbal, Luz compõe uma imagem em que uma aparente habitualidade confunde passado e presente, criando uma sensação de que os fatos narrados também poderiam ter sido compartilhados não só com outros moradores da região, mas também com o leitor.

O Méier resiste na lembrança do compositor como museu da saudade. É o lugar onde ele realizou sua primeira apresentação, conquistou a primeira – e a segunda – namorada, foi ao primeiro baile, tomou o primeiro porre e talvez tenha contado a primeira mentira. Como indica a música que inspirou o título da crônica, “Você sabe, eu sou do Méier”,<sup>16</sup> o bairro é a capital dos subúrbios da central, ou ao menos a capital da vida de Luz, agora morador da Glória, que, com uma frase de efeito, conclui: “O Méier saiu de mim, mas eu não saí do Méier”.

Outro autor convidado para escrever sobre o “seu lugar” foi o jornalista Fernando Molica, originário de Quintino, mas criado em Piedade. Em seu relato, faz uma apologia à rua suburbana, feita “para abrigar casas e acolher seus donos, as crianças que soltam pipa, brincam de queimado ralam joelhos jogando bola” e, de vez em quando, servir de trajeto para um carro. Esse lugar “acolhedor e seguro”, na lembrança de Molica, resistiu às investidas modernizantes à *la* Haussmann que produziram a Champs-Élysées, experiência estética única, segundo professor do autor, que marcaria os moradores da região com o equilíbrio de sua paisagem majestosa:

Se a simetria parisiense produz meninos com visão equilibrada, deve ser por conta de Piedade que ganhei um olhar assim, meio torto, que, acostumado aos solavancos dos paralelepípedos, viu católica receber santo e aprendeu a respeitar o convívio da casa amarelo-mostarda com o prédio meio ocre, meio rosa, e a admirar o diálogo do quintal povoado de anões de cimento com o pátio forrado por cacos de cerâmica. Aqueles francesinhos teriam, talvez, dificuldade para entender essa harmonia imprecisa e dinâmica, feita de contrastes, adaptável às armadilhas do terreno, improvável como um drible de Garrincha.

Se a rua e o olhar foram a marca da modernidade, “um meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais modernas podia se encontrar, chocar-se e se misturar para produzir seus destinos e significados últimos” (BERMAN, 2007, p. 372), e Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe foram seus primeiros descobridores, influenciando as percepções do mundo; a forma que a cidade adquiriu sob a força modernizadora foi igualmente importante. “Moloch cujas construções são sentenças!”, uivou Allen Ginsberg. Enquanto os bebês que, deitados em seus carrinhos, viam de um ângulo privilegiado o equilíbrio e a simetria dos elegantes prédios dispostos de maneira regular na mais famosa avenida parisiense, os meninos de Piedade cresceram acostumados com os solavancos e assimetrias da vida suburbana. Mas as construções que olhavam “por cima dos muros dos vizinhos” traziam em si aquilo que Marshall Berman acredita ser importante “manter vivo” ao ler *Morte e vida das grandes cidades*, de Jane Jacobs:

Sob a aparente desordem da velha cidade encontra-se uma ordem maravilhosa que mantém a segurança das ruas e a liberdade da cidade. É uma ordem complexa. Sua essência é a complexidade do uso da calçada, que traz consigo uma sucessão constante de olhares. Essa ordem é toda composta de movimento e mudança e, embora seja vida, e não arte, podemos imaginariamente chamá-la a forma artística das cidades, comparando-a à dança. (JACOBS *apud* BERMAN, 2007, p. 372-373)

Essa vida que compõe a “ordem” das ruas suburbanas em muito influenciou o imaginário desse espaço, tanto que é a característica em comum entre as crônicas dos bairros suburbanos do livro. Em “Labaredas, probabilidades, sapotis”, Juliana Krapp conta sobre Cascadura:

O movimento de cadeiras que, à borda da tarde, migravam das varandas para os portões. O sumiço dos prédios, cedendo lugar no horizonte para fileiras uniformes de muros baixos. A modorra das manhãs de domingo, interrompida apenas pela passagem de balões, pelos reclames da kombi de guaraná e pelo rumor das famílias caminhando rumo à igreja.

No tom nostálgico, que remete a uma “história do arco da velha”, Cascadura parece um local que, tal qual as Marias Pretas<sup>37</sup> que marcaram a infância da jornalista e poeta, desapareceu no céu. Krapp, entretanto, é a única a citar a transição para o período marcado pela violência nesses bairros que beiram grandes complexos de favelas:

[...] Também é onde, em meados dos anos 80, eles começaram a aparecer. Os corpos, os carros queimados. Os rastros de sangue. Os pedaços mutilados.

Ela logo desfaz o tom macabro dos “rastros de sangue” ao relembrar da tradição de São Cosme e Damião. O bairro teria, segundo ela, a “nostalgia de um ritmo irrecuperável”.

Marcelo Moutinho, por sua vez, que não é um estranho para as crônicas suburbanas,<sup>38</sup> recorre a lembrança do pai, que “certa vez lhe disse” para falar sobre Madureira. Moutinho não sede a narração ao falecido pai, mas recorre às experiências dele para dar início a seu capítulo no livro. O bairro de Madureira evocado é um misto de passado e fantasia criada pelo progenitor da família, lugar da “maior arrecadação de ICMS do Rio” e das “melhores escolas de samba do mundo”. Para Janaína Amado, em *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral*:

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO *apud* EWALD, 2008, p. 7)

Ao negociar com suas memórias a morte do pai e a Madureira de sua infância, Moutinho conclui: “Madureira, tão diferente daquela que resiste na retina. E tão igual. É lá que o meu pai mora hoje”. A frase faz lembrar a conclusão de Dom Casmurro, ao perceber a impossibilidade de recompor “o que foi e o que fui”. Assim como nas lembranças de Bentinho, no clássico de Machado de Assis, as representações 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 – por isso a Madureira que ainda resiste na memória é onde o pai do autor pode morar.

Em “Da Muda para a Penha”, de Paulo Roberto Pires, chama a atenção a importância das narrativas suburbanas para a compreensão do eu e do lugar onde o autor cresceu. Seu texto, uma carta dirigida ao compositor e escritor Aldir Blanc, reconhece a importância do livro *Vila Isabel* para “ver melhor” a Penha. Pires conta que, apenas após a leitura do livro, entendeu que “a busca por tudo o que me faltava e continua a faltar na Penha só aconteceu porque eu estava lá e, mais do que isso, porque eu era de lá”.

Como afirmou Gaston Bachelard:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. [...] Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. (BACHELARD, 2008, p. 29)

Ao localizar nos subúrbios os fósseis da memória pessoal e da cotidianidade fugaz das vivências de uma sociabilidade que parece não ter lugar na metrópole contemporânea, os narradores desse espaço estão ajudando a escrever a “História dos subúrbios” – como Bentinho havia se proposto ao iniciar o relato de *Dom Casmurro*<sup>39</sup> –, chamando ao palco os que ficaram à margem, “confinados nos espaços residuais do trabalho e do local de trabalho” (MARTINS, 2008, p. 55), compondo, portanto, uma história “do ponto de vista dos vencidos e não dos vencedores”, para utilizar expressão de Walter Benjamin em suas teses *Sobre o conceito de história*.

Com o crescente interesse da literatura, do cinema, da arte e da 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, p. 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*, 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 reescrita do subúrbio carioca, dessa vez sem as amarras de um discurso refém de uma modernidade europeizante, que nega as tradições brasileiras. Antes ignorados pelas narrativas oficiais, os moradores do subúrbio agora ajudam a escrever sua própria história.

---

## Referências

ABREU, Mauricio de Almeida. Sobre a memória das cidades. Revista Território (UFRJ), ano III, nº 4, jan/jun, 1998. Disponível em: <[http://www.laget.eco.br/index.php?option=com\\_wrapper&view=wrapper&Itemid=6](http://www.laget.eco.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=6)>. Acesso em 12 jan. 2016.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Contos completo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BACHELARD, Gaston. *Col. Os Pensadores: A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: <<https://avida-aoresdochao.wordpress.com/versao-integral/>>. Acesso em 08 jan. 2016.

DINIZ, Nelson. De Pereira Passos ao Porto Maravilha: colonialidade do saber e transformações urbanas da Região Portuária do Rio de Janeiro. *emetropolis* (UFRJ), n. 13, ano 4, 2013, página 44. Disponível em: <[http://emetropolis.net/system/edicoes/arquivo\\_pdfs/000/000/013/original/emetropolis\\_n13.pdf?1447896342](http://emetropolis.net/system/edicoes/arquivo_pdfs/000/000/013/original/emetropolis_n13.pdf?1447896342)>. Acesso em 12 jan. 2016.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. *Nau Literária* (UFRGS). Porto Alegre, vol. 04, nº 02, jul/dez 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5994/4525>>. Acesso em 12 jan. 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens do eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos luars. Prog. História (PUC-SP). São Paulo, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em 12 jan. 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2013.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora UNICAMP, 1993.

SHERINGHAN, Michael. *Everyday life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford university Press, 2006.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio; MOUTINHO, Marcelo (org). *O meu lugar*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. Machado de Assis por Nicolau Sevcenko. Troca de Elite. *Folha de São Paulo*, 2007. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200701.htm>>. Acesso em 28 ago. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

## Notas

1 O título deste artigo, parte da pesquisa para dissertação de mestrado *A cidade que não é – Leituras do subúrbio carioca*, é inspirado no subtítulo do romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia.

2 Publicada na revista *Careta* em 29 de julho de 1922.

3 São lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais. Segundo Pierre Nora, o que os constitui é um jogo da memória e da história.

4 Marcelo Moutinho, sobre primeira parte do livro de crônicas *Na dobra do dia* (2015). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-seu-primeiro-livro-de-cronicas-marcelo-moutinho-mapeia-memoria-das-ruas-do-rio-15965466>>. Acessado em: 11 jan. 2016.

5 Armando Silva conceitua o “fantasma urbano” como a “presença indecifrável de uma marca simbólica na cidade, vivida como experiência coletiva, por todos os seus habitantes ou uma parte significativa deles, através da qual nasce ou se vive uma referência de caráter mais imaginário do que de comprovação empírica” (SILVA, 2011, p. 55).

6 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/central-da-periferia/formato.htm>>. Acesso em 11 jan. 2016.

7 Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/parceiro-rj/noticia/2012/11/faca-sua-inscricao-para-segunda-edicao-do-parceiro-do-rj.html>>. Acesso em 11 jan. 2016.

8 Suburbia: uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/suburbia-uma-entrevista-com-luiz-fernando-carvalho/#>>. Acesso em 13 jan. 2016.

9 ‘O Meu Lugar’ mostra Rio longe do cartão-postal. Publicado no *jornal Destak*, 20 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.destakjornal.com.br/noticias/diversao-arte/o-meu-lugar-mostra-rio-longe-do-cartao-postal-285426/>>. Acesso em 05 jan. 2016.

10 “‘O Meu Lugar’, de Arlindo Cruz e Mauro Diniz, inspira livro de crônicas do Rio”. Publicado no jornal *O Dia*, no dia 14 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-10-14/o-meu-lugar-de-arlindo-cruz-e-mauro-diniz-inspira-livro-de-cronicas-do-rio.html>>. Acesso em 05 jan. 2016.

11 “Crônicas sobre 34 bairros do Rio são reunidas em livro”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/cronicas-sobre-34-bairros-do-rio-sao-reunidas-em-livro-17776756>>. Acess em: 05 jan. 2016.

12 Decreto n. 4141 de 14 de julho de 1983. Disponível em: <[http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4107413/centro\\_dec4141\\_83\\_corredor\\_cultural.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4107413/centro_dec4141_83_corredor_cultural.pdf)>. Acesso em 05 jan. 2016.

13 Consideramos “subúrbio” segundo a definição do imaginário carioca sobre o espaço, que, segundo Maria Therezinha Segadas Soares, é uma “determinada área de expansão da cidade, servida por trens com várias viagens diárias, que traziam as pessoas para trabalhar na cidade” (1990, 141). Portanto, limitaremos o “subúrbio” aos bairros da Zona Norte da cidade, inseridos na AP3 e que sejam servidos pelo trem.

14 O uso do pretérito imperfeito em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que inaugurou o gênero do romance moderno, em muito impressionou Marcel Proust, que escreveu: “Esse [uso do] imperfeito, tão novo na literatura, muda completamente o aspecto das coisas e pessoas”. Foi com o uso do tempo verbal que Flaubert conseguiu criar o senso de repetição e monotonia na vida de Emma. Foi com Flaubert, Lydia Davis afirma no prefácio à edição da Penguin Companhia (2011), que “o habitual e o continuado passam a primeiro plano, e a divisão entre descrição e ação se embaça, assim como a divisão entre passado e presente, criando um imediatismo sustentável na história”. Na escolha estilística estava, também, o princípio da tentativa de documentar a paisagem e o cotidiano de forma realista.

- 15 Frase da música “*Samba do Meyer*”, de João Nogueira.
- 16 Tipo de balão feito com papel de jornal que, após alçar voo, sobe ao céu até pegar fogo completamente e se extinguir.
- 17 Também são do autor os livros *Na dobra do dia* (2015) e *Somos todos iguais nesta noite* (2006), em que Madureira é cenário de crônicas e contos.
- 18 Segundo Nicolau Sevcenko em artigo publicado em 2007 na *Folha de S. Paulo*, *Dom Casmurro* não passaria de “um mero preâmbulo para a obra principal, um prelúdio para o estudo histórico da evolução urbana”. Ao contar, em 1890, a infância na casa da Rua Matacavalos, no centro do Rio, e seu relacionamento com Capitu e Escobar, o personagem de Machado de Assis acompanha as mudanças sociais e urbanas pelas quais o Rio de Janeiro passava na segunda metade do século XIX.

