
Imagens de uma metrópole do século (Rio diverso múltiplo)

Renato Cordeiro Gomes

Resumo

As cidades da América Latina são regidas por uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica e se atrelam a uma dupla vida – a ordem física (material) e a ordem dos signos (simbólica), como ressaltou Ángel Rama em A cidade das letras. Partindo dessa formulação, pretende-se rastrear as recorrências da imagem de “cidade partida”, enquanto construção discursiva efetivada por narrativas de dois tempos do século XX (o início, que anuncia a modernização e o final, que a relê pelo viés pós-moderno), que representam o Rio de Janeiro. Da metrópole do século gestada pelas reformas da primeira década, que comandam uma lógica excludente, às micrópoles da última década, a cidade revela-se um permanente palco de uma guerra de relatos.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; cidade partida; modernização excludente; século XX; ordem física/ ordem simbólica.

As cidades da Ibero-América são regidas, em suas realizações históricas, "por uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica" (RAMA, 1985, p. 26), como ressaltou o crítico uruguaio Ángel Rama, no ensaio *A cidade das letras*, de 1984, ao problematizar a cidade como concretização singular do sonho colonizador de uma ordem e de um poder.

Parto da inteligência, as cidades ibero-americanas expressam uma dupla vida: uma corresponde à ordem física, outra à ordem dos signos; uma, sensível e material, está submetida à ação modificadora de destruição e construção, através dos tempos e ao sabor das circunstâncias – é o objeto das reformas materiais; a outra atua no nível do simbólico, desde antes de qualquer realização (RAMA, 1985, p. 32).

A ordenação do universo do signo cabe à "cidade letrada", que, estreitamente associada às funções do poder, maneja as linguagens simbólicas: são as funções culturais das estruturas de poder.

Se essa formulação está mais adequada à implantação das cidades da América hispânica, as cidades da América portuguesa colocaram em prática uma certa ética da colonização marcada pela "lógica do desleixo", segundo a análise de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. Esta interpretação da formação brasileira é produto de uma época (década de 1930) em que se impunha a modernização do país que teria de enfrentar os entraves do legado da civilização ibérica transplantada para o solo americano. A investigação do historiador coloca em pauta os modos como nos situamos na tradição europeia. Ou nas palavras do autor: "caberia averiguar até que ponto temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e idéias de que somos herdeiros [...] através de uma nação ibérica" (HOLLANDA, 1981, p. 3). E continua mais adiante:

A verdade [...] é que ainda nos associa à Península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma.

Uma dessas matérias diz justamente respeito ao fenômeno urbano brasileiro que é tardio. A herança rural e seu patriarcalismo contribuíram para esse retardo. As cidades nasceram em função do projeto colonizador e cresceram ao deus-dará, cidades irregulares, rebeldes à norma abstrata e resistentes à formação da esfera pública. De maneira diferente do que se dá na América espanhola, as cidades da América lusa seriam produtos não do "ladrilhador" pautado pelo estabelecimento de uma rígida ordem que se refletiu no traçado geométrico das cidades, mas do "semeador", que planta as cidades pela adaptação à natureza, de acordo com as circunstâncias imediatas – demonstra Sérgio Buarque de Holanda, ao opor a rede quadrangular

rigorosa da cidade espanhola à discreta fantasia da cidade portuguesa, no famoso ensaio daquele livro, que antecipa argumentos muitos semelhantes aos expostos por Rama, quase 50 anos depois.

O processo de modernização da cidade latino-americana, grosso modo, entre a década de 1870 e a de 1920, não alterou o marco geral da sua origem – a prevalência da ordem dos signos sobre a ordem material, ou seja, a prevalência da razão de Estado sobre os interesses individuais, sobre a imaginação e a criatividade locais (RESENDE, 1994, p. 22). Essa razão de Estado, entretanto, enfrenta uma contradição, qual seja, como implementar aqui um modelo de cidade moderna, racional, ordenada e higiênica, que tem como paradigma a Paris reformada pelo barão de Haussmann, se nossas cidades guardavam uma feição colonial: o progresso teria de destruir as camadas resistentes do atraso. Na virada do século XIX para o XX, os construtores da modernidade nos trópicos também reivindicam marcar a diferença em relação à história e aos valores pretéritos, pretendendo fazer *tabula rasa* do passado, identificado com o atraso e a barbárie, e contrapondo o futuro que eles queriam antecipar no presente, para dar prosseguimento a um processo que se queria civilizatório, e realizar na Ibero-América uma Europa possível.

No caso do Rio de Janeiro, em especial, das primeiras décadas do século XX, os donos do poder tratavam de reformular a cidade de modo a retirar-lhe fisicamente as marcas coloniais, para construir uma cidade “moderna”, porque reconstruída física e ideologicamente pelos letrados, fossem estes os engenheiros, funcionários da Razão, ou higienistas que atuavam organicamente vinculados ao Estado e, a golpes de picaretas ou de campanhas sanitárias pretendiam demolir o “velho” e impor o “novo” na capital, fossem os cronistas que a tematizavam neste outro canteiro de obras constituído pela imprensa da época, como vêm observando Margarida de Souza Neves (1991; 1994) e Nicolau Sevcenko (1983; 1998).

A ação estatal que põe em prática esse projeto reedita o que Ángel Rama formulou para a história das cidades ibero-americanas, que funciona afinal como um paradigma, mesmo se o modelo de cidade moderna se origina em outras regiões de além-Pirineus. A razão ordenadora re-implanta uma hierarquia atrelada àquela dupla vida proposta pelo crítico uruguaio – a ordem física e a ordem dos signos. Esse processo acabou gerando uma modernidade excludente, segregadora, que gestou a imagem “cidade partida” atribuída ao Rio de Janeiro e popularizada pelos meios de comunicação sobretudo depois da publicação, em 1994, do livro-reportagem homônimo de Zuenir Ventura.

A partir dessa formulação, este ensaio procura rastrear as recorrências dessa imagem, enquanto construção discursiva efetivada por narrativas – ficcionais e documentais de dois tempos do século XX (o início que anuncia a modernização e o final que a relê pelo viés pós-moderno), que dramatizam e representam a metrópole carioca. Nesses

dois tempos, na ordem física (material) e na ordem dos signos (simbólica), plasma-se uma lógica excludente que possibilita dar continuidade a novas formas de segregação dos espaços, partindo-se a cidade em um "dentro" e um "fora". Da metrópole do século que surgiu das reformas do "bota-abaixo" da primeira década do século às micrópolis da última década, das tensões entre o local e o global, a cidade torna-se um permanente palco de uma guerra de relatos, os que o poder político fez produzir a seu serviço (as ficções oficiais) e os pequenos relatos de rua.

Com essa formulação derivada de Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (CERTEAU, 1997, v. 2, p. 201), a abordagem aqui proposta objetiva estabelecer uma espécie de arqueologia da imagem cidade partida, condicionada historicamente e fixada com os traços retóricos (enquanto modo de apresentação da linguagem) de que as narrativas se valem para construí-la. As imagens que daí resultam, em sua continuidade e transmissibilidade, acabam constituindo uma tradição da narrativa urbana carioca. Ao dramatizar o espaço, as narrativas investem no questionamento da distribuição democrática da cidade, quando a segregação de determinados espaços vem acompanhada de uma desapropriação dos sujeitos, de seus corpos e de sua cultura, solapando os direitos de cidadania.

Algumas manchetes dos jornais cariocas de janeiro de 1998, tomadas aqui como exemplos dessa imagem já quase clichê, revelam-se sintomáticas. Diziam elas: "Ipanema acata as ordens do tráfico"; "Tráfico impõe a lei em Ipanema: novo tiroteio paralisa as ruas, espalha terror e traficantes ordenam que moradores evitem qualquer tipo de contato com a polícia"; "Invasão atíça violência"; "Um tiro na sala", e, na mesma página, um mapa desse bairro em que são indicadas as áreas "muito perigosas, perigosas e área de risco" (JORNAL DO BRASIL, 1998). Outras chamadas na primeira página obedeciam ao mesmo paradigma ("Violência em Ipanema impede os passeios noturnos: moradores de área conflagrada suspendem caminhadas à noite e bate-papo na calçada, mantendo-se distantes das janelas") e vinham juntar-se a outra matéria de caráter nostálgico que dizia: "Como era gostoso flertar na noite ipanemense: nostálgicos resistem ao pânico e ainda morrem de amores pelo bairro boêmio", falando de "uma paixão à prova de balas" (O GLOBO, 1998).

Matérias desse tipo, que mesclam registros de discurso guerreiro e de discurso nostálgico, rechearam a imprensa, motivadas pelo confronto armado entre a polícia e os traficantes dos morros/favelas Pavão/Pavãozinho e Cantagalo que ficam em Ipanema, bairro elegante de alta classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, que marcou o imaginário da cidade, mitificado por ser endereço de intelectuais, artistas e casas noturnas mais charmosas dos anos 60 e eternizado em canções como "Garota de Ipanema", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, figuras que, ao lado da atriz Leila Diniz, musa e ícone desses tempos, contribuíram para a criação da mitologia e do imaginário do

bairro, que teve em João do Rio um de seus descobridores e dos primeiros apologistas, como se lê na crônica "Praia maravilhosa", publicada no jornal *O País*, em 1917.

Se esses tiroteios fartamente reportados pelos órgãos de imprensa e índice da degradação da qualidade de vida da cidade acontecessem em outro bairro sem a aura de Ipanema, como de fato acontece com certa frequência, provavelmente os jornais e as televisões não dariam ao assunto o espaço que deram. Mesmo assim, os tiroteios de Ipanema remetem-nos a uma das representações mais fortes do Rio de Janeiro dos anos 90: a de cidade partida. Essa imagem não se refere apenas à oposição Zona Norte/Zona Sul, facilitada pela topografia da cidade, ou ao binômio riqueza/pobreza, mas mostra, em primeira instância, a convivência da partição no mesmo espaço e de contrastes tensos.

Outro exemplo pode ser dado por uma coincidência: em 1997, são publicados dois textos com o título "Cidade de Deus", um conto de Rubem Fonseca (1997, p. 11-13), incluído na coletânea *Histórias de amor* e o romance de estréia de Paulo Lins (1997). Talvez a coincidência não pare por aí. Adotando pontos de vista diferentes, as duas narrativas têm a ver com a expansão da criminalidade na Cidade de Deus, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro (e, ironicamente, não a cidade utópica anunciada por Santo Agostinho). Enquanto o romance de Paulo Lins (1997) tematiza o que ele chama de "neofavela", isto é, uma nova concepção desse espaço urbano transformado pela guerra entre os traficantes de droga e pela correspondente violência e corrupção da polícia, a narrativa de Rubem Fonseca (1997, p. 11) dramatiza os efeitos desse processo em outro ambiente, um condomínio da classe média alta da emergente Barra da Tijuca. Aí, "a mulher dócil e calada" do homem que comanda o tráfico na Cidade de Deus, pede-lhe que mate o filho de sete anos da mulher de seu antigo amante, por quem é ainda apaixonada. Atendendo ao alegado pedido de vingança para que a mulher desse antigo amante muito sofresse, o assassinato é executado, com requintes de violência, pelo pessoal do traficante. Na mulher convivem docilidade e desejo de violência vingativa, cuja execução fica a cargo daquele que detém um poder de vida e morte. Revela-se, neste conto, a multiplicidade de uma cidade partida, indicando formas heterogêneas de pertencimento: o condomínio, em que João Romeiro é tido como "vendedor de uma firma de exportação", e a Cidade de Deus, a neofavela tematizada por Paulo Lins (1997), em que, conhecido com o nome de Zinho, comanda o tráfico de drogas.

A expressão "cidade partida" para designar o Rio de Janeiro tornou-se mais corrente, a partir do livro de Zuenir Ventura (1994). O título, segundo ele nos informa, foi tomado da historiadora Maria Alice Resende de Carvallho em seus estudos sobre a cidade. A essa representação urbana, entretanto, também se pode chegar por outras vias, como, por exemplo, a partir de obras de Marques Rebelo, a exemplo dos romances *Marafa* (1936); *A estrela sobe* (1939); *O espelho partido*, romance em forma de diário íntimo publicado em 3 volumes

de 1959-1968, cobrindo os anos de 1936 a 1945 (GOMES, 1994, p. 115-145), ou mesmo pelas crônicas de Lima Barreto, Olavo Bilac e João do Rio, das duas primeiras décadas do século XX. Textos que em suas imagens e estrutura vão construir discursivamente aquela tradição, sem contudo nomeá-la com todas as letras.

O livro de Zuenir Ventura (1994) estrutura-se em duas partes para revelar a cidade dividida pela violência e captada de dois momentos: um no passado e outro no presente. A primeira parte – “A idade da inocência” – pretende mostrar como o Rio de Janeiro dos anos 50 já acumulava tensões e conflitos que iriam explodir nas décadas seguintes. Uma visão romântica e nostálgica costuma apresentar a cidade desses tempos como reconstrução ideal e não como a cidade real. Mas os anos dourados da Bossa Nova, das mitificadas Copacabana e Ipanema, símbolos de cosmopolitismo moderno e de um mundo menos agressivo e mais feliz, se vistos à distância às vezes escondem o seu contrário.

Na verdade, já existiam então “duas cidades”, ou uma “cidade partida”, mas a convivência amena, a obediência civil, a falta de antagonismos de classe mais acirrados, “nem sempre deixaram perceber que havia um ovo de serpente chocando no paraíso”, ressalta Zuenir Ventura (1994, p. 11).

Se a primeira parte do livro é produto de pesquisa, que revelará como a violência e a corrupção já começavam, nos anos 1950, a ser práticas constantes da polícia,¹ a segunda parte – “O tempo dos bárbaros” (VENTURA, 1994) – resulta de uma convivência que inclui um mergulho na favela, freqüentada regularmente pelo autor durante dez meses, motivado pela chacina de Vigário Geral, favela da Zona Norte, em que 21 pessoas foram assassinadas pela polícia, pretextando vingança contra os traficantes que haviam matado um policial. Convivendo com o outro lado da cidade, onde a vida não vale nada e a violência é a linguagem do cotidiano, o jornalista deu à sua experiência a forma de uma crônica – não uma crônica solar (como as de Rubem Braga, ou Fernando Sabino, ou Paulo Mendes Campos, nos anos 50 e 60), mas uma crônica *noire*. O relato constitui um conjunto de impressões de viagem a um mundo onde a república não chegou – declara o autor. E continua (VENTURA, 1994, p. 13):

Na verdade, durante este século, desde a reforma de Pereira Passos e passando pelos planos Agache e Doxiadis, a opção foi sempre pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe. O resultado dessa política foi uma cidade partida

que, hoje, vem pôr em xeque o imaginário malandro e sensual que a caracteriza e camufla suas contradições agudizadas pela violência que se instaurou em seu cotidiano.

Aqueles planos urbanísticos redundaram no controle do espaço, através do planejamento – ver, neste sentido o ensaio “Modernização

¹ Uma bela e contundente página que revela, no calor da hora, a indignação contra a ação exorbitante da polícia, foi escrita por Clarice Lispector, falando sobre o assassinato do bandido Mineirinho com 13 tiros. O texto “Mineirinho” está publicado na Parte II: “Fundo de gaveta”, da 1ª ed. de *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1964, p. 252-257).

e controle espacial – planejamento, muro e controle social” (GOMES, 1999, p. 199-213), estabelecendo hierarquias excludentes, promovendo o mapeamento policial e totalitário do espaço, através de um projeto disciplinador e utópico, como o realizado pelo Barão de Haussmann, na Paris do II Império, modelo para as reformas do Rio de Janeiro, patrocinada pelos donos da República, na primeira década deste século, sob o comando do prefeito Pereira Passos, engenheiro de formação francesa que recebeu plenos poderes do presidente da República Rodrigues Alves (1903-1906) para executar o projeto de “regeneração” da cidade.

As motivações políticas e econômicas deste Projeto Oficial são por demais conhecidas. Gostaria, contudo, de reter alguns dados para destacar alguns aspectos sociais e culturais que indicam controles sociais implicados no controle espacial, sob a égide de um projeto que se quer modernizante, cujo planejamento, concebido em nome da racionalidade, é executado autoritariamente, gerando exclusão.

Se a fábrica era tida como agência ordenadora das cidades modernas dos centros hegemônicos, este não é o caso do Rio de Janeiro, fragmentado no seu tecido urbano. O projeto de “regeneração” é uma investida do Estado para o controle da cidade e de suas manifestações culturais. É tentativa de regulação simbólica operada em torno de noções como as de progresso e de ordem, a que, na ótica do poder, as multidões anônimas que ocupavam as ruas ofereciam resistência. Esse “povilheu vozeirudo e trapento” da “cidade pocilga”, no dizer do cronista Luiz Edmundo (1983, p. 28), vista como ameaça à ordem, espetáculo da “barbárie” e do atraso, que resiste à “civilização” (NEVES, 1994, p. 137). Esta observação aponta para a lógica das oposições do discurso governamental e dos intelectuais a que se atrela a imagem de “cidade partida”, na verdade, como sublinha Margarida de Souza Neves (1994, p. 139-140):

cidades circunscritas pela lógica excludente e hierarquizadora, cerne da violência que a “boa sociedade” chama de ordem, e que não se expressa apenas na estrutura desta sociedade que assume formas burguesas, mas também nas manifestações explícitas de truculência ou na guerra civil que a polícia e os poderes públicos instauram nas ruas. Ela preside a própria tessitura do urbano. O caráter excludente da sociedade é também exclusão do espaço e exclusão de agentes sociais de determinados espaços. O caráter hierarquizado e hierarquizador traz também a hierarquização entre bairros e distritos e no interior deles. Exclusão e hierarquias revelam-se no espaço da cidade. (NEVES, 1994, p. 139-140).

Esta lógica promoverá a intervenção no espaço, demolindo a cidade que denuncia um passado colonial e escravista que se quer esquecer, porque sua cultura está distante dos “figurinos” europeus adotados pela classes dirigentes, cujos pactos se opõem à “cidade submersa” (a imagem é de João do Rio). Esta será literalmente varrida da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute

das camadas aburguesadas. A cidade partida é então gerada através de uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas, segundo a teorização de Ángel Rama (1985), a física e a simbólica, que a ordena e interpreta, função da “cidade letrada”, que engendra relatos que entram em tensão com os que se lhe oferecem resistência, fazendo da cidade palco de uma guerra de relatos, cujo aspecto agônico gera a dramatização dos espaços.

Deste modo, à cidade partida se ajusta a oposição ordem/desordem para indicar as duas cidades que às vezes se estranham, se conflitam, desaprendendo uma linguagem comum com que se poderiam comunicar. Dito de outra maneira, são a “cidade solar” e a “cidade *noire*”, como as denominou Zuenir Ventura, detectando-as no atual Rio de Janeiro, mas que se pode reenviar à capital *Art Nouveau* da *Belle Epoque* tropical. Promovendo a percepção vigilante do outro, o Projeto Oficial e suas picaretas regeneradoras celebram a “vitória do bom gosto, da higiene e da arte”, como disse Bilac (1904), emblematizada pela Avenida Central e sua mitologia, espaço público transformado e controlado para barrar hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional, negando todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante (SEVECENKO, 1983; VELLOSO, 1988, 1996). Aos antigos relatos, fazem frente os novos relatos – as “ficções oficiais”. Cabe aqui o que Giulio Carlo Argan (1992) sublinha em relação à demolição como

enlutada alegoria da radical incompatibilidade entre duas culturas: a luta não é entre cultura e incultura, mas entre duas culturas, a segunda das quais tem como meta a destruição da primeira, tida como oposta e como obstáculo a seu desenvolvimento (1992, p. 86).

É por esse caminho que se pode traçar uma arqueologia dessa imagem de cidade partida para o Rio de Janeiro, que, como estamos vendo, remetem ao Projeto Oficial do Estado.

Emblemática neste sentido, é uma crônica de Bilac publicada em 1906, na sofisticada revista *Kosmos*, que apoiava logisticamente as medidas governamentais. O cronista vê como espetáculo da barbárie, “um disparate no Rio civilizado” (BILAC, 1906), um grupo de romeiros da Penha que irrompe na Avenida Central. Diz ele:

Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele *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 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 cidade civilizada (BILAC, 1906).

E continua, exclamando a sua indignação: “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” (BILAC, 1906).

Curioso observar, que o discurso de Bilac, com as devidas adaptações para outro contexto, é bastante semelhante ao que foi voz corrente divulgada pela mídia, no chamado “grande arrastão” de 1992, quando grupos rivais de *gangs* dos subúrbios cariocas invadiram as praias da Zona Sul, num domingo de sol. O “espetáculo” transmitido, em rede nacional pelo “Fantástico”, o programa dominical da TV Globo, com não ingênua edição, virou grande comoção, provocando coisas do tipo: que fiquem esses bárbaros lá por Vigário Geral!; não venham para cá estragar as nossas praias, perturbar a nossa paz, a nós que pagamos um imposto predial caríssimo; vamos fechar os túneis, pedir passaporte... e outras coisas do gênero. O que aconteceu, se não foi bem isto, foi quase isto: nos fins de semana seguintes a polícia fazia barreira de controle antes do túnel Novo, ou nas mediações do aeroporto Santos Dummont, antes de os ônibus seguirem para Copacabana. Imaginem que a revista não era nada civilizada, recaído sobre jovens cuja cor da pele e roupas não eram as que os guardiões da ordem julgavam índices de “boa sociedade”. Com esse controle repressivo e as praias mais policiadas por exigência da burguesia de Ipanema e do Leblon, os arrastões arrefeceram, para orgulho da polícia que mostrava serviço. Mas, na verdade, a acreditar nas declarações dadas a Zuenir Ventura por Flávio Negão, o chefe do tráfico de Vigário Geral, foi ele que havia proibido com ameaças de punição as gangs de invadirem a Zona Sul, quando gritavam “chegou o bonde do mal de Vigário Geral”, e poderiam contribuir para intensificar a repressão policial naquela favela. A cidade fragmentada é palco também de uma guerra de relatos.

Como revela Zuenir Ventura (1994), este não é um fato isolado que permite uma ação de controle social, a ele se juntam os massacres da Candelária e de Vigário Geral, ação policial violenta, entre tantas outras.

A cidade dividida aí revelada é aquela mesma gerada pela política de exclusão que, editada desde o início do século, com sua intermitência, é expressa pela política de remoção, responsável pela retirada das favelas de zonas mais centrais e nobres da cidade, valorizadas pela especulação imobiliária, o que implica o afastamento dos moradores para áreas sem serviços e infra-estrutura básica dos aparatos urbanos que são oferecidos de maneira desigual aos bairros mais privilegiados, como se pode ler na história da criação da Cidade de Deus, dramatizada no romance homônimo de Paulo Lins (1997), confirmando a exclusão territorial que caracteriza as cidades brasileiras, de um modo geral.

A crônica de Bilac estampa pelo menos vontade de excluir e, com seu regime retórico baseado nas antíteses, é também emblemática para a modelização de um discurso que representa o Rio de Janeiro como cidade partida. Na busca da arqueologia dessa imagem, constata-

se esse regime discursivo dual para representar uma cidade também dual, cujas partes separadas não podem conviver, quando se esfacela a cidade compartilhada com que a população vivia em comunhão (a busca desse Rio compartilhado é a proposta nostálgica do personagem Augusto no conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, publicado em 1992) (FONSECA, 1992, p. 10-50). Os exemplos se proliferam na crônica de João do Rio, o cronista elegante dos salões do que ele chama "encantadores" (JOÃO DO RIO, 1916, p. 111), e o anotador da vida cotidiana, dos "livres acampamentos da miséria" (JOÃO DO RIO, 1911, p. 87), dos que ele chama "a canalha" (JOÃO DO RIO, 1916, p. 111); ou em Lima Barreto, que diz em crônica publicada na revista *Careta*, em 1921: "Vê-se que a principal preocupação do atual governo do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a européia e a outra indígena". Assim, relatos e contra-relatos tensionam-se no palco urbano.

Talvez um suplemento à leitura que Bilac fez da dramatização do espaço e sua correlata injusta distribuição democrática, seja uma caricatura intitulada "Os contrastes sociais", publicada na edição de 15/02/1913, da revista especializada em caricaturas *O Gato*. Frente à agudização das desigualdades sociais, o lápis irônico do caricaturista representa a cidade pela alegoria de uma mulher esquizofrenicamente bipartida: dama e mendiga ao mesmo tempo. A fragmentação do todo é marcada graficamente por uma faixa em branco, o espaço vazio que corta, na horizontal, o desenho em duas partes. O recurso visual opõe alto/baixo, riqueza/pobreza. A parte de cima destaca a dama vestida com elegância à européia; a parte de baixo destaca a mendiga vestida de andrajos, pés descalços, brutos, pernas inchadas, sobre as quais registram-se "carestia de vida, falta de trabalho, miséria, fome". Sobre as pernas, repousam as mãos finas da dama, único elemento da parte superior que invade o segmento inferior. A divisão do corpo representa a partição do corpo urbano e social.

O regime discursivo para dizer a cidade partida também se revela nas narrativas de Marques Rebelo, a exemplo do romance *Marafa* (1955), que se estrutura, dramatizando, separadamente, dois núcleos de conflitos, a que só o narrador burguês e moralista tem acesso: de um lado, os personagens do Mangue e da Lapa, o mundo da prostituição e da malandragem, de outro, os da pequena burguesia de Botafogo e da Tijuca, vivendo o seu cotidiano miúdo. Os dois mundos não podem se encontrar; quando o fazem, numa espécie de fatalidade, dá-se uma tragédia, que acaba confirmando a ordem.

Por estes aspectos apontados aqui, é que se reeditam os muros concretos e metafóricos que indicam, ao mesmo tempo, exclusão e inclusão. Nos casos citados sobre o Rio de Janeiro, podem-se ver os muros estabelecidos pela política de exclusão, negando a um grande contingente da população o direito à cidade (para usar a expressão de Henri Lefêbvre), gerando, no entanto, ao mesmo tempo, a fobia do espaço aberto, da divisão do espaço comum, tornando ainda mais

problemática a distribuição democrática do espaço. Como ressalta Beatriz Resende (1994), ao comentar o ensaio "A cidade-turbilhão", do escritor catalão Rafael Argullol, e estendendo suas idéias ao caso do Rio de Janeiro:

a fobia pelo diferente une-se ao temor e à insegurança, justamente experimentados, conseqüência de formas diversas de impunidade e pactos perversos de que a cidade é vítima, e passa a tomar novas formas. Se as camadas subalternas não podem ser totalmente excluídas do convívio social, resta a auto-exclusão, como forma de garantia do convívio limitado aos seus pares. A claustrofilia instaura-se sem deixar de ser uma outra forma de rejeição à democrática utilização do espaço urbano (RESENDE, 1994, p. 64).

Tais "muros" refletem e reafirmam as divisões. Assim, criam-se as "micrópoles", como formula Rafael Argullol (1994). Com a marca do isolacionismo, esta cidade ficcional é formada por fortalezas de civilização frente ao vazio selvagem que invadiu, com marginalização e agressividade, os espaços urbanísticos do passado. Aceita, de certa maneira, a imagem de ameaça e opta, como *habitat* de segurança e bem-estar, por uma cultura da claustrofilia. "A cidade se viu obrigada a tornar pública a sua esquizofrenia" (ARGULLOL, 1994, p. 68).

Nesses exemplos em que tomei a narrativa em sentido bem amplo, e não apenas como ficção literária, a neutralização dos espaços procurava neutralizar a exterioridade, ao mesmo tempo em que a regulamentação do corpo social propunha a territorialização claramente determinada, mas o que se percebe nas megalópoles contemporâneas é que a vida urbana permite cada vez mais a re-emergência do elemento que o projeto urbanístico excluía, no momento em que se transforma a própria concepção de urbano, que se atrela aos movimentos de comunicação, à economia internacionalizada, em que o redesenho das culturas urbanas tem de levar em conta não só a definição sociodemográfica e espacial da cidade, mas a definição sociocomunicacional (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 82). No momento em que a cidade enquanto esfera pública e arena cultural, torna-se o espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para as articulações das diversas representações sociais; no momento em que os imaginários urbanos coletivos, junto às ficções, desempenham relevante papel na formação das identidades, a cidade pode ser encarada como uma comunidade imaginada, um artefato cultural, em que a dramatização do espaço faz dela palco de uma guerra de relatos.

Tal perspectiva permite perceber que a representação do Rio de Janeiro como "cidade partida", apesar de moeda corrente nos discursos, sobretudo nos veiculados pela mídia, ultrapassa seu aspecto dual. O divisão não é mais binária, como se revelava em textos do início do século XX. A cidade, enquanto palco de uma guerra de relatos, mostra-se estilhaçada, cacos de um espelho partido, "uma cidade com muitas cidades dentro" (como disse Marques Rebelo em entrevista a Clarice Lispector (1992, p. 510)), um "Rio diverso múltiplo/ desordenado sob

tantos planos" (a imagem é de Drummond (ANDRADE, 1979, p. 67), no poema "Elegia carioca"), uma cidade descentrada, multicultural, polifônica sem harmonização de vozes dissonantes. É, de certa forma, um somatório de micro-sociedades, universos que, muito raro, se comunicam horizontalmente. A fragmentação passada conjuga-se à pluralidade presente a desafiar as pautas políticas e os imaginários, quando a cultura se torna uma arena fundamental para tentar aproximar aqueles estilhaços, quando se sabe que pensar estrategicamente a cidade é tarefa de seus atores, personagens de uma complexa guerra de relatos. Apesar disso, pode-se constatar que, no início e no fim do século XX, plasma-se, na ordem física (material) e na ordem dos signos (simbólica), uma lógica excludente que gera sempre novas formas de segregação dos espaços, partindo-se (ou estilhaçando-se) a cidade em um "dentro" e um "fora", ainda que se torne cada vez mais difícil determiná-los. Da metrópole do século gestada pelas reformas do "bota-abaixo" da primeira década às micrópoles desta última década, a cidade torna-se um permanente palco de uma guerra de relatos.

Abstract

Cities in Latin America are ruled by an organizing reason revealed in a hierarchical social order and connected to a double life – the physical (material) and the symbolic (sign) order, as emphasized by Ángel Rama in A Cidade das Letras. Based on these considerations, this article is aimed at searching the image of "broken city" for Rio de Janeiro as a constructed discourse made by narratives from two moments of the XX century (the begin announcing the modernization and the end appropriating the image through a post-modern view). From a metropolis of the XX century produced by the reforms of the first decade, with an exclusionary logic, to the metropolis of the last decade, this city reveals itself as a permanent stage for a war of narratives.

Keywords: Rio de Janeiro; broken city; exclusionary modernization; XX century; physical order/symbolic order.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Elegia carioca. In: *Discurso de primavera e algumas sombras*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARGULLOL, Rafael. Cidade-turbilhão. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 23, 1994. Cidades, p. 59-68.
- BARRETO, Lima. [Crônica]. *Revista Careta*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1921.
- BILAC, Olavo. Crônica. *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1904.
- BILAC, Olavo. Crônica. *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 10, out. 1906.
- CARVALHO, Maria Alice Resende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1997.
- OS CONTRASTES sociais. *O Gato*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1913.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1983.
- FONSECA, Rubem. Cidade de Deus. In: _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 10-50.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imagínarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- O GLOBO. Rio de Janeiro, 23 jan. 1998.
- GOMES, Renato Cordeiro. O Rio no espelho partido. In: _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.115-145.
- _____. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 199-213.
- JOÃO DO RIO. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Lisboa: Bertrand, 1916.
- JOÃO DO RIO. Praia maravilhosa. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 maio 1917.
- JOÃO DO RIO. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 21 jan. 1998.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1964. p. 252-257.
- LISPECTOR, Clarice. Um romancista. In: _____. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1992.

NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: BRASIL, acertai vossos ponteiros. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.

_____. O povo na rua: um "conto de duas cidades". In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REBELO, Marques. *Marafa*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1955.

RESENDE, Beatriz. Comentando Argullol. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 23, 1994. Cidades, p. 59-68.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: República: da Belle Époque à era do rádio

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.