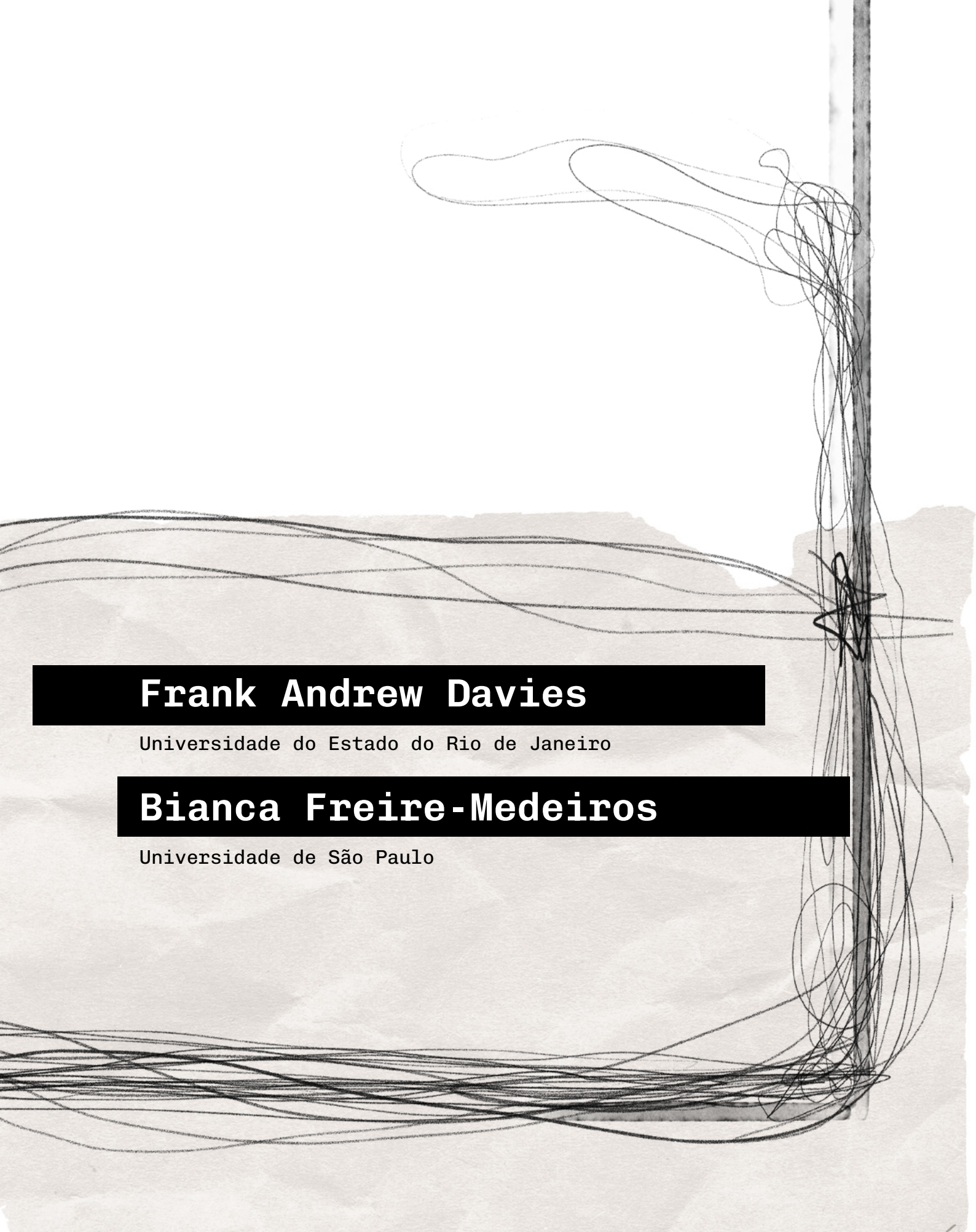


O subúrbio que o Rio de Janeiro inventou:

**mobilidades imaginativas
em torno de uma alegoria da cidade**





Frank Andrew Davies

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Bianca Freire-Medeiros

Universidade de São Paulo

O subúrbio que o Rio de Janeiro inventou: mobilidades imaginativas em torno de uma alegoria da cidade

Resumo

Na cidade do Rio de Janeiro, a categoria subúrbio carrega um sentido particular, acumulando conotações estéticas, morais e afetivas. O objetivo deste texto é analisar as *mobilidades imaginativas* que envolvem os subúrbios cariocas. Inspirados pela grade analítica do giro móvel da teoria social, tomamos como *corpus* empírico obras audiovisuais que fizeram e fazem circular sentidos polissêmicos em torno da categoria. *A falecida* (1965), *A Grande Família* (1972-1975 e 2001-2014) e *Suburbia* (2012) refletem possibilidades que orbitam o repertório imaginativo sobre os subúrbios e seus viventes, amplificando sua dimensão alegórica e revelando nuances exploradas por seus significados. Longe de refletir uma análise sistemática dessa produção, buscamos sublinhar a relevância do tema e levantar questões para uma agenda de pesquisa sensível às mobilidades imaginativas que definem o cardápio de representações sobre as cidades brasileiras, latino-americanas e do chamado Sul Global.

Palavras-chave: imaginário urbano; toponímia; alteridade próxima; subúrbio carioca; audiovisual.

El suburbio que inventó Río de Janeiro: movilidades imaginativas en torno a una alegoría de la ciudad

Resumen

En la ciudad de Río de Janeiro, la categoría suburbio conlleva un significado particular, acumulando connotaciones estéticas, morales y afectivas. El objetivo de este texto es analizar las *movilidades imaginativas* que involucran los suburbios de Río. Inspirándonos en la grilla analítica del giro móvil de la teoría social, tomamos como *corpus* empírico obras audiovisuales que hicieron y siguen haciendo circular significados polisémicos en torno a la categoría. *A falecida* (1965), *A Grande Família* (1972-1975 y 2001-2014) y *Suburbia* (2012) reflejan posibilidades que orbitan el repertorio imaginativo sobre los suburbios y sus habitantes, amplificando su dimensión alegórica y revelando los matices explorados sobre sus significados. Lejos de reflejar un análisis sistemático de esta producción, buscamos resaltar la relevancia del tema y plantear preguntas para una agenda de investigación sensible a las *movilidades imaginativas* que definen el menú de representaciones sobre las ciudades brasileñas, latinoamericanas y del Sur Global.

Palabras clave: imaginario urbano; toponimia; alteridad cercana; suburbio de Río; audiovisual.

The suburb that Rio de Janeiro invented: imaginative mobilities around an allegory of the city

Abstract

In the city of Rio de Janeiro, suburb as a category carries a particular meaning, accumulating aesthetic, moral and affective connotations. The objective of this text is to analyze the imaginative mobilities that involve the suburbs of Rio. Inspired by the analytical framework of the mobile turn of social theory, we take as our empirical corpus audiovisual works that have created and continue to circulate polysemic meanings around the category. *A falecida* (1965), *A Grande Família* (1972-1975 and 2001-2014) and *Suburbia* (2012) reflect possibilities that orbit the imaginative repertoire about the suburbs and their inhabitants, amplifying their allegorical dimension and revealing the nuances explored in their meanings. Far from reflecting a systematic analysis of this production, we seek to underline the relevance of the theme and raise questions for a research agenda sensitive to the imaginative mobilities that define the menu of representations about Brazilian, Latin American and Global South cities.

Keywords: urban imaginary; toponymy; nearby otherness; Rio de Janeiro suburb; audiovisual.



Introdução

Na condição de antiga capital e principal destino turístico do país, o Rio de Janeiro ocupa há séculos lugar privilegiado nas representações sobre o Brasil. Nas primeiras décadas do século 21, a projeção garantida pela realização de grandes eventos reforçou essas possibilidades imaginativas, produzindo novas imagens e, ao mesmo tempo, atualizando expressões reconhecidas em torno do espaço.

Em tal repertório simbólico, praia e favela têm se firmado como par antinômico e complementar na composição da paisagem icônica da cidade que se vê e que se vende (O'DONNELL; FREIRE-MEDEIROS, 2018). Em diferença, a categoria subúrbio carrega um sentido particular nesse léxico, acumulando conotações estéticas, morais e afetivas (SOARES, [1950]1990; CARNEIRO, 1982; FERNANDES, 2011; BERTAMÉ, 2016; GUIMARÃES; DAVIES, 2018). Por aqui, o subúrbio extrapola critérios geográficos e se identifica aos bairros e áreas próximas às ferrovias, consolidadas por casarios simples ocupados por famílias de trabalhadores. Além disso, o subúrbio carioca teria uma sociabilidade própria, caracterizada por laços estreitos de vizinhança. Na condição de alegoria da metrópole, o subúrbio firma, portanto, uma paisagem e um modo de vida, compondo parte do quadro simbólico no qual bairros e regiões demarcam formas de classificação social (VELHO, 1989).

O objetivo deste texto é analisar as mobilidades imaginativas (*"imaginative mobilities"*) que envolvem os subúrbios cariocas. Inspirados pela grade analítica do chamado giro móvel na teoria social, tratamos, por um lado, de examinar como se dá a circulação, através

LAJE

v.4 n.1

p. 72-101

2025

ISSN: 2965-4904

DOI: 10.9771/lj.v4i0.70755

de diferentes mídias, de um acervo cada vez mais amplo de imagens que tanto se reforçam quanto se chocam em disputas por legitimidade; e, por outro, de observar os mecanismos projetivos que nos permitem "estar" em outro lugar através dessas imagens (cf. SELLER E URRY, 2006; HANNAM, SELLER; URRY, 2006; ver também FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020).

A despeito da polissemia do adjetivo "imaginativas", parece-nos uma tradução mais apropriada para *imaginative* que "imaginárias", não raro associada com algo fantasioso, irreal ou ficcional. Também seria inadequado sugerir um alinhamento teórico do paradigma das novas mobilidades à literatura dos estudos do imaginário (Cf. AZEVEDO; SCOFANO, 2018). Aqui não está em jogo, portanto, a validação da autenticidade das imagens, mas o interesse pelos movimentos que permitem sua conservação ou suspensão na composição de uma alegoria urbana.

Tomamos como *corpus* empírico algumas obras audiovisuais que nos parecem fundamentais para a criação, circulação e atualização dos sentidos compartilhados em torno das categorias subúrbio e suburbanos. A escolha dessas produções parte de um trabalho mais amplo de levantamento e estudo de filmes e programas televisivos sobre o Rio de Janeiro suburbano, realizado no âmbito de projetos de pesquisa que uma das pessoas autoras deste texto coordena.⁷ Nas próximas páginas e com base nesse material, formulamos interpretações acerca das mudanças e permanências nos fluxos imagéticos, considerando seus agentes e contextos de produção e circulação, a fim de compreender a dimensão processual dessas dinâmicas.

Longe de refletir uma análise sistemática dessa produção, buscamos aqui sublinhar a relevância do tema e levantar questões para uma agenda de pesquisa sensível às mobilidades imaginativas que definem um certo cardápio de representações sobre as cidades brasileiras, latino-americanas e do chamado Sul Global. Em coro com uma literatura multidisciplinar que vem se firmando nos últimos anos, apostamos que os subúrbios cariocas e seus modos de vida, pela polissemia que abrigam, são um "caso bom para pensar" (cf. OLIVEIRA; FERNANDES, 2010; SANTOS, MATTOSO; GUILHON (ORGS.), 2019; CARNEIRO; MATTOSO, 2023).

Ao analisar a circulação de imagens e imaginários em torno do "subúrbio carioca" - e levando a sério os seus efeitos para a vida comum (DRIVER, 2024) -, chamamos atenção para as dinâmicas de mobilidade de ideias, bens, pessoas e imagens que tornam possível a produção de identidades e alteridades, refletindo geografias imaginativas que orientam esses processos e suas epistemologias (FREIRE-MEDEIROS; NAME, 2019).

Ocupando um intervalo de seis décadas, os produtos audiovisuais que iremos analisar refletem um movimento de criação coletiva em contextos diversos de realização, aproximados pelas negociações que estabelecem com as representações sobre esse espaço e seus moradores. São eles: *A falecida* (1965), longa-metragem baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues; *A Grande Família* (1972-1975 e 2001-2014), série televisiva com argumento original de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa; e *Suburbia* (2012), minissérie de autoria de Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins. Produzidas em distintos momentos do período recente e agrupando gêneros dramatúrgicos diversos, essas obras nos fazem pensar o percurso das representações e o efeito acumulativo que trazem para o sentido de “subúrbio” e “suburbano”. Nosso argumento é que tais produções amplificam a dimensão alegórica da categoria subúrbio, revelando com maior ênfase as nuances exploradas sobre seus significados.

Primeiras impressões

As representações do “subúrbio” enquanto “conceito carioca”² se deram inicialmente por meio da imprensa e da literatura, que já na virada do século 19 ao 20 atribuíam sentidos particulares à categoria em paralelo às transformações da cidade. Ao analisar o papel da mídia na construção dessas representações, Bertamé destaca que, naquele período, “os Subúrbios são retratados na imprensa dentro de aspectos bastante ambíguos, caminhando entre o estigma da pobreza e a beleza de ser pitoresco” (2016, p. 56).

Entre o estigma e a beleza, a ambiguidade representacional dos subúrbios cariocas se faz uma marca do termo, presente em diferentes produtos culturais. Bertamé reconhece que, a partir do século 19, reportagens, charges e textos de opinião passam a manifestar uma percepção própria dos subúrbios cariocas, desviando da ideia de “periurbano” para a de espaço “ferroviário”, sobreposto às noções de “popular” e “precário”. Os primeiros anos do século 20 intensificaram esse uso particular do termo, acompanhando a urbanização dessas áreas e a consolidação de um perfil de ocupação a partir dos anos 1930 e 1940.

Ainda na virada do século, textos de Machado de Assis (SILVA, 2018; SILVA, 2014) e Lima Barreto (SCHWARCZ, 2017) refletem essas representações que circulam e consolidam o subúrbio enquanto categoria particular da cidade. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado originalmente em 1881, Machado nos leva a um subúrbio que, pelo isolamento em relação aos bairros nobres da cidade, permite que Brás Cubas viva

um romance extraconjugal com sua amante Virgília. Duas décadas adiante, o subúrbio ganha centralidade em *Dom Casmurro*: é no bairro do Engenho Novo, retratado com melancolia, que Bentinho constroi a “Casas Velhas”, que reproduz a moradia de sua infância na Rua Matacavalos e onde se desenrola boa parte de seu relacionamento de paixões e desconfianças com Capitu. Como bem observa Adriana Carvalho Silva (2014, p.8), o romance “nos revela um subúrbio anterior às reformas urbanas do século XX, o subúrbio das chácaras e sítios, do Jockey Club, da estação de trem (...), de projetos de *boulevares* e de bairros operários”.

Já Lima Barreto explora em romances como *Clara dos Anjos*, de 1922, a diferença entre os subúrbios e a região central da cidade, com ênfase à condição de personalidade que caracteriza a primeira em relação à última. Cassi Jones, o malandro sedutor do bairro do Méier, se percebe incomodado com o anonimato que encontra ao percorrer as ruas do centro. Afirma o autor que o personagem não se sente da mesma forma nas duas áreas: “A sensação era que estava numa cidade estranha. No subúrbio, tinha os seus ódios e os seus amores [...] e sua fama de violeiro percorria todo ele, e, em qualquer parte, era apontado; no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade”. Ao contrário, “(...) ali, sobretudo do Campo de Santana para baixo, o que era ele? Não era nada. Onde acabam os trilhos da Central, acaba a sua fama e o seu valimento” (BARRETO, 1922[1995], p.143).

A partir da segunda metade do século 20, imaginários sobre o subúrbio passam a circular em filmes e programas televisivos, multiplicando os meios de circulação e fixação de estereótipos em torno das suas paisagens e condições de vida. Parte desse repertório emerge de textos literários, formando conexões entre essas possibilidades imaginativas.

A despeito de filmes estrangeiros terem a cidade como cenário desde os anos 1920,³ os subúrbios chegam às telas exclusivamente em produções nacionais e apenas algumas décadas depois. Em 1957, Nelson Pereira dos Santos lança *Rio, Zona Norte*, estabelecendo uma relação entre o imaginário cinematográfico do Rio de Janeiro e esses espaços e inaugurando o subúrbio enquanto cenário fílmico. Entrelaçado a outros elementos icônicos como o samba, o trem, elemento de identificação na literatura sobre os subúrbios, já ocupa aqui o papel significativo e multifacetado que assumirá em produções audiovisuais posteriores. Na trama, Espírito da Luz Cardoso, talentoso porém desconhecido compositor, tenta a sorte em uma indústria da música que vai se expandindo graças aos novos meios de comunicação de massas. Assim como no caso dos outros moradores da Zona Norte, para Espírito o trem é o meio que o conecta ao centro da cidade, onde se concentram as oportunidades de sucesso e ascensão

social. Ferramenta narrativa e estética, a partir do trem são produzidas cenas de um subúrbio supostamente autêntico. Em seu interior desenrolam-se tanto os momentos de introspecção da personagem interpretada por Grande Otelo, quanto as interações que expõem a audiência ao que seria característico de um certo *jeito de ser suburbano*. Sua morte nos trilhos do trem é altamente simbólica: se, no início da narrativa, o trem era não apenas meio de mobilidade física, mas também de mobilidade social, ao final é o agente do seu trágico fim.

Outra obra do mesmo diretor, *Boca de Ouro*, de 1963, é o primeiro trabalho de Nelson Rodrigues transformado em filme. Jornalista e escritor de peças teatrais, foi importante autor das representações sobre o Rio de Janeiro nos palcos e no audiovisual, contribuindo com cenários e personagens suburbanos em muitas de suas obras. Em diálogo com o crítico Sabato Magaldi, o próprio autor classificou sua produção entre peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas, estas últimas reunindo textos com elementos trágicos encenados em um espaço urbano definido, o Rio de Janeiro.

Várias das tragédias cariocas rodrigueanas exploram o subúrbio da cidade como superfície e submundo, lócus de frustrações e sonhos interrompidos. Ao todo são oito trabalhos produzidos entre os anos 1950 e 1960⁴, resultados e desdobramentos das colunas de contos e crônicas *A vida como ela é...* (1950), publicadas no jornal Última Hora, e *Pouco amor não é amor* (1953), no semanário Flan. Esses foram espaços de experimentação para a construção de personagens e roteiros que tinham por base o cotidiano da cidade, desenroladas em desfortunas que envolviam seus ordinários moradores.

Nas páginas de Nelson Rodrigues, o subúrbio é um microcosmo narrativo para a fatalidade humana, no qual são explorados temas universais como a moralidade hipócrita, a corrupção do caráter e a repressão sexual (especialmente das mulheres). Mas o subúrbio de Rodrigues é também berço e palco de uma cultura popular que prestigia, com paixões equivalentes, o catolicismo popular e o futebol. No período, suas peças são procuradas por cineastas interessados na crítica aos valores burgueses através da estética realista, em diálogo com diretores estrangeiros.

Dirigido por Leo Hirszman, *A falecida*, de 1965, baseado na peça homônima de Rodrigues, se faz valer da fotografia em preto e branco para reforçar a sensação de melancolia e decadência, monotonia e opressão, elementos frequentemente associados aos subúrbios na obra de Nelson Rodrigues. Tal como *Rio, Zona Norte*, a narrativa alimenta a estética suburbana por meio da passagem dos trens como forte elemento visual e conector de trajetórias que nos cabe acompanhar. O filme abre com a imagem

de um casarão colonial antigo, ladeado pela linha ferroviária e animado pelo trânsito da locomotiva. Logo sabemos que ali vive uma discreta cartomante, procurada pela personagem Zulmira, interpretada por Fernanda Montenegro. Assim como o protagonista do filme de Pereira dos Santos, Zulmira também cultiva sonhos de ascensão e reconhecimento social, ainda que isso possa ser alcançado literalmente no dia de sua morte: um funeral digno, luxuoso e o mais diferente possível dos rituais diários que vive é a sua maior obsessão. Esse desejo representa a busca por validação e *status* social, comuns entre os personagens rodrigueanos do subúrbio.

Apesar da presença constante do trem, personagens suburbanas não revelam a mesma densidade dramatúrgica nos filmes desse período. Em *Rio, Zona Norte*, o subúrbio é encenado como espaço de encontro entre Espírito da Luz, sambista e morador da favela, e Moacir, músico de classe-média da Zona Sul. *Boca de Ouro*, por sua vez, apresenta Madureira como território controlado por um bicheiro ostentador e cruel, e para onde o jornalista Caveirinha - assim nós como leitores-espectadores - precisamos ir a fim de conhecer a história do homem de sorriso dourado. *A falecida*, por sua vez, explora de forma central a vida de moradores comuns, em meio a rotinas desgastantes e monótonas. Acompanhamos de perto os dias que se passam na vida de Zulmira após trair o marido Toninho e ser flagrada pela prima e vizinha durante um passeio no centro da cidade. O contraste entre a vida no subúrbio e o movimento do centro se expressa na conduta imoral da personagem, que frui na região central enquanto lugar de aspirações e desejos realizados, fora dos limites de sua realidade suburbana. Neste caso, a presença de Zulmira naquele espaço levanta suspeitas.

O contexto da produção fílmica da obra rodrigueana em parte explica o interesse sobre os suburbanos para além de (mas também) uma paisagem da cidade. A popularização da televisão a partir de meados dos anos 1960 redefine expectativas e alcances dessa produção audiovisual, acompanhando tendências internacionais de criação de imagens do cidadão médio, sob a ótica de dramas realistas. Na próxima seção apresentamos outro momento da representação suburbana no audiovisual do Rio de Janeiro, marcado por visões otimistas acerca dos seus viventes na condição de representantes do brasileiro "típico".





Figuras 1 e 2: A monotonia suburbana na passagem do trem. Fonte: *A Falecida* (1965).

Figura 3: Na página seguinte, os trilhos que levam à Zona Norte marcam o desfecho da vida do sambista. Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957).



Imaginando o “típico suburbano”

A televisão, como tecnologia e suporte de uma forma específica de linguagem, facilita “viagens imaginativas” que levam espectadores do sofá da sala a lugares e eventos tanto familiares quanto exóticos, forjando molduras interpretativas sobre localidades e culturas. É nesse sentido que Urry (2008) posiciona a televisão como parte integrante das redes complexas de mobilidades que caracterizam as sociedades contemporâneas, dando destaque para sua capacidade cotidiana e doméstica de mediar experiências de tempo e espaço, contribuindo para a interconexão entre contextos locais e globais.

Como demonstra uma vasta literatura, a ditadura militar (1964-1985) e a expansão da televisão brasileira estiveram diretamente vinculadas (ORTIZ, 1988; SODRÉ, 2001, entre outros). O projeto de controle e integração nacional promovido pelo regime autoritário foi se tornando mais e mais dependente do potencial da televisão como instrumento de propaganda e coesão ideológica, levando ao fomento estatal do crescimento das grandes redes de comunicação. Nesse contexto, a Rede Globo consolidou-se como o principal meio de disseminação de conteúdo e plataforma de difusão cultural. Tem-se a emergência de programas televisivos que retratam a vida e os modos da “família comum”, já experimentados com sucesso na teledramaturgia dos Estados Unidos e Europa, repercutindo por efeito no contexto brasileiro e de outros países latino-americanos.

A Grande Família é certamente a produção audiovisual de maior alcance e longevidade acerca dos suburbanos do Rio de Janeiro. Em episódios semanais, o programa foi ao ar pela Rede Globo entre 1972 e 1975, inaugurando o gênero comédia de situação⁵ na televisão brasileira. A série é inspirada em produções da televisão inglesa e estadunidense exibidas no período, como *All in the Family*, da CBS, de 1971, e *Till Death Do Us Apart*, da BBC em 1965, com o mote de representar as famílias "comuns" desses países. Tal como lá, no nosso caso *A Grande Família* projetou nos Silva e no subúrbio do Rio de Janeiro uma imagem "tipicamente brasileira".

No primeiro ano da série, a família Silva é retratada de forma próxima às classes médias: Lineu, o patriarca, é servidor público e veterinário, enquanto um dos filhos estuda Medicina. Após seis episódios no ar e uma série de críticas da audiência à falta de identificação com a trama, a emissora fez ajustes a fim de tornar seus personagens mais populares, contratando Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e Armando Costa, para a criação do roteiro original da série. Sobre essas modificações, reflete a pesquisadora Roberta Silva:

A partir de Vianinha, os episódios mencionam a mudança para o Jardim Bela Vista, bairro fictício de subúrbio. A dúvida é se tal bairro era do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Não encontrei fontes suficientes que esclarecessem o local. Como vinham de Copacabana, supus que se localizasse no Rio, porém, uma reportagem acerca da estreia do *remake* do programa indica que a primeira versão se passava em São Paulo. De todo modo, ambas as cidades eram importantes metrópoles brasileiras, apresentando hábitos em comum (SILVA, 2015, p. 5).

Na trama original, a mobilidade residencial da família repercute a mobilidade social que experimentam, rumo ao empobrecimento. A mudança de endereço impacta na forma de viver do núcleo: Floriano, o avô, passa a dormir no sofá da sala da nova casa, o que se torna parte do incômodo dos personagens e do humor da história. Nas condições possíveis do momento político, Vianinha e redatores da série utilizaram da comédia para fazer críticas ao "milagre econômico" do período, que levou ao crescimento da renda sem repercussão à distribuição e desconcentração desses recursos.



Figuras 4 e 5: A Grande Família, unida e empobrecida dos anos 1970.
Fonte: A Grande Família.

A série reflete a relação que a emissora televisiva estabeleceu entre os governantes da época e sua equipe de criadores e redatores. "Dos meus comunistas cuido eu", afirmou de forma célebre Roberto Marinho, fundador e administrador da empresa. Assim como outras produções, *A Grande Família* se fez possível pela aproximação entre artistas de esquerda e a Rede Globo, em momento de tensão pelo incremento de mecanismos de repressão e censura por parte da ditadura em vigência. Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Roberto Pontes, redatores da primeira versão, tinham origem e relação com instituições de esquerda e o próprio Partido Comunista Brasileiro, ao passo em que a emissora havia sido criada apenas três anos antes da estreia da série. Tal aproximação tem sido lida como cooptação, por um lado, e estratégia de difusão de valores por outro (SILVA, 2015). Seja como for, a narrativa de *A Grande Família* ressalta os laços de solidariedade que envolvem seus personagens, em um contexto externo adverso e de ameaça ao bem-estar de suas rotinas.

A primeira versão de *A Grande Família* teve sucesso no retrato bem-humorado e realista da família Silva enquanto "tipicamente brasileira". As desventuras da rotina desses personagens fazem conexões e alimentam as representações do subúrbio carioca, ainda que sem os mesmos signos e sentidos analisados na seção anterior. Se nos dramas e tragédias dos anos 1950 e 1960 a paisagem urbana - e a passagem dos trens - era elemento fortemente explorado a fim de caracterizar o espaço, na comédia de costumes da década de 1970 o subúrbio deixa de ser dimensionado nesses termos em privilégio à caracterização do termo por meio dos seus próprios moradores.

Nesse âmbito, Vianinha, Costa e redatores da série reforçaram a imagem dos subúrbios enquanto lugar dos pobres - e não dos miseráveis -, dos trabalhadores - e não dos pedintes -, que também são solidários entre si nos vínculos primários e secundários de sociabilidade. Em momento de busca por maior representação entre produções televisivas e sua audiência, a categoria subúrbio comunicou desejos, expectativas e ideais acerca do que seja o sujeito "médio", no limite o "suburbano típico" tomado como metonímia do "povo brasileiro": urbanizado, de classe média baixa, levando a vida sob condições modestas de moradia. Além disso, o programa televisivo optou por apresentar os suburbanos enquanto família branca, sem a presença e participação de personagens negros.

Você também tem
que fazer parte desta
família bem brasileira.



Hoje, 9 da noite:

A GRANDE FAMÍLIA

Toda semana uma história completa.



Figura 6: Uma família bem brasileira. Fonte: TV Time.⁶

A série foi encerrada em 1975 por conta da morte de Vianinha, mas revivida em episódio especial de Natal em 1987. A partir de 2001, um *remake* da nova versão do programa foi produzido e se tornou um sucesso, permanecendo no ar até 2014. Na busca por encenar a família comum, a série se revelou um sucesso com repercussão de longa duração. Nesse aspecto, o quase monopólio da emissora Globo sobre a cobertura televisiva do país repercutiu no alcance e sucesso dessa produção, refletindo no imaginário a indexação da família suburbana enquanto tipicamente brasileira.

Na próxima seção chegamos às representações dos subúrbios cariocas na atualidade, reconhecendo novas perspectivas e agentes dessa produção imaginativa, combinada às permanências e revivências de imagens estabelecidas.

Velhos e novos subúrbios cariocas

Nos anos 1990, Nelson Rodrigues foi lembrado e de certa forma consagrado por um conjunto de lançamentos e produções que o alçaram ao mais alto panteão da literatura e dramaturgia nacionais. A biografia *O anjo pornográfico*, assinada pelo renomado jornalista Ruy Castro e lançada em 1992, foi seguida pela reedição de uma coletânea de crônicas e a produção da série de 40 episódios de "A vida como ela é", exibida no programa dominical Fantástico, da Rede Globo, entre 1996 e 1997.⁷

Na década seguinte, outros enquadramentos recorrem a leituras mais otimistas sobre os subúrbios cariocas e seus habitantes. A retomada de trabalhos do Vianinha ilustra esse novo momento da produção cultural, atravessada por um cenário político mais progressista, simbolizado pela eleição presidencial de Lula, líder sindical e criador do Partido dos Trabalhadores, em sua quarta tentativa no pleito de 2002.

É nesse período que *A Grande Família* retoma a programação da Rede Globo, depois de mais de 25 anos desde a sua primeira versão. Entre 2001 e 2014 a série exibiu 14 temporadas, reunindo ao todo mais de 500 episódios. Por ocasião da estreia, foi notícia se tratar de uma adaptação dos anos 1970, "mas agora a história ocorre em um típico subúrbio carioca".⁸

Ainda que o casal que constitui a família seja composto por um profissional de ensino superior (Lineu é veterinário) e uma esposa que não precisa trabalhar (Nenê é "dona de casa"), assim como na primeira versão do programa, os Silva seguem representados como sujeitos em condições modestas. Em um dos primeiros episódios, somos apre-

sentados à geladeira velha que precisa ser trocada, mas há tempos a decisão é adiada por falta de recursos. A despeito da restrição orçamentária, os Silva contam com casa, carro e recursos domésticos básicos das camadas médias, além de uma forte rede de apoio e solidariedade entre si e os vizinhos - o que caracteriza sua experiência de vida, apesar dos conflitos que movimentam suas histórias.

Em diferença entre as duas versões do programa, sai da trama mais recente Mario, o filho primogênito do casal, estudante de medicina, jovem crítico e questionador das regras sociais. Por outro lado, acompanhando o episódio especial lançado em 1987, Agostinho Carrara deixa de ser namorado e passa a ser marido de Bebel, também filha do casal principal. Agostinho é um homem jovem em idade produtiva, caracterizado pela resistência à disciplina do trabalho. Em alguns estudos, o personagem é considerado um epítome do "malandro", figura recorrente do imaginário relacionada ao carioca e ao brasileiro, ainda que com raízes na ideia do "pícaro", personagem da cultura moderna ibérica que teria surgido na idade antiga (MARINHO, 2011; FRANÇA, 2012). No encadeamento metonímico em torno do subúrbio e seus viventes, a figura do Agostinho e sua caracterização operam como símbolos dessa alegoria, em analogia a projeções sobre o que seria um "brasileiro típico" e, em linhas gerais, um "rapaz latino-americano".

Além disso, outra diferença entre as duas versões está na escolha de uma estética *kitsch* como marca da cenografia e vestuário da trama, que nas primeiras temporadas do *remake* tem a casa da família como cenário exclusivo. Por conta disso, a série foi caracterizada por elementos estéticos próprios, ao exemplo da jarra de suco em formato de abacaxi e das roupas de cores e estampas fortes de alguns de seus personagens. A seleção desses elementos repercute na linguagem cômica da trama, em reforço às representações do suburbano como figura "cafona" da cidade, alheio aos gostos e às normas de comportamento consideradas civilizadas.

Nesses termos, a segunda fase de *A Grande Família* fomenta a imagem do suburbano como cidadão não-moderno, ao menos não tão moderno como aqueles que vivem nas áreas centrais e litorâneas. Outras produções audiovisuais acompanham esse imaginário, alimentando um filão de comédias nacionais da atualidade.

Pela composição particular entre escalas e signos, *A Grande Família* e seus personagens produzem e comunicam sentidos difusos acerca de papéis e posições sociais, colaborando com a produção de representações em torno da cidade e seus moradores. Ao mesmo tempo, põe em circulação reflexões sobre a identidade brasileira, carregando investimentos simbólicos sobre o que seria tipicamente nacional.



Figuras 7 e 8: A estética kitsch do vestuário e da decoração.
 Fonte: A Grande Família.

A partir de 2010, outras formas de imaginar os subúrbios cariocas ganham espaço, em especial questionando os estereótipos estabelecidos e promovendo outras narrativas sobre o subúrbio e os suburbanos. Ganha relevância o debate sobre a dimensão racial e o lugar da população negra na composição imaginativa do subúrbio do Rio de Janeiro. A maior produção e circulação dessa forma de representação sobre a cidade e seus moradores converge com o debate público acumulado nos anos 2000 e 2010, caracterizado por medidas de revisão sobre as políticas de acesso à educação e ao mercado de trabalho,¹⁰ além da inserção do ensino de história e cultura afro-brasileira no curso dos anos escolares.¹¹

Suburbia, minissérie escrita por Paulo Lins e Luiz Fernando de Carvalho e dirigida por este último, foi exibida pela Rede Globo no ano de 2012. Paulo Lins alcançou notoriedade por *Cidade de Deus*, romance em que ficcionaliza suas experiências como morador da localidade. O livro de Lins foi inspiração para o filme homônimo, sucesso internacional de 2002 e que ajudou a consagrar a favela carioca como referência de brasilidade no imaginário internacional. Já Luiz Fernando Carvalho é reconhecido diretor, referência no trabalho de direção de arte e na estética cinematográfica que adota nas obras de teledramaturgia.

Exibida em oito episódios, *Suburbia* conta a história de Conceição, interpretada pela atriz Erika Januza. Ainda criança, ela migra da zona rural mineira para o Rio de Janeiro depois de perder a família de forma violenta. Enquanto se torna adulta, a jovem de pele retinta vive momentos de exploração e assédio, até que uma calorosa família negra do subúrbio a acolhe. A partir daí Conceição reconstitui um lar e se descobre exímia dançarina de *funk*, coroada "rainha do baile". Um empresário a contrata e a batiza com um nome artístico: Suburbia. Figura de resiliência, moldada pelas relações de afeto e conflito que encontra em sua nova comunidade, nossa jovem heroína se apaixona e encontra inimigos, vence desafios e ao final alcança a felicidade pela qual batalhou no curso da trama.

A história de Conceição/*Suburbia* em alguns pontos repete narrativas sobre os suburbanos desenvolvidas em outras produções audiovisuais. Um dos pontos mais explícitos é a representação da família suburbana como numerosa e acolhedora, a despeito das intrigas e desavenças que envolvem seus integrantes. Na trama, parentes e agregados se unem a fim de proteger Conceição das ameaças que a cercam, superando diferenças pessoais que apresentam entre si. Outra marca do imaginário suburbano está na estética que abusa de cores saturadas e do forte trabalho de iluminação, dos



detalhes cênicos e da atenção minuciosa às ruas, casas e vielas que predominam nos cenários do subúrbio. Milena Paiva (2014, p. 9) considera em seu estudo que

Luiz Fernando Carvalho optou por retratar um subúrbio colorido e iluminado, com ar bucólico, que se expressa na paleta de cores e nas escolhas estéticas adotadas pela Direção de Fotografia e pela Direção de Arte da minissérie, definindo uma nova atmosfera [...]. A paleta de cores marcada por tons pastéis convida o espectador a visitar um novo espaço, sob o olhar deslumbrado da protagonista. A casa da família de Vera materializa este subúrbio idealizado e acolhedor, que se tornará futuramente um lar para a protagonista. Casa grande, com quintal, crianças correndo e se divertindo, e a família reunida em volta da mesa farta.

Além da apreensão estética do subúrbio *kitsch* e colorido, em diálogo com a representação de *A Grande Família*, mais uma relação próxima merece ser estabelecida de forma direta entre *Suburbia* e outra produção já apresentada: tanto na série de 2012 quanto no filme *Rio, Zona Norte*, de 1957, as figuras protagonistas são negras e artistas, ligadas à música na condição de, respectivamente, dançarina (de funk) e compositor (de samba). As histórias de Conceição e Espírito da Luz são atravessadas pelo interesse na profissionalização de suas práticas, igualmente vividas sob receios e riscos da iniciativa. Como metáfora, ambas as produções colocam em questão a relação desconfiada, injusta e desigual entre os suburbanos e os cidadãos das áreas centrais e valorizadas da metrópole, representando conflitos urbanos sob a chave dos grupos raciais (negros x brancos) e classes sociais (pobres x ricos).

Além disso, e talvez por isso, as produções que retratam os suburbanos enquanto negros são também as únicas que encenam a favela na narrativa sobre o espaço. No filme de Pereira dos Santos, o protagonista mora em uma favela da zona norte, ou seja, uma favela suburbana, sobrepondo as representações em torno das duas categorias (favela e subúrbio). Já na série televisiva, Conceição conhece a favela como lugar de atuação de narcotraficantes, em particular quando seu namorado se “envolve” com essa atividade, a afastando do amor por decisão própria. Nesse sentido, *Suburbia* rejeita a favela a partir dos desencontros entre Conceição e seu amado.

O corpo de Conceição e o subúrbio são inseparáveis, ambos atravessando significativas transformações. A arquitetura suburbana, com suas construções improvisadas e fragmentadas, dialoga com o corpo ainda em processo de formação e autoconhecimento da protagonista. Essa relação cênica e simbólica é um dos pilares da narrativa visual da série, onde o bairro e o corpo são campos de luta, resistência e identidade. A direção investe em planos longos e contemplativos que destacam a cumplicidade entre a mulher e o ambiente, seja nos momentos de silêncio em que Conceição caminha pelas ruas ou quando sua dança se torna um meio de liberdade e autoexpressão que contrasta com as limitações impostas por uma certa moralidade suburbana.

Assim, *Suburbia* amplia o repertório imaginativo dos subúrbios cariocas, reforçando sua dimensão racial e apresentando um elenco primordialmente negro - o negro enquanto suburbano. Na composição dessa representação *afro-suburbana*, elementos da cultura popular são encenados em personagens e núcleos da trama: a casa com quintal, o baile *funk*, a quadra da escola de samba, a rua de bicicletas e pipas e a igreja evangélica formam a paisagem na qual acompanhamos Conceição e sua nova família nessa aventura, marcada por muitos desafios e emoções. Frente a um subúrbio conectado com a metrópole e o mundo, persiste nessa produção alguns ideais a respeito do que sejam esses moradores e os seus hábitos sociais, inscritos em gostos e modos de vida particulares, dissonantes a outros personagens urbanos.

Ainda sobre a minissérie, vale ir além dos episódios e considerar as discussões e debates promovidos para pesquisa e divulgação na época. No ano seguinte à exibição de *Suburbia*, foi lançado o Caderno Globo Universidade, reunindo resultados de um seminário realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo no momento em que os episódios iam ao ar (GLOBO, 2013). Com textos de algumas dessas apresentações, entrevistas com o diretor e depoimentos de atrizes e atores, a publicação reúne um bom trabalho editorial, em diálogo com a qualidade estética dedicada à série.

Textos de pesquisadores como Regina Novaes e Luiz Eduardo Soares se debruçam sobre a proposta de *Suburbia* e analisam relações que aproximam a ficção de temas e problemas urbanos da atualidade. Novaes, por um lado, reflete sobre a categoria à luz da trajetória de jovens negros das cidades brasileiras. A antropóloga considera que a valorização do subúrbio se desdobra dos usos de termos como favela e periferia, que passam de estigmas a motivos de orgulho, consagrando até mesmo vertentes de produção artística e cultural. Enquanto isso, Soares exalta na minissérie sua estética e as conexões que estabelece com outros espaços e sonhos de cidade: "Quando as cores do





subúrbio carioca entram em cena pela primeira vez, no primeiro episódio de *Suburbia*, a luz comove antes que se diga uma palavra, derramando Áfricas e Mississippis imemoriais em nossa mais remota sensibilidade" (SOARES, 2013, p. 42). Inserindo o subúrbio carioca em um conjunto de lugares negros internacionalmente reconhecidos, como África e Mississippi, o pesquisador elogia o trabalho artístico de Carvalho, do qual se permite fabular a cidade em contraste aos modos considerados negativos da experiência urbana. Assim, Soares continua: "[Suburbia] Parece triunfar a fantasia de uma civilização fraterna e livre nos trópicos, regida por Eros, no embalo de todos os ritmos e sons, credos e cores. Civilização idealizada da qual sabemos pouco na vida real, embora sua imagem nos interpele". Entre a idealização e o desconhecimento, uma certeza Soares afirma, este subúrbio é diferente: "Se os subúrbios norte-americanos encenaram o paraíso da classe média, que calculava a felicidade pela métrica fetichista do consumo, os subúrbios cariocas armam palcos para múltiplas utopias, das mais torpes e redundantes às mais belas e generosas" (SOARES, 2013, p. 42).

Como alegoria da metrópole fluminense, o subúrbio tem persistido nas produções audiovisuais, refletindo consistência e versatilidade nas formas de uso que acumula nas últimas décadas. Prova disso é a presença que ocupa em diferentes gêneros narrativos; da comédia à tragédia, o subúrbio serve de cenário para dramas, epopeias e pequenas tramas do cotidiano. No trabalho de vários autores e produtores, a categoria converge melancolia e monotonia, ao mesmo tempo articulando o que há de espontâneo, afetivo e pessoal na experiência de viver na cidade do Rio de Janeiro. Sob diversas possibilidades, o Rio tem inventado o seu próprio subúrbio.

Figuras 9 e 10: *Suburbia* e os suburbanos: uma grande família negra.

Fonte: Carvalho¹² e *Suburbia* (2012).

Considerações finais

Levando em conta que já se vão 100 anos desde os primeiros filmes realizados no Rio de Janeiro, certas dimensões imaginativas decantam como características do imaginário cinematográfico sobre a cidade. Como discutido por uma de nós (FREIRE-MEDEIROS, 2005), os filmes feitos pelo olhar estrangeiro deram destaque à exuberância natural que envolve a civilização moderna, encenando o Rio a partir da zona sul e de sua paisagem marcada por montanhas, praias, florestas e edificações sofisticadas segundo os parâmetros eurocêntricos. Nas últimas décadas, as favelas – especialmente aquelas com vista para o mar – se revelam às lentes ao despostrar outras percepções exotizantes sobre o Brasil, figuradas na cidade do Rio através da violência urbana e de outros signos da desigualdade social (FREIRE-MEDEIROS, 2012).

Neste quadro, os subúrbios não são vistos no “Rio de Janeiro que Hollywood inventou”, permanecendo de fora do olhar que exotiza a cidade e seus costumes a partir de grades interpretativas referidas a alteridades exotizantes. Ao invés disso, a categoria subúrbio tem servido de ilustração a alteridades que operam na escala da cidade e da nação brasileira, se atualizando por décadas em produções audiovisuais criadas por brasileiros. Enquanto alegoria urbana, o subúrbio carioca comunica sentidos de “nós” sobre nós mesmos, ainda que com arranjos variados na construção dessa identidade. Dessa maneira, a categoria se faz ausente em produções estrangeiras por não estar segmentada em bases radicais acerca do “outro” da cidade, ou do país. O subúrbio e o suburbano têm se posicionado, portanto, na condição de “alteridade próxima”, na acepção que antropologia brasileira também tem se ocupado, em diferença às antropologias das “alteridades distantes”, promovidas com maior destaque em países desenvolvidos (PEIRANO, 1999, 2000)

Reservadas as especificidades de cada campo, aproximamos as produções audiovisuais das ciências sociais – em particular da Antropologia – na condição de que ambas produzem com privilégio os relatos e narrativas que organizam a percepção da realidade pela valorização das experiências de deslocamento físico e simbólico. A construção de subjetividades e alteridades constitui formas de fazer e representar tais possibilidades, articuladas de modo estreito à construção nacional e da nacionalidade, como bem aponta a antropóloga Mariza Peirano. No caso da nossa antropologia – e também da nossa produção audiovisual, arriscamos dizer “(...) paradoxalmente, quando procuramos essa alteridade, muitas vezes acabamos por encontrar uma suposta (e talvez, de forma inconsciente, desejável) “singularidade brasileira” (PEIRANO, 2000, p. 229).

Revisando a produção das ciências sociais sobre os subúrbios do Rio de Janeiro entre as décadas de 1970 e 2010, Guimarães e Davies (2018) avaliam que essas pesquisas "(...) se valeram de diferentes alegorias para suscitar nos leitores outras imagens e significados", deixando à mostra "(...) a persistência e a plasticidade da ideia de subúrbio carioca frente aos variados contextos discursivos e às diversas perspectivas teóricas e estratégias retóricas" (op. cit., p. 471).

Ao tomar a institucionalização das ciências sociais enquanto parte do próprio processo político de *nation building* brasileiro (cf. PEIRANO, 1999, p. 242), a autora nos inspira a pensar as mobilidades imaginativas que operam para a construção de imagens que perfazem narrativas literárias e obras audiovisuais a fim de definir o nacional, em particular aquelas que envolvem as cidades e seus habitantes. Se desdobrarmos parte da análise de Peirano, o subúrbio carioca transita apenas em parte do diálogo triangular que estrutura a circulação da produção das ciências sociais - e por que não, do audiovisual: a comunidade internacional de especialistas, as tradições de conhecimento local e os sujeitos da pesquisa. Nesse jogo, os subúrbios se revelam alteridades compreendidas de forma restrita em nível nacional, ao alcance dos sujeitos envolvidos nesse trabalho, mas que se distanciam das linguagens e referências do contexto especializado internacional.

Apesar da primeira obra cinematográfica ambientada no subúrbio só ter sido realizada em 1957, nos últimos anos esse espaço e imaginário tem despontado como cenário requisitado da cidade que já é a mais filmada do país. Em 2023 o Rio de Janeiro contou com mais diárias de filmagem do que Paris, e Marechal Hermes foi o terceiro bairro mais gravado da cidade, perdendo apenas para Centro e Flamengo. A Penha também foi destaque, servindo à gravação de ao menos cinco séries no mesmo ano, de acordo com a reportagem (RIBEIRO, 2024).

No debate intelectual sobre imaginários e imaginações sociais, tem sido constante a discussão em torno do papel desses fenômenos para a construção da(s) "realidade(s)", em defesa da importância do tema para que se possa, como afirma Salazar (2020), "ver a floresta por causa das árvores" [*seeing the forest for the trees*, no subtítulo do artigo]. Acompanhar usos e sentidos da categoria subúrbio carioca através da produção audiovisual revela caminhos de compreensão sobre as representações do urbano em curso, em diálogo com subjetividades e alteridades estabelecidas e atualizadas em diferentes escalas.



Enquanto alegoria da cidade, o subúrbio segue dando forma e imagem às diferenças que constituem a identidade carioca e também nacional, pensada e produzida em um jogo especular protagonizado por brasileiros. Ao serem postos em circulação, os signos dessa alegoria seguem em disputa na composição do termo, deslizando entre gêneros e sentidos variados e acompanhando contextos de interlocução em níveis diversos. As mobilidades imaginativas que envolvem a categoria são resultadas dessas dinâmicas, que seguem em curso pelas mãos não só de cientistas sociais e cineastas, mas também produtores culturais, artistas e ativistas.

Notas

1 Desde 2023, o projeto Observatório do Turismo nos Subúrbios Cariocas, coordenado pelo Professor Frank Andrew Davies, tem feito esse trabalho em equipe com bolsistas de graduação e pós-graduação, alcançando até o momento mais de cinquenta obras audiovisuais referidas ao contexto suburbano da metrópole fluminense. Essas produções se estendem de 1957 até a atualidade e serão analisadas em próximos escritos oportunamente.

2 A geógrafa Maria Therezinha Segadas Soares, ainda em 1950, identificou sentidos locais à categoria subúrbio, recuperando escritos como o de Aureliano Portugal, que meio século antes também reconheciam o uso próprio do termo no caso do Rio de Janeiro. Para a autora, o “subúrbio carioca” carrega noções de “espaço, largueza”, “população pobre (...) apresentando um modo de vida particular”, “deslocamento (...) baseado predominante no transporte ferroviário” e “escassez de melhoramentos, o que dá à paisagem suburbana um aspecto de desconforto e desordem” (SOARES, [1950]1990, P. 124).



3 A primeira representação da cidade por produções hollywoodianas é *The Girl from Rio*, de 1927, que segundo Freire-Medeiros aborreceu o público brasileiro uma vez que “as personagens cariocas tinham nomes hispânicos e o Rio era apresentado como uma vila esquálida”. Considera a autora que “não havia, até então, nenhum interesse por parte de Hollywood ou do governo americano em produzir filmes que fossem elogiosos aos vizinhos do Sul” (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 8)

4 Segundo Sábato, o ciclo de tragédias cariocas se inicia em 1953, com *A Falecida*, seguida por *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).

5 Comédia de costumes ou comédia de situação, também conhecida por sitcom (abreviatura de situation comedy) é um gênero de programa televisivo em que personagens comuns se envolvem em tramas humoradas encenadas em ambientes e contextos reconhecíveis pela audiência.

6 TV Time. A Grande Família. Disponível em: <https://www.tvtime.com/pt-BR/show/337248>. Acesso: 01 ago. 2024.

7 Para o historiador Enio Vieira (2021), o ressurgimento da obra do autor no período se associa ao momento final de Guerra Fria e retração dos ideais da esquerda - o que também justificaria, no mesmo período, a valorização do trabalho de Gilberto Freyre.

8 KLEIN, Cristian. Remake de A Grande Família estréia hoje (29/03/2001). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200111.htm>. Acesso: 01/04/2024.

9 Outras produções do gênero são Tô Ryca (2016), de Pedro Antonio, Um suburbano sortudo (2016), de Roberto Santucci, Os farofeiros (2018), também de Roberto Santucci, e as séries Vai que cola (2013 -), Coração Suburbano (2022) e Os suburbanos (2015 - atual).

10 Desde o início do século XXI diferentes iniciativas movimentaram o debate das ações afirmativas no acesso ao ensino superior, se destacando a implementação do sistema de cotas raciais no âmbito da Universidade de Brasília e do Estado do Rio de Janeiro ainda em 2003, se ampliando como lei federal em 12.711, de 2012. Já no mercado de trabalho, a lei regulamentou a reserva de vagas em concursos públicos para pessoas negras em 12.990 de 2014.

11 No âmbito do ensino escolar, a lei 10.639 de 2003 obriga a oferta do conteúdo de ensino em história e cultura afro-brasileira e indígena.

12 CARVALHO, Luiz Fernando. Suburbia. Disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/suburbia/>. Acesso: 01/08/2024.

Referências

AZEVEDO, N. S. N. ; SCOFANO, R. G. (orgs.). **Introdução aos pensadores do imaginário**. Campinas: Alínea, 2018.

BARRETO, L. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Klick Editora, (1922) 1995.

BERTAMÉ, R. **Rizomas Suburbanos**: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

CARNEIRO, S. de S. **Balão no céu, alegria na terra**: estudo sobre as representações e a organização social dos baloeiros. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/Funarte, 1982.

CARNEIRO, S. de S.; MATTOSO, R. (orgs.) **Subúrbios**: espaços plurais e múltiplos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

DRIVER, F. Geografias imaginativas. **Espaço e Cultura**, v. 1, n. 51, 2024.

FERNANDES, N da N. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**: Rio de Janeiro (1858-1945). Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FRANÇA, V. da S. Agostinho Carrara e a figura do malandro no seriado A Grande Família. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Habilitação em Jornalismo): Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

FREIRE-MEDEIROS, B. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- FREIRE-MEDEIROS, B. **Touring Poverty**. Londres/Nova York: Routledge, 2012.
- FREIRE-MEDEIROS, B.; NAME, L. Epistemologia da laje. **Tempo Social**, v. 31, n. 1, 2019, pp. 153-172.
- FREIRE-MEDEIROS, B.; LAGES, M. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 123, p. 121-142, 2020.
- GLOBO. Subúrbios e identidades. **Caderno Globo Universidade**, v. 1, n. 2, 20123.
- GUIMARÃES, R. S.; DAVIES, F. A. Alegorias e deslocamentos do 'subúrbio carioca' nos estudos das Ciências Sociais (1970-2010). **Revista Sociologia e Antropologia**, v. 8, 2018.
- HANNAM, K.; SELLER, M.; URRY, J. Mobilities, Immobilities and Moorings. **Mobilities**, v. 1, 2006, p. 1-22.
- MARINHO, A. M. 'A Grande Família': as atrapalhadas da sociedade suburbana brasileira na televisão. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Habilitação em Jornalismo): Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2011.
- O'DONNELL, J. G.; FREIRE-MEDEIROS, B. (orgs.). **Urban Latin America**: Images, Words, Flows and the Built Environment. New York: Routledge, 2018.
- OLIVEIRA, M. P.; FERNANDES, N. da N. (orgs.). **150 Anos de Subúrbio Carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, EdUff, 2010.
- ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural, 1988.
- PAIVA, M. L. Um olhar suburbano na visualidade televisiva: Direção de Arte e encenação na narrativa da minissérie Suburbia. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2014, Foz do Iguaçu. Comunicação: Guerra ; Paz, 2014.
- PEIRANO, M. Antropologia no Brasil (Alteridade Contextualizada). In: MICELI, S. (org.). **O Que Ler Na Ciência Social Brasileira (1970-1995)**. São Paulo: Editora Sumaré, 1999, p. 226-266.
- PEIRANO, M. A antropologia como ciência social no Brasil. **Etnográfica**, n. 4., v. 2, 2000.
- RIBEIRO, G. Rio supera Paris como uma das cidades mais filmadas no mundo; Marechal Hermes é o 3o bairro preferido e já virou Marechalwood. **O Globo**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/06/16/rio-supera-paris-como-uma-das-cidades-mais-filmadas-no-mundo-marechal-hermes-e-3o-bairro-preferido-e-ja-virou-marechalwood.ghtml>. Acesso 01 jun 2024.
- SALAZAR, N. On imagination and imaginaries, mobility and immobility: Seeing the forest for the trees. **Culture & Psychology**, v. 26, n. 4, pp. 768-777, 2020.
- SANTOS, J. J.; MATTOSO, R.; GUILHON, T. (orgs.). **Diálogos Suburbanos**: Identidades e Lugares na Construção da Cidade. Rio de Janeiro: Morula, 2019.
- SCHWARCZ, L. M. Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 91, p. 123-142, set. 2017.
- SELLER, M.; URRY, J. The New Mobilities Paradigm. **Environment and Planning A**, v. 38, n. 2, 2006, p. 207-226.
- SILVA, A. C. O subúrbio carioca em Dom Casmurro: o diálogo entre Geografia e Literatura como metodologia de ensino de Geografia. **Pesquisar** - revista de estudos e pesquisas em ensino de Geografia, v. 1, 2014, p. 5-25.
- SILVA, A. C. Vamos à história dos subúrbios: uma leitura espacial do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis. **Revista Geografia, Literatura e Arte**, v. 1, 2018, p. 36-53.
- SILVA, R. A. **A Grande Família**: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a Ditadura Militar (1973-1975). Dissertação (Mestrado em História) - Uni-

versidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.

SOARES, L. E. Suburbia e a transcrição do subúrbio carioca. GLOBO. Subúrbios e identidades. **Caderno Globo Universidade**, v. 1, n. 2, 20123.

SOARES, M. T. de S. Divisões principais e limites externos do Grande Rio de Janeiro. In: Bernardes, L. M.; Soares, M. T. de S. **Rio de Janeiro: cidade e região**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, (1958) 1990, p. 134-146.

SODRÉ, M. **A Máquina de Narciso**: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil, 2001.

URRY, J. Moving on the mobility turn. In: **Tracing mobilities**. Routledge, 2016. p. 13-23.

VELHO, G. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

VIEIRA, E. Menos Nelson Rodrigues, Mais Vianinha. **Revista Bula** (05/09//2021). Disponível em: <https://www.revistabula.com/43822-menos-nelson-rodrigues-mais-vianinha/>. Acesso: 01 jun. 2024.

