

DA ENCENAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL COM O BARÃO HAUSSMANN AOS ANOS DOURADOS NO BRASIL

FROM THE STAGING OF SOCIAL SPACE WITH BARON HAUSSMANN TO THE GOLDEN AGE OF BRAZIL

*Naira de Almeida Nascimento**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

RESUMO: O estudo pretende estabelecer uma homologia em relação ao espaço social e as tensões discursivas entre a Paris da época da reforma do Barão de Haussmann e o Brasil da era JK, através da leitura de dois textos artísticos: a canção de Chico Buarque intitulada “Vai passar”, do álbum de 1984, e o filme *O Primo Basílio* (2007), dirigido por Daniel Filho.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Conflitos sociais. *O Primo Basílio*. Canção brasileira.

ABSTRACT: The present essay has got as its central focus to establish a homology concerning social space and discursive tensions involving Baron Haussmann’s renovation of Paris and Brazil at the time of JK, by the analysis of two different artistic texts: the song “Vai passar” from 1984 album by Chico Buarque, and the movie *O primo Basílio* (2007), directed by Daniel Filho.

KEYWORDS: Modernity. Social conflicts. *O Primo Basílio*. The Brazilian music.

* Possui mestrado (2002) e doutorado (2006) em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professora Adjunta de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Tecnológica Federal do Paraná-UTFPR. Campus Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: naira.alm@gmail.com

DA ENCENAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL COM O BARÃO HAUSSMANN AOS ANOS DOURADOS NO BRASIL

A inauguração de Brasília, em 1960, pretendeu marcar uma nova era não só do ponto de vista administrativo, mas sobretudo no campo econômico, social e cultural, configurando um imaginário nacional utópico que afirmaria de forma definitiva o alinhamento do país nos rumos da Modernidade.

Tal impulso, pela dimensão simbólica alcançada e pela vertente utópica que envolveu, evoca a reforma parisiense de meados do séc. XIX. Embora com projetos arquitetônicos bastante distintos, a aproximação torna-se plausível pelo esforço de reconfiguração da cidade moderna, comportando ambas uma forte carga utópica diante do eminente caos, fruto ele mesmo dos desdobramentos da vida urbana. Desse modo, a cidade parece querer anular, por meio de uma intervenção física no espaço, que separa o público e o privado, o domicílio do local do trabalho ou das zonas de lazer, o temor causado pela indiferenciação e anonimato das pessoas no novo espaço, além, evidentemente, do receio provocado pelo que potencialmente essas novas massas representavam.

A tensão verificada entre a ordem e o caos, expresso no tecido urbano moderno, e que estabelece um vínculo de leitura entre a Brasília da era JK e a Paris sob a reforma do Barão de Haussmann, pode ser testemunhada em pelo menos dois textos da produção contemporânea, patenteando os fortes

vínculos entre literatura e sociedade. A música de Chico Buarque, “Vai passar” (1984), elabora a leitura da nova cidade nos termos da discriminação social que ela acarreta, relegando à margem uma população marginalizada.

O filme *O Primo Basílio* (2007), de Daniel Filho, estabelece uma leitura indireta, reconstruindo uma cadeia de sentido entre o romance de Eça de Queirós, de 1878, (QUEIRÓS, 2001) e *Madame Bovary*, de 1857, (FLAUBERT, 1979), de Gustave Flaubert. Em lugar dos desvalidos sociais, o filme elege o drama feminino como produto de um contexto que mescla as transformações urbanas ao insidioso refinamento dos discursos sociais. As mudanças ocorridas no espaço público são acompanhadas por uma nova reordenação do espaço privado com a consolidação do modelo familiar burguês. Assim, a rua e a casa, cada vez mais ocupadas em reproduzir uma imagem polarizada, traduzem à sua maneira as falas de uma política discriminatória.

NA RUA, O DESFILE

“Vai passar”, samba de Chico Buarque, que compõe o Cd de 1984, intitulado *Chico Buarque*, oferece a visão de um desfile formado por marginais e oprimidos pela máquina social e da consequente fantasia do eu-lírico de romper os injustos e desumanos grilhões; imagem já trabalhada em outras composições do autor, como na marcha “A banda” (1966), ou na convocação assinalada por “Cordão” (1971).

Fortemente imagética, “A banda” convida os expectadores do desfile a tomarem parte nele, movidos pelo irresistível ritmo que toma a avenida. “Cordão” também demonstra grande poder visual, além da sensação de movimento que imprime, já patente na canção anterior. Embora parta de um gesto único, solitário, a canção invoca aparentemente a todos os desvalidos (“Pois quem / Tiver nada pra perder”) para a formação do imenso cordão, pacto solidário que reconhece e unifica os dramas individuais. Também reconhecemos o mesmo impulso de rebeldia social e de adesão presente na composição saída em 1984.

Estruturalmente, o samba divide-se em quatro partes. A primeira e a última estrofes são marcadas pela afirmação de liberdade, ecoando a fórmula

patente no título que se abre a uma dupla leitura. “Vai passar” tanto parece apontar para o desfile que inundaria a rua, prestes a ter início, que invade a fala do eu-lírico, como também pode sinalizar a esperança de superação, no tempo futuro, do estado de opressão, que mancha o tempo presente.

A primeira estrofe evidencia a necessidade de resgate das antigas histórias, das origens, prestes a submergirem em razão da construção da nova história; daí a função da memória para a retomada da “velha cidade”. O recurso à anáfora, favorecendo quase uma cacofonia, reforça a indicação do espaço que já foi palco de lutas e de alegrias: “*Que aqui* passaram sambas imortais / *Que aqui* sangraram pelos nossos pés / *Que aqui* sambaram nossos ancestrais”.

Na segunda estrofe, temos mais uma vez a evocação da memória, musa tão necessária para lembrar às “novas gerações”, contemporâneas das Diretas Já, as páginas infelizes da nossa história, em que “tenebrosas transações” saqueavam a distraída “pátria-mãe”.

A evocação mnemônica, à moda das antigas epopeias, presta-se então para que o eu-lírico passe em desfile os quadros já “desbotados” da história brasileira, que, revividos, poderiam servir de lição. A noite aqui serve igualmente ao sono que embala o roubo da nação como à possibilidade do despertar.

A estrofe seguinte inicia pela visão do trabalho bruto de homens ocupados em carregar pedras; tarefa desumana, reforçada pelo qualificativo “penitentes”. A imagem oferecida da desproteção desses seres, ou quiçá da sua exploração, é obtida pelo qualificativo “erravam cegos”, situação que, em sua totalidade pode remeter tanto à clássica imagem do povo de Deus escravizado no Egito, obrigado a trabalhar em monumentos faraônicos, como também no inútil esforço de Sísifo ao rolar eternamente uma enorme pedra morro acima.

No entanto, a indicação física desse espaço penitente só é alcançada pela expressão “erguendo estranhas catedrais”. O estilo arquitetônico de Oscar Niemeyer e de Lúcio Costa, que se tornaria marco inconfundível e digno de reconhecimento mundial nas artes contemporâneas, ressalta-se aqui pela provável estranheza suscitada nos primeiros anos da cidade de Brasília. O continente, onde os filhos “erravam” como “cegos”, traduz o caminho da interiorização do país, da posse do espaço central, ou do Planalto Central, nesse gesto fundacional.

Após mais um breve chamado à alegria geral, o eu-lírico volta-se para o segundo desfile, que parece tecer com o anterior uma forte analogia: “Pal-

mas pra ala dos barões famintos / O bloco dos napoleões retintos / E os pigmeus do bulevar”.

Proporcionando uma percepção carnavalesca da realidade, ao fundir barões, napoleões e pigmeus no espaço social da história brasileira, a música retrata também uma remissão historiográfica de forte conotação. A referencialidade da peça tende a desaparecer por já haver transportado o ouvinte para o espetáculo comemorativo da carnavalização. Desse modo, não estranha habitar esse espaço, após as “estranhas catedrais”, figuras da velha aristocracia, figuras históricas, como Napoleão, também ele já transformado num recorrente empréstimo carnavalesco, ou os distantes e exóticos pigmeus. Tudo possível na avenida levada pelo som do samba!

Contudo, a opção pelos três versos justapostos pressupõe uma interação significativa. Os “barões famintos” parecem expressar, nesse contexto, a passagem histórica da derrocada da aristocracia, superada pela burguesia, com quem teria que manter doravante, para sua sobrevivência, uma associação entre o título, de um, e o capital, do outro. A ascensão burguesa sinaliza o primado do capitalismo, dinamizado pela Revolução Industrial.

Quanto aos “napoleões retintos” e os “pigmeus do bulevar” é preciso ter em conta a reforma promovida em Paris, entre os anos 1952-1970, pelo Prefeito da cidade, o Barão de Haussmann, indicado por Napoleão III, que governa a França no período.

Haussmann põe em curso uma célebre reestruturação que parte do centro, condenando o traçado medieval, e se estende pela criação de mais 70 quilômetros de ruas na periferia. Ajudado por uma série de fatores como o elevado nível dos técnicos, as leis de expropriação (1840) e a lei sanitária (1850), “a nova Paris demonstra o sucesso da gestão pós-liberal, e se torna o modelo reconhecido por todas as cidades do mundo, da metade do século XIX em diante” (BENEVOLO, 2009, p. 589). Haussmann procura enobrecer o novo ambiente urbano com os instrumentos urbanísticos tradicionais: a busca da regularidade, a escolha de um edifício monumental antigo ou moderno como pano de fundo de cada nova rua, a obrigação de manter uniforme a arquitetura das fachadas nas praças e nas ruas mais importantes. (BENEVOLO 2009, p. 595).

A revolução industrial e o êxodo em direção às cidades forçou a uma reestruturação desses espaços para abrigar uma população que se multipli-

cava. Nos anos da reforma, a população parisiense, por exemplo, passa de um milhão e duzentas mil pessoas para dois milhões.

Tomando como ponto de partida o Arco do Triunfo, são abertas largas e longas avenidas, os chamados *boulevards*, em formato de uma estrela de doze pontas. A substituição de vielas insalubres e mal iluminadas por espaçosas vias conjugava com o objetivo militar de permitir o deslocamento das tropas militares facilmente pela cidade, sem repetir o episódio das barricadas na revolução de 1848. São criados dois grandes parques periféricos, o Bois de Bologne, a oeste, e o Bois de Vincennes, a leste, além de inúmeros jardins e parques. Introduzem-se os serviços primários de esgoto, de aqueduto, da iluminação a gás e de transportes públicos, e os secundários, de escolas, hospitais, colégios, quartéis, prisões e parques. Constroem-se duas estações ferroviárias: a Gare du Nord e a Gare de Lyon, e pontes sobre o Rio Sena. Assiste-se à implantação de uma nova estrutura administrativa e a cidade é dividida em 20 distritos (*arrondissements*) parcialmente autônomos. (BENEVOLO 2009, p. 593).

O *boulevard* torna-se o espaço metonímico dessa revolução:

[...] o novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional. [...] Napoleão e Haussmann conceberam as novas vias e artérias como um sistema circulatório urbano. Tais imagens, lugar-comum hoje, eram altamente revolucionárias para a vida urbana do século XIX. Os novos bulevares permitiram ao tráfico fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro – um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável, até então. Além disso, eles eliminaram as habitações miseráveis e abriram ‘espaços livres’ em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e

novas construções. Pacificariam as massas, empregando dezenas de milhares de trabalhadores – o que às vezes chegou a um quarto da mão-de-obra disponível na cidade – em obras públicas de longo prazo, as quais por sua vez gerariam milhares de novos empregos no setor privado.

(BERMAN, 1986, p. 145-146).

Enquanto a cidade embeleza-se, transformando-se num espaço de passagem, de desfile, a população desfavorecida é deslocada para a periferia, até por conta da especulação imobiliária que passa a vigorar nos espaços centrais da cidade:

Nesta combinação, os interesses da propriedade imobiliária – parasitários e contrastantes com os interesses do capital produtivo – são claramente privilegiados. A forma da cidade é a que torna máxima a renda imobiliária urbana, isto é, a mais rica de diferenças (um centro mais denso e uma periferia mais rala, dividida em setores de caráter diverso), mesmo que resulte ser ineficiente e dispendiosa. [...] de fato, as dificuldades da vida urbana oneram de modo mais pesado as classes mais fracas, e a cidade se torna um grande aparato discriminante, que confirma o domínio das classes mais fortes. A burguesia toda tem interesse em privilegiar seu setor afastado, para tornar automático este seu aparato: cuidando de seus interesses, a propriedade imobiliária defende os interesses gerais da classe dominante. (BENEVOLO, 2009, p. 589).

A partir dessa inserção, fica mais clara a alusão aos “retintos napoleões” e aos “pigmeus do bulevar”. Tanto “retintos” como “pigmeus” sinalizam o produto marginalizado dessa sociedade, a escumalha social. A letra opera, assim, uma subversão. “Napoleões”, além de signo de poder, representa esse

novo estágio da história europeia após a Revolução Francesa, fundado, no caso de Napoleão III, no poder capitalista. Não esquecendo também que é durante o seu governo, que procura reduplicar o do seu tio, Napoleão, que se dá a reforma urbanística que, por sua vez, mantém fortes relações com a sua política administrativa. Daí que a junção de “retinto” ao qualificativo de destaque aponte para uma contradição ou, nesse caso, um efeito subversivo. O mesmo ocorre com os “pigmeus”, raça “desprezível” pela sua estatura, que disputa os espaços dos *boulevards* com as ricas damas e elegantes cavalheiros da época.

A repercussão da reforma parisiense alcançou o Brasil e o projeto de várias capitais incluem características do projeto oitocentista. É o caso do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, na reforma de Pereira Passos, de Belo Horizonte, Salvador, Recife e Belém. É certo que em nenhum desses casos a transformação foi profunda, envolvendo toda a infraestrutura urbana. José Geraldo Simões Junior defende inclusive a ideia de que houve no cenário brasileiro um haussmaniannismo e não uma haussmannização: “O haussmannismo parece ser o termo mais apropriado, sobretudo porque ele se refere à utilização de um ideário ou parte dele.” (SIMÕES JUNIOR, 2009).

Enquanto aproveitamento parcial do ideário e enquanto projeto de embelezamento apenas para uma região restrita da cidade, a aparente modernização das capitais brasileiras no período republicano não traduz o impacto conferido ao espaço parisiense. A opção pela homologia com Brasília, expressa na música, talvez se explique em parte por esse processo. Erigida em tempo recorde, a cidade preconizava a aposta num futuro diverso e aglutinava os anseios utópicos de um país com os olhos voltados para a modernidade. O velho projeto da Constituição de 1891, discutido durante várias décadas, foi sempre descartado como utópico até a sua aprovação, em 1956, perante um Congresso desconfiado e reticente (SKIDMORE, 1982, p. 208). De acordo com o historiador, Brasília fez-se em símbolo da política nacional desenvolvimentista de JK:

O símbolo que Kubitschek escolheu foi a nova capital no interior do país, Brasília. [...] Kubitschek arrojou-se na construção com infatigável entusiasmo, confiando

num arquiteto brasileiro, mundialmente famoso – Oscar Niemeyer – e num urbanista brasileiro, igualmente notável, Lúcio Costa. O trabalho se processou num clima de expectativa, mobilizando brasileiros de todas as classes, que viam na construção da nova capital, no interior abandonado, o sinal de novos tempos para o Brasil. Isto forneceu ao resto de programa econômico de Kubitschek, detalhes do qual permaneciam ainda desconhecidos pela maioria do povo, um símbolo imediatamente compreensível.

(SKIDMORE, 1982, p. 208).

Assim como a Paris, “capital do séc. XIX”, a Brasília de meados do séc. XX suportava uma mitologia não só desenvolvimentista mas até mesmo de caráter utópico. Os anos cinquenta no Brasil marcam ainda um forte impacto na industrialização propiciada em parte pelo grosso investimento estrangeiro, especialmente o norte-americano, sobretudo no setor automobilístico e no setor de aparelhos elétricos, durante o governo JK. Era a afirmação do caráter urbano e industrial.

Além da dívida causada aos cofres públicos em ambos os casos, o discurso do projeto das novas cidades, aparentemente marcado pela universalidade e pelo interesse comum, favorece classes sociais específicas e o trabalho braçal de um enorme contingente, ocupado com o novo ideal da construção de “estranhas catedrais”, dispersa a revolta popular. O quadro caótico ainda é arrematado com a marcha carnavalesca (das “alas” e “blocos”) que, por detrás da alegria expressa na avenida, dissolve, desarticula as oposições, e aqui o conceito bakhtiniano de carnavalização nunca pareceu tão apropriado.

1. NO LAR, A ANGÚSTIA

O Primo Basílio (2007), produção cinematográfica dirigida por Daniel Filho, engrossa a galeria daqueles filmes incompreendidos pelo público em geral. Para o expectador médio, que procura ver na tela a transposição fiel

do texto narrativo de *Eça de Queirós*, a leitura do cineasta brasileiro em relação ao romance lusitano ressoa falsa ao transpor o espaço lisboeta do último quartel do séc. XIX para a capital paulista em meados do séc. XX; daí parte do seu descrédito junto ao grande público. Não se filiando propriamente ao cinema autoral, o que motivaria Daniel Filho a recontar a história do amor adúltero de Luisa com seu primo, Basílio, em São Paulo dos anos 50?

Daniel Filho distingue-se no cenário nacional pela longa trajetória televisiva, em grande parte ligada à Rede Globo. Em sua carreira vale registrar a direção e produção de minisséries, tais como *Ciranda, cirandinha* (1978), *Malu Mulher* (1979-80), *Carga pesada* (1979-81), *Plantão de polícia* (1979-81), *Quem ama não mata* (1982). Dirigiu também telenovelas antológicas, como *Irmãos Coragem* (1970-71), *Selva de Pedra* (1972-73), *Pecado Capital* (1975-1976), *O Casarão* (1976), *O Astro* (1977-78) e *Dancin' Days* (1978-79). No cinema, é responsável por sucessos de público, como na dobradinha de *Se eu fosse você* (2006 e 2008) e, mais recentemente, *Chico Xavier – o Filme* (2010), além de outros títulos dignos de atenção como é o caso de *A partilha* (2001), *A dona da história* (2004) e *Tempos de paz* (2009).

Curiosamente, Daniel Filho também é responsável pela direção da minissérie apresentada pela Globo de *O Primo Basílio*, em 1988, com roteiro de Gilberto Braga e Leonor Bassères. Sucesso de público, a série manteve o tempo original da ação, contando com as excelentes interpretações de Marília Pera, como Juliana, e Giulia Gam, como Luisa. A investida de 2007 sobre o mesmo texto literário reforça o questionamento acerca do seu significado. Por que retornar ao romance de *Eça de Queirós* dezanove anos depois e produzir uma outra releitura se não houvesse o intuito de acrescentar-lhe outras significações?

A escolha de São Paulo como cenário da ação e, sobretudo, a viagem do engenheiro Carlos para os canteiros de obra da futura Brasília oferecem uma possibilidade de leitura da transposição fílmica. Se, no texto eciano, o Alentejo, destino do engenheiro português, evoca a distância e o desterro da capital, criando condições para o idílio amoroso com o primo, a construção da nova capital brasileira parece apontar para outros sentidos.

A temática do adultério feminino, que proliferou no séc. XIX, encontra aqui pontos de contato com a nova organização econômica, social, geográ-

fica e cultural efetivada pela consolidação do espaço burguês. A rua, dominada pela turba de desconhecidos e anônimos que invade as grandes cidades, torna-se um espaço caótico. O pavor representado pelo outro cresce; a literatura policial floresce. À expansão do espaço urbano corresponde à valorização e o desenvolvimento do espaço interno, a casa:

[...] chegou um momento em que a burguesia não suportou mais a pressão da multidão, nem o contato com o povo. Ela cindiu: retirou-se da vasta sociedade polimorfa para se organizar à parte, num meio homogêneo, entre suas famílias fechadas, em habitações previstas para a intimidade, em bairros novos, protegidos contra toda contaminação popular. A justaposição das desigualdades, outrora natural, tornou-se intolerável: a repugnância do rico precedeu a vergonha do pobre. (ARIÈS, 1981, p. 196).

A organização do espaço interno (privatização) favorece o “sentimento” familiar, a afetividade entre os membros. O espaço externo passa a ser visto de modo distinto, em oposição, e não mais como extensão do espaço interno. Nasce assim a devoção pelo espaço privado representado pela família burguesa:

A vida privada, rechaçada na Idade Média, invade a iconografia, particularmente a pintura e a gravura ocidentais no séc. XVI e sobretudo no XVII: a pintura holandesa e flamenga e a gravura *francesa* comprovam a extraordinária força desse sentimento, antes inconsciente ou menosprezado. Sentimento já tão moderno, que para nós é difícil compreender o quanto era novo. (ARIÈS, 1981, p. 138).

Nesse espaço, a elaboração da figura da mulher vai se tornar fundamental para a consolidação da nova ordem. A nova família burguesa, diferentemente

te do modelo anterior, preconizava o amor entre os cônjuges, a maternidade, a visão da mãe como um ser especial e do pai provedor. O império do “lar” é atribuído à mulher, dificultando-se, assim, seu trânsito pelo espaço da rua. Simultaneamente, o seu poder legal é lentamente coagido. Segundo M. Pelot:

A partir do séc. XIV, assistimos a uma degradação progressiva e lenta da mulher no lar. Ela perde o direito de substituir o marido ausente ou louco [...] Finalmente, no séc. XVI, a mulher casada torna-se uma incapaz, e todos os atos que faz sem ser autorizada pelo marido ou pela justiça tornam-se radicalmente nulos. Essa evolução reforça os poderes do marido, que acaba por estabelecer uma espécie de monarquia doméstica. (PELOT Apud ARIÈS, 1981, p. 145).

A civilização dos impulsos e a proscrição das funções que evoquem o caráter animalesco do homem também tende a imperar:

Seria demasiado extensa a enumeração de todas estas disciplinas que conduzem à transformação de práticas até então ostensivas em gestos íntimos. Despir-se em comum antes de deitar-se no leito fraternal, realizar diante de outros o ritual da toaleta, fazer amor no quarto familiar constituem outras tantas condutas que se tornaram ‘vergonhosas’. (CORBIN, 1991, p. 452).

Verifica-se, nesse contexto, a sacralização do espaço doméstico e sobretudo do leito conjugal: “O culto da virgindade, o angelicalismo romântico e a exaltação do pudor impõem ao burguês ardoroso a necessidade de representar o quarto e o leito conjugal como um santuário e um altar onde se consagra o santo ato da reprodução.” (CORBIN, 1991, p. 543).

Junto com a disciplinarização dos costumes, o desejo feminino é banido:

O gozo da mulher sem a presença masculina parece ser particularmente intolerável. A ‘manualização’ constitui o supra-sumo do vício [...] Reencontra-se aqui a hostilidade que os médicos do século XIX demonstram diante do clitóris, simples instrumento de prazer, inútil na procriação. [...] A luta contra a corrente provém dos pais, do padre e sobretudo do médico. Os livros incitam a vigilância doméstica. Aos olhos dos educadores clericais, o sono deve ser o equivalente da morte, o leito, imagem do túmulo e o despertar, equivalente da ressurreição.
(CORBIN, 1991, p. 454).

Contudo, as mesmas prescrições que combatem a antiga promiscuidade com base nas novas práticas higiênicas acabam, contrariamente à tendência repressiva, auxiliando na construção de uma subjetividade, como é o caso da adoção do leito individual nos costumes: “A nova solidão do leito individual conforta o sentimento da pessoa, favorece sua autonomia; facilita o desabrochar do monólogo interior; as modalidades da prece, as formas do devaneio, as condições do adormecer e do despertar, o desenvolvimento do sonho, e do pesadelo, tudo é transtornado.” (CORBIN, 1991, p. 440). E, “Quando, em torno de 1900, difunde-se o sanitário, e mais tarde o banheiro, dotado de um sólido ferrolho, o corpo nu pode começar a experimentar sua mobilidade a salvo de qualquer intromissão.” (CORBIN, 1991, p. 442). A difusão do espelho e disseminação do retrato concorrem para o sentimento de identidade individual alcançado no séc. XIX. No episódio que se segue à primeira visita de Basílio, Luisa vai para o quarto, despe-se e mira-se no espelho, “gostando de se ver branca, acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos dum cansaço feliz” (QUEIRÓS, 2001, p. 113).

Estabelece-se um jogo duplo entre o esconder, pelas práticas disciplinadoras, e o mostrar-se, como resposta à coerção socialmente imposta: “Jamais, observa Philippe Perrot, o corpo feminino foi tão escondido como entre 1830 e 1914.” (CORBIN, 1991: 446-447). Concomitantemente, erige-se o mito materno:

A ‘nova mãe’ passa a desempenhar um papel fundamental no nascimento da família nuclear moderna. Vigilante, atenta, soberana no seu espaço de atuação, ela se torna a responsável pela saúde das crianças e do marido, pela felicidade da família e pela higiene do lar, num momento em que cresce a obsessão contra os micróbios, a poeira, o lixo e tudo o que facilita a propagação das doenças contagiosas. (RAGO, 1985, p. 80).

É nesse quadro que se insere a história de Ema, do romance francês *Madame Bovary*, de 1857, (Cf. FLAUBERT, 1979) e de Luisa, da obra portuguesa *O Primo Basílio*, de 1878, (Cf. QUEIRÓS, 2001). Seduzidas pelas promessas de vida moderna, representadas pela Paris da época, elas submergem diante de um mundo que vende a ideia da felicidade amorosa mas, que simultaneamente, desnaturaliza e reprime os instintos, além de dotar a mulher de papéis bem definidos como casta esposa e mãe sacrossanta. A busca vã da felicidade amorosa representada pela imagens da paixão é patente em ambas: “[...] a ansiedade de um novo estado, ou talvez a excitação causada pela presença daquele homem, tinham-lhe sido o bastante para convencer-se tocada, enfim, por aquela paixão maravilhosa que até então estivera pairando como uma grande ave de plumagens rosadas, nos esplendores dos céus poéticos” (FLAUBERT, 1979, p. 34). Ou em Luisa, referindo-se ao termo “paixão”: “E aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, donde a felicidade escorre como a água duma taça muito cheia, satisfazia Luísa como uma justificação suficiente [...]” (QUEIRÓS, 2001, p. 68).

Os anos cinquenta no Brasil não produzem um quadro mais confortável para a mulher. São sobejamente conhecidas as revistas femininas que exerciam uma função pedagógica nada desprezível para as mulheres casadas e para as moças em idade casadoira. A sua voz de autoridade encontra parâmetro no discurso médico-científico do século precedente. Tais veículos de informação disseminavam uma prática disciplinadora sobre as mulheres e sobre o seu papel social como esposa prendada e mãe extremosa que moldou um imaginário não só na época, mas que se prolongou pelas décadas seguintes:

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional.
(DEL PRIORE, 2010, p. 608-609).

Enfim:

A esposa dos anos Dourados era valorizada por sua suposta capacidade de indicar com a luz do seu olhar, o caminho do amor e da felicidade àqueles que a rodeavam. Considerá-la a rainha do lar, a principal responsável pela felicidade doméstica, significava não somente atribuir-lhe um poder intransferível e significativo sobre a família – com toda a carga que essa tarefa, nem sempre viável, pudesse trazer – mas também reforçava o papel central da família na vida da mulher e, parece claro, sua dependência em relação aos laços conjugais.
(DEL PRIORE, 2010, p. 627).

2. CORPOS DISCIPLINADOS

Tanto o espaço da cidade, com o gerenciamento da sua população, como o corpo da mulher, por meio dos discursos sociais, passam por um processo visível de disciplinarização. Na cidade, o esforço de controlar um tecido cada vez mais caótico, sobretudo do ponto de vista humano, induz a uma

ordenação simétrica, aparentemente homogênea, mas que reforça cada vez mais as diferenças, entre o espaço público e o privado, entre o trabalho e o lazer, entre as classes sociais.

Na música de Chico Buarque é patente a referência à Brasília e à década de 50. Segundo o compositor, a canção ocorreu como um desdobramento quando trabalhava com a música Dr. Getúlio [Vargas] (HOMEM, 2009, p. 232).

No filme, além da remissão à Brasília, temos o casal Jorge e Luísa vivendo em São Paulo, cenário do enredo, numa clara alusão à industrialização que nas primeiras décadas do século passado praticamente fez dobrar a sua população.

Se, na música, o efeito corrosivo dessa tentativa disciplinar é introduzido pelo desfile dos desvalidos, marginalizados dessa nova cidade, nas ruas que guardam ainda as antigas memórias, no filme, o enfoque volta-se para o drama doméstico do adultério, como emblema de uma elite burguesa masculina que consolida seu espaço social. Corpos saneados, corpos asseados. Cidade e mulher, objetos de sedução e de domesticação, exibem alguns dos dramas dos passantes da Modernidade.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 413 a 561.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. (Org.). 9 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

O PRIMO Basílio. Direção de Daniel Filho. Brasil, Buena Vista, 2007. 1 filme (104 min): son., color, 16 mm.

QUEIRÓS, Eça de [1878]. *O Primo Basílio: episódio doméstico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar- Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. O ideário haussmanniano e sua difusão no Brasil: os projetos urbanos para as capitais brasileiras no início da República. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 13, Florianópolis, 2009. Anais eletrônicos... Florianópolis: 2009. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/anais/ena13/ARTIGOS/GT5-566-690-20081220173551.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2011.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Recebido em: 16/01/14

Aceite em: 12/05/14