

IMPERFEITAS MULHERES: SUBURBANIZAÇÃO, GÊNERO E DOMESTICIDADE

Silvana Barbosa Rubino

Na quinta temporada da bem-sucedida série *Mad Men*¹ assistimos a uma sucessão de ruínas e, entre elas, vemos a dona de casa Betty, ex-sra. Draper e atual sra. Francis, cujo maior trunfo era ser uma beleza loura, uma versão da atriz-princesa Grace Kelly dos arredores abastados de Manhattan, protagonizando seu ocaso. Gorda e doente, ela parece ainda mais infeliz do que na primeira temporada, quando buscou ajuda terapêutica para o “mal sem nome”, que se manifestava por uma dormência nas mãos e por comportamentos inesperados, como atirar nos pássaros de um vizinho que a contrariou, após alguns dias plenos de promessas e frustrações. O destino de Betty não foi feliz na série, especialmente quando, em meio a doenças e dificuldades, ela jamais era ouvida por seus médicos e terapeutas, que se dirigiam ao seu marido. Quem assistiu à série até o fim talvez não se espante com a desconcertante desistência de tudo que ela, finalmente com alguma serenidade, expressou na conclusão da trama.

Temas relativos ao lugar da mulher na América dos anos dourados estiveram presentes desde uma das primeiras cenas da série, quando a desajeitada secretária Peggy Olson entra em um elevador repleto de homens,

Cientista social (USP), mestre em antropologia social e doutora em ciências sociais (Unicamp). Professora do Departamento de História da Unicamp desde 2003. Dedicou-se a temas como patrimônio cultural, arquitetura moderna, história das cidades e história intelectual. Atualmente prepara trabalho de livre-docência sobre a participação feminina na arquitetura moderna. Organizou (com Marina Grinover) *Lina por escrito* (Cosac & Naify, 2009). Foi curadora da *Ocupação Mário de Andrade*, no Instituto Itaú Cultural (2013).

¹ Série televisiva norte-americana produzida por Matthew Weiner, exibida entre 2007 e 2015 pelo canal HBO.

seus futuros colegas; o ambiente é hostil, de assédio, algo como um batismo de fogo em seu primeiro dia de trabalho. Ao longo do desenvolvimento das personagens femininas Betty, Peggy, Joan, Megan e a pequena Sally, que atravessa a virada dos anos 1950 para os 1960 passando da infância à dura adolescência, temos um painel das várias possibilidades e sobretudo impossibilidades dos lugares femininos naquela sociedade e naquele espaço, tanto urbano-espacial quanto social.

A série não é uma exceção nesse debate: tem seus pares e antecedentes na literatura e no cinema norte-americanos.

No filme *Foi Apenas um Sonho* (*The Revolutionary Road*)², vemos Frank Wheeler descendo de um trem no Grand Central Terminal em Manhattan, vindo do subúrbio onde vivia com sua família: a cena mostra homens e mais homens de terno escuro e chapéu que ocupam o espaço do saguão e das escadarias. A bela Joanna, de *Esposas em Conflito* (*Stepford Wives*)³, antes de deixar – contrariada – Nova York para morar em um loteamento em Connecticut, tenta fotografar um homem que carrega um inerte manequim de loja, uma mulher nua de material sintético. Nos dois filmes a cidade de Nova York – mesmo cenário de *Mad Men* – aparece como um ambiente duro, hostil, masculino.

Mais do que papéis femininos muito bem construídos, nos três casos – a série e os filmes mencionados – temos delineada a tensa relação entre a mulher e os espaços urbanos, sutil e silenciosamente vedados à mulher casada e mãe de classe média. Naqueles anos, esta deveria ter um lugar seguro para criar os filhos, e este era o subúrbio puramente residencial, com casas unifamiliares e seus quintais, sem separação por cercas ou muros.

Seriam os perigos da cidade – para as mulheres de família – a contrapartida da sedução que ela exerce sobre homens e mulheres? Se no século XIX, com a industrialização, vivemos a exclusão dos trabalhadores pobres dos centros urbanos, a segunda metade do XX aparentemente realizou movimento semelhante no que tange às mulheres casadas e mães de classe média: uma divisão espacial, um efeito de lugar⁴ no qual não se trata apenas – pois isso continua a ser a regra em inúmeras cidades contemporâneas – de situar os mais pobres na periferia, mas de situar um certo modo de vida, uma

2 Filme de 2008, dirigido por Sam Mendes e roteirizado com fidelidade a partir do livro de Richard Yates, de 1961.

3 Filme de 1975, inspirado no romance homônimo de Ira Levin, dirigido por Brian Forbes.

4 Para utilizar o título de um inspirador ensaio de Pierre Bourdieu no livro *A Miséria do Mundo*.

concepção de família e de criação dos filhos, distante da cidade, nos subúrbios abastados – em suma, uma ordem moral. Em outras palavras: não é qualquer mulher aquela que necessita ser afastada do centro urbano e da agitação da cidade grande, e sim a mãe, a mulher de família e sua prole. Cria-se, assim, uma diferenciação acentuada entre a mulher que trabalha e habita um centro urbano e a rainha do lar das casas com jardim. A divisão sexual do mundo, essa complementaridade e organização dos papéis sociais – harmoniosa ou não – é também uma divisão dos espaços, tanto da casa como da cidade. A tentativa de se deixar o espaço destinado poderia representar sair moralmente do papel designado. No caso de Betty, de *Mad Men*, essa possibilidade nunca se apresentou. Para as mulheres de *Foi Apenas um Sonho* ou *Esposas em Conflito*, ela em algum momento pareceu provável e foi a condução ao desastre.

Este artigo aborda como isso foi dramatizado pelos dois livros citados e suas versões cinematográficas, que lançaram temas a serem retomados em outros filmes e na série de grande prestígio e audiência. Por meio dos dramas pessoais de personagens fictícias femininas e masculinas temos um debate sobre cidade e subúrbio, cidade e gênero, assim como o temor e a adesão à tecnologia em um cenário de guerra fria.

O SUBÚRBIO COMO PROMESSA NÃO CUMPRIDA

Foi Apenas um Sonho (*The Revolutionary Road*) é um admirável romance do norte-americano Richard Yates, lançado em 1961. Foi filmado por Sam Mendes – não por acaso, diretor de *Beleza Americana* (*American Beauty*, 1999), também sobre a vida suburbana – com Leonardo di Caprio e Kate Winslet no papel do casal Frank e April Wheeler. Em se tratando de um diretor experiente como Mendes, é evidente que a escolha do casal que protagonizou *Titanic*⁵ não é fortuita, diz algo sobre as relações de casal e seus impasses.

No livro, a protagonista April – jovem pretensiosa e com uma origem familiar conturbada – a uma certa altura da trama resolve amar Frank – jovem com dificuldades no mercado de trabalho, mas que viajou o mundo como combatente na guerra – e, ao fazê-lo, decidiu-se, num primeiro momento, por um “pacote” de situações. Citando o livro:

⁵ Filme dirigido por James Cameron, 1997.

6 Richard Yates, *Foi Apenas um Sonho*, 2009, p. 51.

7 Por exemplo, *Next Stop Greenwich Village*, dirigido por Paul Mazurskyem 1976.

8 Richard Yates, *op. cit.*, p. 77.

Era fácil decidir a favor do amor na rua Bethune, a favor de caminhar nua e feliz pelo carpete de um apartamento, voltado para o sol da manhã, entre cadeiras improvisadas, pôsteres da França e uma estante feita de ripas de caixotes – um apartamento onde parte da diversão era a semelhança com a vida conjugal e onde, mais tarde, após uma visita ao cartório, após a entrega formal das duas chaves que estavam com outros inquilinos, parte da diversão da vida conjugal era a semelhança com um caso amoroso⁶.

A indistinção entre o *affaire* fortuito e o matrimônio encontrava sua contrapartida espacial doméstica num imóvel meio decadente no boêmio – ao menos assim tratado no cinema⁷ – Greenwich Village. Isso do lado da mulher/esposa. E do lado do marido Frank Wheeler? Bem, Frank não era exatamente uma prévia do bem-sucedido publicitário Don Draper de *Mad Men*; ele tinha um emprego aborrecido, desestimulante e, o que era pior: na mesma companhia onde seu pai havia trabalhado, o que lhe causava o desconforto de parecer preso a um *script* da geração anterior. O que fazer para lidar com tamanha inadequação? Depois do expediente, ele descia de elevador, ganhava as ruas e tomava um ônibus até a rua Bethune,

[...] onde subia dois lances de uma escada inclinada e rangente, abria uma porta branca coberta com tantas gerações de tinta [...] e entrava numa sala grande e limpa que cheirava um pouco a cigarro, cera de vela, casca de tangerina e água de colônia; e lá, uma garota linda e desgrehada o esperava, uma garota que tanto diferia da esposa de um funcionário da Knox quanto o apartamento diferia de um lar de um funcionário da Knox⁸.

Assim, também para o marido, o modelo de casamento jovem e com um ar de descompromisso era não apenas encantador, como tinha seu equivalente no apartamento desarrumado, um modo de preservar a identidade do casal diante de um mundo corporativo hostil ao qual eles não desejavam

pertencer. A ruptura com essa vida, na qual a qualidade da relação parecia repousar numa certa precariedade espacial às margens do rio Hudson, veio com uma gravidez sete anos antes do planejado. O casal Wheeler partiu para o subúrbio, ainda desejando algo que não parecesse comum, algo charmoso. Acabaram por aceitar uma casa com janela panorâmica – “Não creio que uma janela panorâmica vá destruir nossas personalidades”, disse Frank ao ver a casa –, e uma arrumação hábil poderia neutralizar seu aspecto banal e suburbano. Conformados, “podiam ver os filhos correndo descalços pela casa sem mofo, sem farpas, sem baratas e sem sujeira. O imóvel tinha potencial. A desordem que era a vida deles ainda poderia ser resolvida e devidamente alojada naqueles cômodos, entre aquelas árvores”⁹.

É sensível a homologia entre a ordem da vida e da casa ou seu oposto. A bagunça da vida e da casa, o tema central das mulheres do loteamento Stepford, do filme e livro *Stepford Wives*: “Que ótimo ver uma cozinha bagunçada”, diz a vizinha Bobby ao conhecer a protagonista Joanna¹⁰, comparando a nova amiga às mulheres que enceravam o piso incessantemente, tinham corpos perfeitos, cabelos impecáveis e seios grandes – ou seja, corpos e atitudes do padrão dos anos 1950 em plenos anos 1970.

Com ou sem a janela panorâmica, com ou sem ordem na casa, a vida no subúrbio não cumpriu as expectativas do casal Wheeler. Insatisfeitos, com dois filhos não planejados, April e Frank decidem – por uma ideia dela – se mudar para a Europa. No filme o destino é claramente Paris, enquanto no livro é simplesmente uma cidade europeia onde April poderia trabalhar, a vida poderia ser mais simples, mais acessível, mais plena. A utopia de reconquista de algo que foi perdido com o casamento passa por deixar aquele lugar, o subúrbio, a América. Uma gravidez acidental – sempre uma gravidez a impor um princípio da realidade sobre o do prazer – corta subitamente aquele plano alucinado que tanto incomoda vizinhos e colegas de trabalho. Em um conflito insolúvel, no qual os papéis de homem e mulher, pai e mãe, marido e esposa são colocados e recolocados em questão – assim como o desejo, a coragem, a aspiração de romper e o imperativo de se adaptar –, April acaba morrendo em sua medida desesperada de não sucumbir.

9 *Idem*, p. 35.

10 Ira Levin, *As Possuídas*, 1972, p. 31.

Não havia mesmo lugar para ela naquela casa branca que parecia convertida em espaço de aprisionamento, não obstante suas janelas, jardins e vista para o verde.

O SUBÚRBIO DISTÓPICO

Publicado nos Estados Unidos em 1972, *The Stepford Wives* (em português, *As Possuídas*) é um livro curto, de terror, com a mesma estrutura de círculo que vai se fechando até não restar em quem se confiar já utilizada pelo autor em seu *The Rosemary Baby*, de 1967, filmado por Roman Polanski em 1968 – cuja trama não por acaso se passava no coração de Manhattan, em um prédio tenebroso com vizinhos peculiares.

A personagem central do livro é Joanna Eberhart, uma fotografa cuja carreira claudicante divide espaço com a criação de dois filhos. A trama começa quando ela é convencida pelo marido a deixar Nova York por uma casa em Stepford, subúrbio em Connecticut. Como no caso de April e Frank, ela ficaria em casa com as crianças em meio às mulheres da vizinhança, enquanto o homem iria todos os dias trabalhar na cidade. Menos angustiada que April, mas com os olhos mais abertos para o mundo ao seu redor, Joanna logo fica amiga de Bobby, dona de casa inquieta, insatisfeita e com pouco talento para as lides domésticas. As duas contrastam com a maioria das outras mulheres, perfeitas na acepção de cada marido e exímias donas de casa. Em algum momento da trama, o casal Eberhart recebe os novos vizinhos em casa, e entre eles está um antigo engenheiro da Walt Disney Co., que desenha Joanna – que é representada por Katharine Ross, a Elaine de *The Graduate* (1967), a moça da garupa da bicicleta de Paul Newman ao som de B. J. Thomas em *Butch Cassidy* (1969)¹¹.

Apreensiva com o que observava ao seu redor, ensaiando uma volta à profissão e convencida de que havia algo na água de Stepford que levava aquelas mulheres peitudas, com silhuetas de mulheres dos anos dourados – o oposto de sua beleza magra e um tanto *hippie* – a passarem o dia limpando freneticamente suas casas, Joanna tenta ao mesmo tempo criar novas possibilidades de atuação e desvendar o que se passa na vizinhança. À medida que vai se aproximando da revelação, ela perde seus poucos aliados: no marido já não pode confiar; uma

11 *The Graduate*, ou *A Primeira Noite de um Homem*, filme de 1967 dirigido por Mike Nichols. *Butch Cassidy* ou *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, filme de 1969 dirigido por George Roy Hill. Em ambos os filmes, Ross interpreta jovens que não seguem exatamente o roteiro do casamento idealizado dos anos dourados.

vizinha com quem começara a esboçar uma amizade tornou-se o mesmo tipo de esposa perfeita; e finalmente Bobby também é transformada. Com a perda da última parceira – depois de, como Betty Draper de *Mad Men*, buscar ajuda terapêutica –, ela descobre o mistério: todas aquelas mulheres se tornaram robôs com corpos perfeitos, vocabulário limitado e nenhuma capacidade de decisão. Bonecas de Disneyland. Certamente o léxico programado era suficiente e adequado para o diálogo entre mulheres com experiência social igualmente limitada, e isso no filme é uma das pistas de que há algo errado acontecendo, ilustrando o que Michelle Perrot assinalou: a relação entre tomada da palavra e desejo de representação, problema que alguns grupos feministas tentaram atacar formando grupos dedicados ao aprendizado de novos vocabulários¹².

O que se segue, tanto no livro como no filme, é um verdadeiro circo de horrores: Joanna tenta fugir para Nova York depois de se dar conta de que, mesmo esfaqueada, Bobby não sangra, pois é um manequim animado, e que talvez também não menstrue. Capturada, Joanna se depara com seu duplo perfeito, ela mesma com seios avantajados e olhar inerte. O filme termina quando, após um encontro de tantas mulheres perfeitas no supermercado – e onde mais? –, o espectador guarda os enormes olhos escuros de Joanna/Ross, sombrios olhos de presa abatida.

A GRANDE MENTIRA SENTIMENTAL

Mesmo se tratando de livros de qualidades diferentes que geraram filmes também desiguais, pode valer a pena a comparação entre os fins trágicos de April e Joanna. A primeira causa a própria ruína ao tentar não repetir o que considerava um erro, uma gravidez que a ataria para sempre à rua da Revolução e à sua casinha branca. O problema sem nome, para usar a terminologia da feminista Betty Friedan, sua insatisfação aparentemente atávica a levou a um desacerto fatal – talvez para escapar do que ela considerava, àquela altura, uma desistência, uma espécie de morte em vida – isso não está no filme ou livro, é como eu leio ambos –, uma ligação entre biologia e destino. Joanna, leitora de Betty Friedan, esposa num contexto posterior à pílula anticoncepcional e à revolução sexual dos anos 1960, se debate, esperneia até o fim – e perde.

12 Michelle Perrot, *As Mulheres ou os Silêncios da História*, 2005, p. 323.

13 Dirigido por Stephen Daldry, protagonizado por Meryl Streep, Nicole Kidman e Julianne Moore.

14 "It's time for us to move back to London. I miss London, I miss London life." E, diante da resistência do marido Leonard, "I'm dying in this town!". Mais adiante: "I choose not to suffocate in the aesthetic of the suburbs but the violent jolt of the capital, that's my choice.[...] I wish I could be happy in this quietness, but if it's a choice between Richmond and death, I choose death".

Em inglês, *stepford wife* se tornou um termo da linguagem comum, dicionarizado, referindo-se a "autômato", "robô".

Quais seriam as alternativas à morte? A fuga, a escapada, o abandono do lar, o divórcio. No filme *As Horas* (2002)¹³, a personagem Laura Brown, interpretada por Julianne Moore, deixa a casa, o subúrbio, marido e filho pequeno – a ordem, no caso, pouco importa – pois, grávida, percebe que é o único modo de salvar a si e à criança por nascer. Nesse mesmo filme, que entrelaça três enredos distantes no tempo, Virginia Woolf/Nicole Kidman tem um claro diálogo com seu marido Leonard: trata-se de voltar para Londres ou morrer em Richmond, cuja tranquilidade ela não podia suportar¹⁴.

A fuga da casa com jardim, da domesticidade que a América exportava era quase admitir que, mesmo dourada, tratava-se de uma gaiola de ferro. Dane-se que a Europa inteira em sua frugal e sofrida reconstrução do pós-guerra almejava tal *way of life*; azar dos países pobres que nada tinham de parecido. No limite, April e Joanna nada tinham a ver com isso. Laura Brown, de *As Horas*, realiza esse desejo: ao fugir do subúrbio e de sua imensa cozinha, deixa os Estados Unidos e se estabelece no Canadá, pagando, claro, um alto preço pessoal – mas é a única a sobreviver.

Em obras ficcionais profundamente autorais encontramos, como é de se esperar, diferenças de enredo para enredo. April se sentia sufocada pelo casamento e pelas amarras que pareciam vir com a maternidade; Joanna não colocava tanto o casamento em questão, o que a desestabilizava era o comportamento convencional das mulheres suburbanas e a impossibilidade de construir naquele espaço outra relação com o marido, os filhos e a esfera doméstica. Laura Brown fugiu de tudo, da doença sem nome, da angústia e da tristeza. Virginia Woolf cometeu suicídio em Richmond.

Quais as alternativas à morte ou à fuga desvairada? Em algum momento, Joanna descobre que já tinha havido em Stepford uma associação feminina de cerca de cinquenta sócias para as quais Betty Friedan havia discursado sob aplausos. Antes das mulheres perfeitas, domadas pela tecnologia e pelos homens, houve um flerte com o feminismo, mesmo no subúrbio.

Em seu livro *Mulheres ou os Silêncios da História*, Michelle Perrot analisa o temor à cidade como um lugar inadequado às mulheres, que poderiam nela encontrar, além de outros perigos, outros homens. Essa visão condiz com uma das ideias sobre a cidade presentes no século XIX, a cidade como vício, *locus* da pobreza, sujeira e insensibilidade. Fruto da rápida urbanização e do surgimento da cidade industrial, essa reversão da expectativa iluminista, da aposta no progresso, gerou uma visão da cidade como símbolo da esperança frustrada. Socialistas e reformistas sociais eram seus maiores críticos¹⁵.

Mas estamos nos Estados Unidos dos anos 1960-1970, na paisagem social que April, em *Foi Apenas um Sonho*, chamou “a grande mentira sentimental dos subúrbios”¹⁶. Um espaço que no horário útil da produção econômica, quando os homens se deslocam para a cidade, se torna um espaço feminino, da casa e da dona de casa. Espaços muitas vezes chamados de cidade-dormitório, termo capcioso que esconde que enquanto os homens passam o dia fora, retornando apenas para dormir, mulheres e crianças têm ali sua vida cotidiana e suas redes de sociabilidade¹⁷. Não vamos tão longe a ponto de afirmar que os subúrbios foram criados com a finalidade de isolar as mulheres casadas e suas crianças em uma paisagem bucólica e com uma formulação precisa de domesticidade, mas mesmo as mais bem-intencionadas realizações de arquitetos, planejadores e construtores têm seus efeitos colaterais.

LEVITTOWN

Entre 1947 e 1951, o empreendedor William Levitt (1907-1944), da Levitt & Sons, construiu uma comunidade planejada, Levittown, em Long Island, New Jersey. Mais tarde, a empresa fariã, diante do estrondoso sucesso, mais três empreendimentos com o mesmo nome. Levittown é considerada pioneira dessa modalidade de apropriação do espaço, com suas 17447 casas, e se tornou sinônimo de cultura americana, a ponto de o Museu Smithsonian de Washington manifestar o desejo de expor uma casa inteira, que estivesse original. Levitt ganhou a alcunha de “rei dos subúrbios” e “inventor dos subúrbios”. Do ponto de vista arquitetônico, as casas de Levittown incorporaram achados das casas de Frank Lloyd Wright, como a lareira¹⁸. A cozinha

15 Carl Schorske, *Pensando com a História*, 2000, pp. 61-63.

16 Richard Yates, *op. cit.*, p. 109.

17 Agradeço à urbanista Paula Santoro, pois foi em um debate com ela que entendi pela primeira vez a carga de gênero da terminologia “cidade-dormitório”.

18 Nunca é demais lembrar que Frank Lloyd Wright construía suas *prairie houses* em bairros-jardim distantes do centro, e que, em 1932, projetou uma cidade antiurbana, Broadacre City, na qual cada família teria um acre para cultivar e o transporte seria realizado por meio de automóvel.

passou para a frente da casa, de modo que a sala pudesse se abrir para o quintal. Nesse momento, cientistas sociais dedicavam-se a estudar a família média, e psicólogos sociais publicavam estudos de “habitabilidade”, que relacionavam o ambiente doméstico a índices de criminalidade e estabilidade familiar. Segundo Gwendolyn Wright, os jovens casais que se mudavam para o subúrbio esperavam encontrar ali o sonho da casa e da vida, uma vez que as pesquisas de mercado enfocavam as fantasias domésticas que os construtores tentavam, pelo menos um pouco, suprir. E o que os compradores queriam? Janelas amplas que fizessem a casa parecer maior – as janelas que April e Frank Wheeler desprezavam. As mães queriam poder olhar os filhos pela janela, e essa visibilidade era uma premissa. Nas casas menores, a cozinha evocava a cozinha das áreas rurais, grandes e sem copa. Na casa suburbana desse momento começou a haver uma suíte para o casal, com um *hall*, enquanto revistas populares como *Women Today*, de 1953, e *Building a Successful Marriage*, de 1948, recomendavam que uma esposa atenciosa deveria conceder ao marido um espaço sem muito contato com as crianças. Nesse momento surge a área de serviço, com espaço para a lavadora de roupas e, no caso das famílias mais abastadas, a secadora. Esse espaço de trabalho da dona de casa era colado à cozinha para aproveitar instalações hidráulicas comuns¹⁹.

À medida que as famílias suburbanas se multiplicavam, pesquisadores começaram a se indagar a respeito dos efeitos desse estilo de vida – efeitos nas próprias famílias e na sociedade como um todo. Um livro de 1956, *Organization Man*²⁰, relatou os insatisfeitos executivos e gerentes voltando aos seus subúrbios no fim do dia para enfrentar mais pressões. Vivendo nesse mundo, as mulheres pouco tinham a contar aos seus maridos. A uniformidade dos subúrbios, com pessoas da mesma idade, *background* e renda, parecia negar a individualidade. No livro *A Multidão Solitária*²¹, de 1950, David Riesman captou o sentido de conformidade e isolamento da moderna vida de subúrbio.

Havia um padrão: o casal de 31 anos, mais jovem do que os dos centros urbanos; poucos viúvos, solteiros e divorciados, assim como poucos velhos. Crianças à mancha, e cada vez mais, já que as taxas de fertilidade eram

19 Sobre Levittown, ver Gwendolyn Wright, *Building the Dream*, 2001, pp. 251-253.

20 William H. Whyte, *The Organization Man*, 1956.

21 David Riesman, *A Multidão Solitária*, 1995.

maiores nos subúrbios do que na cidade. Em 1950, nas estatísticas gerais para o país, 27% das mulheres trabalhavam, contra apenas 9% no subúrbio norte-americano. Foi esse universo que o sociólogo norte-americano Herbert Gans pesquisou, convivendo por dois anos com os *levittowners*, um mergulho de quatrocentas páginas no cotidiano daquela organização socioespacial, lugar sem graça pelo qual ninguém se interessava. O autor observou o tédio das mulheres que viviam numa comunidade de classe média, sua solidão por ter a família extensa longe, na cidade. Mas Gans não condenou o subúrbio, e sim enfatizou o sentimento de orgulho e de realização – especialmente material – que o *levittowner* demonstrava. E quanto às mulheres, elas desejaram essa mudança para ter mais espaço, mais privacidade para a família, o que reforçava seu papel de esposa e mãe.

O maior ataque por escrito aos subúrbios viria no bojo de uma defesa da vida urbana. Os mais conhecidos são os trabalhos de Jane Jacobs, *Morte e Vida das Grandes Cidades*²², e de Lewis Mumford, *The Culture of the Cities*²³, ambos de 1961. Esses autores elogiavam a vitalidade da vida urbana, os contatos sociais e a vitalidade cultural. Suas cidades dependiam da mistura étnica e arquitetônica. E os bancos e o governo, eles denunciavam, causavam o êxodo urbano que deixava a cidade para os muito ricos ou muito pobres.

Havia nessa crítica uma dimensão de gênero? Em Jacobs temos um longo capítulo advogando que crianças podem ser criadas na cidade, brincando nas calçadas sob o olhar vigilante da vizinhança, não necessariamente, ou apenas, de seus familiares. Ela traz uma ideia pouco ou nada debatida naqueles anos: planejadores são homens em sua maioria. Em suas palavras:

Ao planejar a vida residencial, o objetivo deles é satisfazer as pretensas necessidades cotidianas de donas de casa ociosas e criancinhas em idade pré-escolar. Resumindo, eles fazem projetos estritamente para sociedades matriarcais.

*O ideal do matriarcado está inevitavelmente presente em todo planejamento urbano em que as residências estejam isoladas dos outros aspectos da vida. [...]*²⁴.

22 Jane Jacobs, *Morte e Vida das Grandes Cidades*, 2001.

23 Lewis Mumford, *The Culture of the Cities*, 1997.

24 Jane Jacobs, *op. cit.*, p. 91.

O PROBLEMA SEM NOME

A dona de casa dos subúrbios tornou-se a concretização do sonho da americana e a inveja, dizia-se, de suas congêneres do mundo inteiro. A dona de casa americana, libertada pela ciência dos perigos do parto, das doenças de suas avós e das tarefas domésticas, era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim sua verdadeira realização feminina. Dona de casa e mãe, era respeitada como companheira no mesmo plano que o marido. Tinha liberdade de escolher automóveis, roupas, utensílios, supermercados e possuía tudo o que a mulher jamais sonhou²⁵.

25 Betty Friedan, *Mística Feminina*, 1971, p. 10.

Esta citação é do livro *Mística Feminina*, que Betty Friedan publicou em 1963, e foi para essa mulher, cuja angústia e insatisfação doentia começaram a aparecer na virada da década de 1950-1960, que a feminista cunhou a expressão “problema sem nome” – certamente o que Betty Draper, de *Mad Men*, manifestou na primeira temporada da série.

Não cabe aqui resenhar um livro que causou profundo impacto às mulheres norte-americanas dos anos 1960. Mas é preciso lembrar que embora crítica ao trabalho de Margaret Mead – como ao de Sigmund Freud, entre outros –, Friedan retoma um artigo da conhecida antropóloga, não por coincidência dessa mesma década. “Por ironia”, escreveu Friedan, “em 1960, Margaret Mead principiou a manifestar alarme pelo ‘regresso da mulher às cavernas’” – a volta da americana a uma estreita domesticidade, enquanto o mundo estremecia às vésperas do holocausto tecnológico. Num excerto do livro intitulado *American Women: The Changing Image*, publicado no *Saturday Evening Post* em março de 1962, Mead indagava:

Por que regressamos, apesar dos progressos da tecnologia, ao quadro da Idade da Pedra? [...] A mulher voltou atrás, cada qual à sua caverna, esperando ansiosamente pelo marido e os filhos, aguardando ciumentamente o companheiro, quase de todo ignorante da vida exterior ao lar

[...]. Neste regresso à fecundidade, a culpa não lhe cabe individualmente. É o clima de opinião que se criou neste país [...]²⁶.

26 Citado em *idem*, p. 130.

Caverna, automóveis, casas e supermercados: assim como em Jacobs pode haver uma sutil questão de gênero em um livro sobre espaço urbano, em Friedan pode existir uma discreta indagação sobre espaço em um livro feminista. Jornalistas, judias, casadas, da mesma geração, há um diálogo surdo entre os dois livros. Se levarmos em conta que foram dois *best-sellers* do início da década de 1960, talvez possamos compreender como gênero e espaço estavam vivos no debate e nas tensões sociais naquele momento nos Estados Unidos, a ponto de transparecerem no romance de Richard Yates, aparentemente sobre a crise pessoal de um casal branco de classe média. Se a América conservadora se manifestava no culto à domesticidade, com tudo que isso acarretava de divisão cerrada de papéis sexuais, dramatizados e chancelados pelo espaço doméstico e pela separação, por ferrovias e rodovias, entre o espaço da casa e o mundo do trabalho, é certo que a literatura e o cinema haveriam de tematizar esse drama sem nome.

Em *Stepford Wives*, Joanna, que já tinha lido as feministas – ela chega a mencionar a própria Betty Friedan –, se comportou como uma deliberada desviante no mundo para o qual Walter queria levá-la com a promessa de silêncio, conforto e paz para se criar os filhos. Por isso a reação tão forte, num livro um tanto maniqueísta: com personagens tipificadas, diante da resistência feminina/feminista, que ia de fotografar até mandar o marido lavar a louça, os homens – os vilões da história – não foram capazes de negociar ou interagir; dobraram suas apostas, jogaram todas as fichas da dominação masculina, subtraindo de Joanna, como das outras mulheres, qualquer traço de subjetividade, dando a elas um corpo magnífico e nenhuma autonomia. Por isso a beleza e a agonia da já mencionada cena final.

A perfeição subsumida a um robô: não se tratava de uma ideia nova. Na França dos anos 1920, os *salons des arts ménagers* criaram uma substituta da empregada doméstica em forma de robô. Esta era apenas uma ilustração para cartazes, mas Marie Mécannique – afinal um robô bem poderia não ter gênero – emblematicava a mulher que arrumava a casa sem criar problemas e

sem se expor a problemas, modelo que mais tarde apareceria em um desenho infantil, *Os Jetsons*, desenho de Hannah-Barbera exibido originalmente entre 1962 e 1988, na figura da empregada Rosie. Assim como Bobby e as outras mulheres-robôs, Marie e Rosie não deveriam sangrar, sentir dor e estavam livres das complicações corporais femininas. O que nos convida a pensarmos um pouco também no lugar da tecnologia naqueles anos 1950-1960, especialmente aquela aplicada ao lar, uma tecnologia amigável e plena de promessas, além de bem simbólico passível de exportação.

TECNOLOGIA AMIGÁVEL?

A cozinha moderna norte-americana foi uma grande realização, um feito: tinha seus admiradores na Europa e ajudava a acalmar a agitação do lado comunista. O que pode parecer pouco plausível, a implantação interna e a exportação de um modo de vida que repousa em um aparato doméstico era assunto de Estado. Em 1948, o Office for the Military Government in US Occupied Germany (OMGUS) planejou uma mostra sobre as tendências habitacionais norte-americanas. O diretor da OMGUS, Peter H. Harnden, solicitou imagens de tecnologia doméstica avançada e planejamento de subúrbios às escolas de arquitetura de Harvard, Colúmbia e MIT. A mostra *So wohnt Amerika* [Como a América Mora] foi inaugurada em Frankfurt em 1949, mas atraiu uma audiência módica²⁷.

Exibir na Europa a vida suburbana da classe média norte-americana era uma das prioridades do Plano Marshall e, para tal, em 1950 foi realizada uma Exposição Industrial na Berlim Ocidental. O Departamento de Estado mandou por navio seis casas pré-fabricadas com aquecimento central, eletrodomésticos e outros aparelhos de cozinha, além de mobília. Quando a exposição *Amerika zu Hause* [América em Casa] foi inaugurada, a visitação foi intensa, chegando a 43 mil visitantes em quinze dias – sendo que 15 mil vinham do lado comunista. Mas a culminação dessas ações do Departamento de Estado Norte-Americano veio em 1952 com a exposição *Wir bauen ein besseres Leben* [Construímos uma Vida Melhor]. Nessa mostra em Berlim, como nas exposições colonialistas do século XIX, nas quais os “exóticos” eram exibidos, uma casa modelo era cenário para uma família de pai, mãe e filhos atuar, mostrando o uso adequados dos

27 Greg Castillo, “The American ‘Fat Kitchen’ in Europe”, 2008, p. 39.

objetos. Atores profissionais se alternavam nos espaços para desempenhar o papel da família norte-americana – e para transformar os visitantes em *voyeurs*. Um narrador, vestido de branco, explanava sobre as interações no espaço. Paraíso para uma nova Eva²⁸, uma cozinha automática e mecanizada passou a ser objeto de desejo, e emergia uma dona de casa que apaziguava os temores de uma modernidade com efeitos negativos sobre a vida familiar. Na cozinha e no eletrodoméstico a tecnologia foi feminizada, exibida como algo que traria conforto. Não importava que essa *Hausfrau* ideal da família nuclear, representada por atrizes, fosse uma ficção, uma imagem da reconstrução da família tanto na Alemanha como nos Estados Unidos, e que a cozinha maravilhosa não estivesse acessível ao consumidor europeu.

Como culminação, a cozinha da casa suburbana foi tema de debate político durante a Guerra Fria. Em julho de 1959, em Moscou, foi a vez de os norte-americanos tentarem declarar sua superioridade como nação com a American National Exhibition. Curiosamente, uma das estrelas da extensa exposição, em plena corrida tecnológica, foi uma... cozinha! A tecnologia podia ser, nesse momento, medida não apenas nos termos da corrida espacial e das usinas nucleares, como também, e talvez mais importante, em termos de bens de consumo²⁹. A cozinha moderna, sedutora e tecnificada, tornou-se um dos pontos de controvérsia. E nesse conhecido “Kitchen Debate”, Nikita Krushev e Richard Nixon, representantes das duas grandes potências, discutiram em público, diante das câmeras de TV por causa de uma cozinha planejada, moderna e sedutora³⁰.

A cozinha que causou tamanha celeuma aos olhos atuais parece quase inocente. O que causou tanta dor de cabeça aos governantes em questão foi uma cozinha verde-limão da General Electric, instalada em uma casa norte-americana estilo rancho. A imagem que se exportava era a casa do americano suburbano comum, não a casa californiana que exibia a arquitetura moderna, nada de *case study houses*, nada de experimentalismo³¹.

Contra a aparente ruptura de laços familiares e comunitários tradicionais, a cozinha era um cenário adequado para a performance da família nuclear: era nesse espaço que as refeições eram produzidas para o ritual diário da refeição

28 *Idem*, p. 45.

29 Ruth Oldenziel e Karin Zachmann, “Kitchens as Technology and Politics: An Introduction”, 2008, p. 6.

30 O acalorado debate está disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-CvQOU-Necy4>>. Acesso em: ago. 2015.

31 E Krushev retrucou: “Não temos aqui intenções de utilidade, é puro *gadget*”. Ruth Oldenziel e Karin Zachmann, *op. cit.*, p. 9. A reação ao *American way of life* que vinha embutido na cozinha, uma versão doméstica e pedestre da equação gramsciana “americanismo e fordismo”, também ocorreu na Alemanha do entre-guerras, quando alguns autores perguntaram que tipo de dona de casa poderia emergir de uma casa racionalizada e da adoção da tecnologia americana. A noção de uma traição de gênero da cultura alemã veio a se tornar mais tarde um tema do antiamericanismo do Terceiro Reich. Ver G. Castillo, *op. cit.*, p. 33.

compartilhada. Era o lugar da performance da domesticidade, e não por acaso o mercado e a propaganda miravam a mulher como consumidor³². Um filme comercial da cozinha do futuro da Whirlpool RCA confirmava a ideia de que, junto com a cozinha, se projetava um tipo ideal de consumidora: o oposto complementar do homem provedor; nessa configuração, a dona de casa lançava mão de engenhocas que facilitavam o fardo doméstico, beneficiando, assim, a família inteira. O tema não era novo: desde os anos 1930, reformadores sociais socialistas de diversos matizes e arquitetos convergiram na configuração de uma mulher moderna emancipada das tarefas domésticas, que pudesse sair de casa para o mundo do trabalho, e nisso a casa moderna e a cozinha planejada poderiam desempenhar um papel central. Mas, longe dos modernistas, de arquitetas como Grete Schütte Lihotzkye dos socialistas, os engenheiros norte-americanos desenharam a imagem de uma dona de casa hedonista e encantada, que sonhava com uma cozinha plena de *gadgets* como um fim em si.

Esse debate não era privilégio de governantes das grandes potências políticas e econômicas. Num nível mais chão e acessível, diversos profissionais requisitaram a cozinha como seu domínio: *designers*, arquitetos, engenheiros, médicos, inspetores sanitários, profissionais da economia doméstica, cientistas sociais, associações de moradores, higienistas etc. E a transmissão dessa disputa por pontos de vista acontecia nas revistas femininas, local onde jornalistas, arquitetos e decoradores, publicitários e outros formatam os simbolismos inscritos entre quatro paredes azulejadas e suas máquinas. Revistas dirigidas à dona de casa idealizada, e esta morava nas franjas das grandes cidades – nos subúrbios.

Toda inovação tecnológica de peso traz consigo um debate ético a respeito de seus usos. Talvez Joanna Eberhart, a esposa em conflito, tenha se comportado como um Oppenheimer de saias e da vida doméstica, manifestando seu temor de que por meio da tecnologia alguns fantasmas do livro de Betty Friedan – a mulher que pensa que precisa ser bela e a dona de casa perfeita – pudessem se juntar num só corpo, artificial, ainda que feito de carne e osso. Não uma visão de Rosie, a empregada-robô dos *Jetsons*, mas a própria mulher dos anos 1960-1970, que, diante de tantos estímulos e

impasses, só sossegaria se transformada num autômato. Talvez a face distópica da tecnologia amigável aplicada ao lar. E não custa lembrar de que os *Jetsons* já não mais moravam na cidade, campo ou subúrbio, e sim em casas unifamiliares que flutuavam no espaço.

Qual seria a alternativa à casa suburbana? Certamente não a grande e também distópica metrópole, narrada em fantasias como Gotham City e outros pesadelos quase sempre ambientados em Nova York. O “outro do subúrbio” certamente era o conjunto habitacional extenso, a habitação coletiva destinada às classes mais baixas, sem contar o componente racial presente nessas iniciativas. Se Levittown foi o símbolo da vida perfeita no subúrbio norte-americano, Pruitt-Igoe – conjunto habitacional em Saint Louis inaugurado em 1954 – foi também um símbolo da ascensão e queda da utopia modernista e coletivista dos pós-guerras na Europa e nos Estados Unidos. Diante dele, narrado como um fracasso, pouco importa se dentre tantos exemplos tenhamos um incrível e solitário projeto de Le Corbusier em Marselha. Distantes da cidade, carentes de urbanidade, os grandes conjuntos habitacionais passaram a simbolizar os vícios dos agrupamentos em escala condensada.

Considerado decadente e um antro de delinquência, Pruitt-Igoe foi demolido em etapas em 1972. Em 2011, o conjunto e sua conhecida demolição foram tema de um comvente documentário³³. Esperemos que, com a mesma delicadeza e precisão, o cinema se volte para estes territórios e seus dramas pessoais e coletivos. Por enquanto, o francês *O Ódio (La haine)*, dirigido por Mathieu Kassowitz em 1995, nos dá a dimensão do potencial narrativo dessa modalidade de ocupação espacial.

O tema dos subúrbios e suas famílias perfeitas retornou em dois filmes recentes, porém sob uma óptica conservadora. Em *The Family Man* (Brett Ratner, 2002), Jack Campbell/Nicolas Cage, um *yuppie* caricato e arrivista, acorda em meio a um pesadelo: vive o que sua vida poderia ter sido. Casado com uma antiga namorada, vivendo em New Jersey com dois filhos e uma vida comunitária com seus vizinhos. O que a princípio lhe causa horror termina por humanizá-lo, e quando ele finalmente desperta, é uma “pessoa melhor”.

33 *Pruitt-Igoe Myth*, dirigido por Chad Freidrichs. A demolição do conjunto habitacional aparece também no filme *Koyaanisqatsi*, de Geoffrey Reggio, de 1982.

Stepford Wives foi refilmado em 2004. A fotógrafa Joanna foi transformada em uma produtora de TV estressada e ambiciosa, que, ao mudar para o subúrbio, descobre a trama, a revela e, com a ajuda de seu marido, vence. Nesse *remake*, a armadilha sórdida não foi criada por um conjunto de homens, mas por uma mulher, uma alta executiva cansada da dupla jornada – no limite, esgotada pelas exigências que o feminismo trouxe em seu bojo. E Joanna/Nicole Kidman a desmascara. Um *happy end* fraco em um filme mediano: talvez a prova dos nove de que esse modo de vida generificado, essa beleza americana, não é mais temido como uma gaiola de ouro, ou melhor: que as tensas relações entre gênero e espaço urbano não fazem mais, ou do mesmo modo, parte de uma agenda intelectual e literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. “Efeitos de lugar”. A *Miséria do Mundo*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- CASTILLO, Greg. “The American ‘Fat Kitchen’ in Europe: Domestic Modernity and the Marshall Plan”. In: OLDENZIEL, Ruth & ZACHMANN, Karin (orgs.). *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users*. Cambridge, MITPress, 2008.
- FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Petrópolis, Vozes, 1971.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- LEVIN, Ira. *As Possuídas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1972.
- MUMFORD, Lewis. *The Culture of the Cities*. Londres, Routledge/Thoemmes, 1997.
- OLDENZIEL, Ruth & ZACHMANN, Karin. “Kitchens as Technology and Politics: An Introduction”. In: *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users*. Cambridge, MITPress, 2008.
- PERROT, Michelle. *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Bauru, Edusc, 2005.
- RIESMAN, David. *A Multidão Solitária*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- SCHORSKE, Carl. *Pensando com a História: Indagações na Passagem para o Modernismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- WHYTE, William H. *The Organization Man*. Nova York, Simon & Schuster, 1956.
- WRIGHT, Gwendolyn. *Building the Dream: A Social History of Housing in America*. Cambridge, MITPress, 2001.
- YATES, Richard. *Foi Apenas um Sonho*. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2009.