

Giulia Benincasa\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

# Fragmentos urbanos: poesia, memória e gênero na cidade em *Desterro*, de Camila Assad

## Resumo:

O artigo analisa a obra *Desterro* (2019), de Camila Assad, a partir do diálogo com as ideias de Walter Benjamin. Com base no projeto poético de Assad, marcado pela apropriação de vozes urbanas e teorias acadêmicas, o estudo evidencia como a obra propõe uma escrita que se situa no limiar entre memória individual e memória social, entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), categorias centrais na teoria benjaminiana. O texto ressalta ainda a maneira como Assad explora formalmente a escrita para refletir sobre a experiência urbana, criando uma poética que espelha o choque dos encontros e desvios do caminhar pela cidade. Essa fragmentação é incorporada à própria estrutura do livro, tornando a leitura uma experiência marcada por interrupções e descontinuidades que refletem o ritmo e as tensões da modernidade. Nesse contexto, o artigo também investiga a figura da *flâneuse*, contrapondo-se à tradição masculina do *flâneur*, discutindo como a presença feminina na cidade não é determinada prioritariamente pelo medo, mas pela questão da visibilidade e do anonimato. Assad atualiza essa problemática ao inscrever, em *Desterro*, a experiência da mulher que circula pela cidade como sujeito de enunciação, deslocando a centralidade masculina da modernidade e abrindo espaço para uma cartografia poética feminina.

## Palavras-chave:

*Flâneuse*, poesia brasileira, contemporaneidade, crítica feminista

## Abstract:

This article analyzes *Desterro* (2019) by Camila Assad through a dialogue with the ideas of Walter Benjamin. Based on Assad's poetic project, marked by the appropriation of urban voices and academic theories, the study demonstrates how the work proposes a writing situated at the threshold between individual and social memory, and between experience (*Erfahrung*) and lived experience (*Erlebnis*), central categories in Benjaminian theory. The text also highlights how Assad formally explores writing to reflect on urban experience, creating a poetics that mirrors the shocks of encounters and deviations in walking through

the city. This fragmentation is incorporated into the structure of the book itself, making the reading an experience marked by interruptions and discontinuities that reflect the rhythm and tensions of modernity. In this context, the article examines the figure of the *flâneuse*, contrasting it with the masculine tradition of the *flâneur*, and discusses how women's presence in the city is determined not primarily by fear, but by issues of visibility and anonymity. Assad updates this problem by inscribing in *Desterro* the experience of women navigating the city as enunciating subjects, displacing the male centrality of modernity and opening space for a female poetic cartography.

**Keywords:**

*Flâneuse*, Brazilian poetry, contemporaneity, feminist critique

“Construir cidades é também uma forma de linguagem” é o título da primeira parte de *Desterro*, terceiro livro da poeta Camila Assad, que se repete também como frase de abertura. A afirmação bem direta lembra uma espécie de tratado, que informa ao leitor certos conceitos e preceitos iniciais do livro. Arquiteta de formação, Assad propõe a aproximação entre a construção das cidades e a linguagem, e investe nesta metáfora a partir da junção da imagem da cidade com aquelas ligadas à linguagem: “É como se a cidade fosse um imenso alfabeto com o qual se / montam e desmontam / palavras frases poemas” (Assad 2019: 14).

Paulo Ferraz, no posfácio ao livro, traz à tona a ideia de plano piloto. Não é a primeira vez que há um empréstimo desse termo para o campo da poesia; é possível lembrar do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, publicado em 1968. Nesse manifesto, são estabelecidas diretrizes que visam definir a poesia concreta, na qual considera-se a palavra não apenas em seu aspecto simbólico, mas também em sua dimensão física, atentando-se à apresentação gráfica e espacial das palavras (além da sonora), enfatizando a importância da forma visual na construção do sentido poético. Ferraz também relembra outros livros e poemas nomeados a partir de termos relacionados à cartografia ou à arquitetura, além de apresentar uma tese, a de que “todo livro de poema se assemelha ao projeto de uma cidade” (Ferraz 2019: 89), uma vez que é pensado como um caminho que o leitor pode fazer, mas, ao mesmo tempo, sua construção, composta por textos independentes, permite também outras formas de caminhada pelo livro que não a de uma página após a outra – algo mais difícil com um romance, por exemplo.

Assim, a montagem do livro parece não só com a cidade e o deslocamento por ela, mas também com o seu planejamento anterior, retomando a ideia de plano-piloto. O início do livro de Assad é também uma espécie de *ars poética*, que expõe ao leitor o processo pelo qual esses textos são construídos, entendendo a proximidade entre os materiais e processos de

construção do texto e aqueles da construção de uma cidade: “É como se a cidade fosse um imenso alfabeto” (Assad 2019: 14). É isso que aponta Isaac Giménez, mestre em literatura luso-brasileira pela UCLA, em seu artigo “Entre a perda e a queda poética: Desterro, de Camila Assad, ou como construir coletividade a partir de uma escrita por apropriação”, em que descreve essa construção:

Nos onze textos enumerados, a maioria sem título, a poeta conjuga estas duas formas de criar, colocando tijolo sobre tijolo, juntando letras que seguem formas geométricas para formar palavras, e com elas frases, poemas e, portanto, discursos. O primeiro texto já apresenta a chave para entender estes processos de criação simultâneos e convergentes: ambos, escrita e construção, devem ser entendidos como trabalhos coletivos impulsionados pela memorização. (Giménez 2021: 240-241)

Entre esses onze poemas da primeira parte do livro, poucos são aqueles que possuem uma mancha gráfica como a esperada de um livro classificado como poesia, com cortes de versos e divisão em estrofes. Os cinco primeiros, por exemplo, são pequenos fragmentos em prosa, com espaçamentos os separando em blocos que lembram parágrafos ou notas.

Além disso, há uma sobreposição dos tons no texto, ora indo para registros mais teóricos, numa terceira pessoa distante, ora indo para formas mais autobiográficas, em primeira pessoa. Tomemos como exemplo o primeiro texto:

Construir cidades é também uma forma de linguagem. É evidente o paralelismo que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos (definindo formas geométricas) e agrupar letras (formando palavras).

Historicamente esses dois fenômenos — a escrita e a cidade — ocorrem quase que simultâneos impulsionados pela memorização, medida e gestão do trabalho coletivo.

Eu falo três idiomas e meio e já morei em cinco cidades e meia. Eu já quis falar esperanto, já quis uma casa no mato, mas chega uma hora que os três idiomas (e meio) e as cinco cidades (e meia) são suficientes.

É nas cidades e é através da escrita que se registram os acúmulos e os conhecimentos. Na cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. (Assad 2019: 13)

A frase de abertura traz uma afirmação, mais um preceito, e o resto do parágrafo, bem como o seguinte, continuam com uma retórica que remete ao discurso teórico – com um uso constante de verbos no presente, utilizado para marcar instruções, fatos gerais ou descrições, além de uma voz impessoal, que parece vir de fora do texto, detentora de um conhecimento. No entanto, no terceiro parágrafo, há um rompimento brusco dessa forma, com a entrada de uma “eu” e seus relatos pessoais com verbos no passado.

A entrada dessa voz poética no terceiro parágrafo se mostra não só graficamente, com o uso do pronome em primeira pessoa, como também enquanto subjetividade que realiza coisas, como falar idiomas e morar em cidades. Assinala também a entrada de questões que seguirão ao longo de todo o texto: a experiência, a memória e a relação dessas com a cidade e o coletivo.

A diferença entre lembrança e memória dá a esta última uma percepção mais física, não só pelo uso da palavra fixar, como também por meio da sua contraposição com a lembrança, definida por sua dissipação – assim, seguindo a proposição do livro, a memória se torna texto e concreto, produtora da cidade, ao mesmo tempo que também produz as cidades:

Por isso as formas e tipologias arquitetônicas podem ser lidas e decifradas como se lê e se decifra um texto. Arquitetura é ao mesmo tempo contingente e registro da vida social. Quando um palacete se transforma em cortiço confere-se um novo significado para o território, escreve-se um novo texto. (Assad 2019: 14)

Assad insiste na conexão entre cidade e memória – “É essa dimensão que permite ao próprio espaço da cidade se encarregar de contar sua história” (Assad 2019: 15) –, acrescentando também os elementos de disputa entre duas. A cidade é um registro da vida social; assim como um texto, conta a história daqueles que a construíram; e também como um texto pode ser apagado e reescrito, como no exemplo do palacete. Portanto, uma cidade é responsável por contar uma história, preservando uma memória coletiva. Entretanto, ao mesmo tempo em que a ideia de coletividade da memória é trabalhada, a memória individual também se apresenta a partir do tom de certos momentos dos textos: desde o primeiro texto da seção, é possível ver que há vozes que se alternam ao longo dos parágrafos, trazendo junto a essa voz discursiva mais pessoal também uma voz poética fragmentada, como aponta Giménez:

A modo de rito de passagem, a obra começa com algumas reflexões teóricas e gerais sobre a arquitetura para, pouco a pouco, dar espaço à voz fragmentada da poeta: ‘falo três idiomas e meio’; e também ao corpo que habita o espaço partido: ‘Já morei em cinco cidades e meia’.

(Giménez 2021: 241)

A memória coletiva, assim como as cidades, é, ao mesmo tempo, entrecortada e construída por individualidades. Esse mesmo movimento de construção e corte se repete em *Desterro*, tanto como tema em seus textos da primeira seção quanto na forma da construção do livro como um todo. Assad inicia o quarto texto expondo essa contradição da vida urbana, que é, ao mesmo tempo, solitária e coletiva:

Construir e morar em cidades implica necessariamente viver de forma coletiva. Mesmo que você se sinta muito sozinho aos domingos, ouvindo na rádio uma de suas músicas favoritas. De quem é a mão que você segura? De quem é a mão que você quer segurar? Qual o tom da nossa conversa?

Me conte sobre a batalha de Alvalade, sobre os filmes de Kiarostami. Tire fotocópias do seu atestado de óbito e queime.

Há apenas uma história e três lados. Há sempre uma história e ela sempre termina como eu quero. (Assad 2019: 16)

O primeiro bloco traz uma voz parecida com aquela dos textos anteriores, com um tom de explicação, mas dessa vez ela se endereça a um “você”. No primeiro momento do texto, esse termo não é um interlocutor identificado, referindo-se a uma segunda pessoa do discurso, mas um sujeito indeterminado, de forma a generalizar um sentimento de solidão na cidade. No entanto, no segundo bloco, a interlocução aparece marcada, de modo a reproduzir uma fala que dirige a alguém uma série de perguntas. Esse alguém, porém, não é muito bem estabelecido, uma vez que, ao mesmo tempo que se dirige ao leitor, também traz um discurso particular, que se torna ainda mais individualizado no terceiro bloco, no qual a voz agora pede ao interlocutor informações muito específicas e, ao final, demanda fotocópias de um atestado de óbito, que abre a possibilidade de entender que esse interlocutor é alguém morto, sendo, então, uma interlocução com a memória.

O texto cria uma confusão ao se dirigir a nós, leitores, e, ao mesmo tempo, distanciar-se, por não parecer efetivamente se referir a nós, e, assim, acaba por replicar o paradoxo da vida urbana, solitária e coletiva. Na cidade somos atravessados pelo discurso alheio, mesmo que não direcionado a nós, além da presença de vozes diversas e desconhecidas que se tornam indissociáveis nesse contexto. Escrevendo sobre a experiência moderna das cidades, Walter Benjamin se debruça sobre o tema da multidão, produtora desse burburinho, tornando-a central para suas análises. Tomando emprestado o conceito freudiano de choque, Benjamin o translada ao homem moderno e seus encontros abruptos com o outro, com o qual ele não tem um conhecimento prévio, uma experiência. A consciência, tornando-se então arma de defesa contra os estímulos constantes do choque, resultaria, então, numa perda da exatidão do tempo dos acontecimentos, como este que pode ser visto no texto de Assad anteriormente apresentado: “Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência” (Benjamin 2022: 100).

Para melhor compreender a ideia de choque em Benjamin, é importante se reportar à diferenciação feita entre *Erlebnis* (vivência) e *Erfahrung* (experiência) – a fim de evitar confusões com os usos das palavras quando não remetendo à teoria benjaminiana, neste trabalho serão usados os nomes dos conceitos em alemão. Em “Experiência e pobreza”, o filósofo alemão, reportando-se à volta dos soldados da Primeira Guerra Mundial, que voltam mudos, mostra que há uma queda na *Erfahrung* (experiência), na forma narrativa de contar, dada pela troca:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história universal. Talvez isso não seja

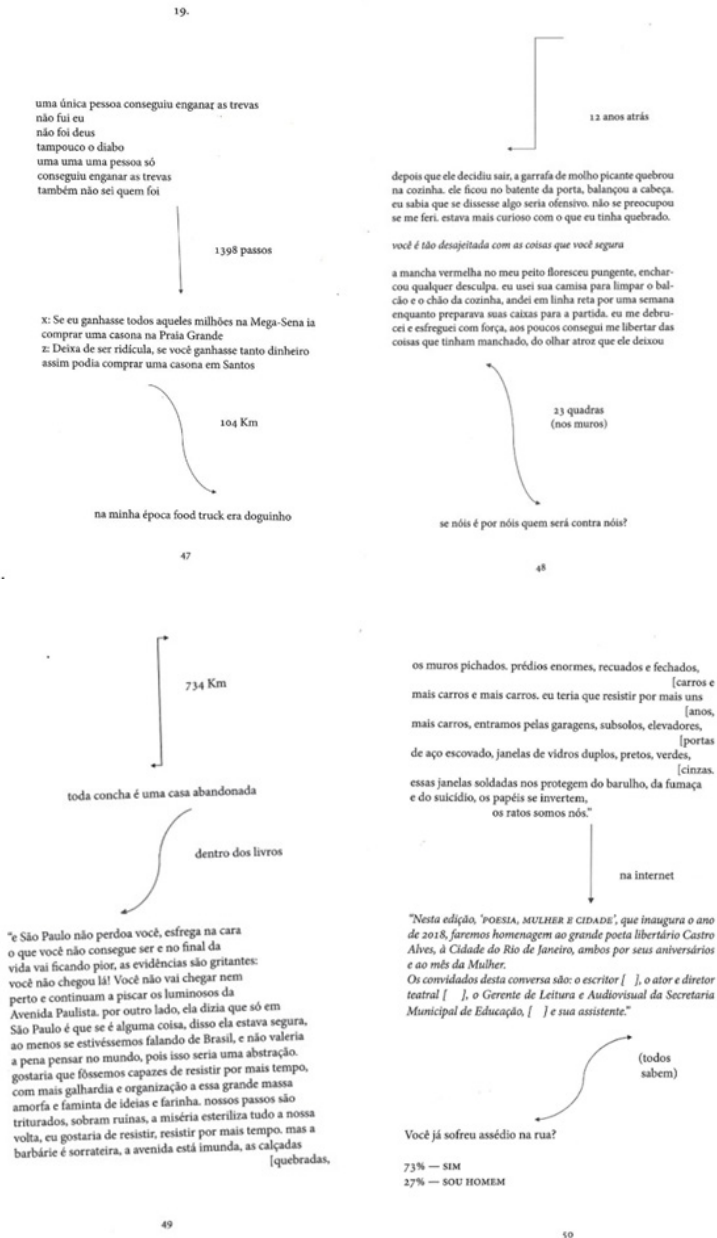
tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (Benjamin 2022: 114/115)

A correlação paradoxal entre o silêncio dos soldados e a imensa quantidade de livros de guerra no mercado nos anos subsequentes é a imagem representativa para aquilo que substitui a forma de narrar da *Erfahrung* (experiência), sendo substituída pela informação. A *Erlebnis* (vivência) se diferencia da *Erfahrung*: enquanto a experiência é marcada por seu caráter coletivo e pela construção gradual, a vivência se limita à comunicação de um indivíduo privado e isolado, que experimenta o acontecimento, mas não consegue tornar a experiência algo organizado e comunicável (narratizável):

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. (Benjamin 1987: 96-97)

Tornando o exemplo do quarto texto de *Desterro*, “Construir e morar em cidades implica necessariamente viver de forma coletiva”, é possível identificar na troca de tons de registro do texto — por vezes informativo e distante, por vezes narrativo e memorialístico — as tensões entre a *Erlebnis* e a *Erfahrung*, da forma pensada por Benjamin. A solidão característica da *Erlebnis* que é, por sua vez, característica das cidades, em Assad apresenta também a dualidade de um resto do traço da *Erfahrung*: ao mesmo tempo em que produtoras de solidão, nas cidades também se acumula a memória coletiva (sem, claro, esquecer a disputa desta).

Em outra seção do livro, “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”, também há um processo de escrita fragmentário, mas dessa vez o texto demonstra mais o procedimento de colagem, uma vez que esses fragmentos possuem características que os identifica enquanto vindos de outro contexto, como aspas, o que torna o discurso em primeira pessoa ainda mais distanciado do narrador, embora isso não signifique que o texto esteja mais longe da narrativa memorialística. Ao contrário, no poema composto por fragmentos interligados por setas, é possível perceber um desejo pela organização do choque, traduzida em experiência artística (colagem):



Figuras 1 e 2 – Poema número 19 da seção “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”.

Fonte: Assad (2019: 47-50)

Diferente dos textos anteriores, que lembram fragmentos de prosa separados como parágrafos, esse texto deixa mais visível o procedimento de colagem em sua própria mancha gráfica. Composto por blocos de texto, aqui eles não se apresentam de forma a simular uma voz única – o que é enfatizado pelo título da seção que entrega o processo de formação do texto, isto é, falas de outros capturadas pela poeta –, mas se mostram vindos de diversos contextos, sendo até mesmo marcados através de indicadores textuais, como o uso de aspas, itálico e outras fontes tipográficas. Além disso, o uso das setas indicando os deslocamentos reforça a proposta do título, uma vez que indicam também um percurso de recolha desses fragmentos.

Ainda que não replique uma caminhada, já que as setas indicam também mudanças de meio e de tempo entre os fragmentos, é possível ver similaridades entre a forma que o texto toma com o andar urbano, como os desvios que o andar precisa tomar e os encontros (choques) com o outro e seus discursos – mas os encontros com o discurso alheio são inevitáveis. Tornam-se, então, material para a escrita do deslocamento. A partir de uma recolha de fragmentos em uma composição visual, a poeta nos remete a um mapa. Contudo, esse deslocamento não se dá apenas em um espaço físico, contado por medidas como passos e quilômetros, também se dá em âmbito temporal, como anos, e dimensional, como nos livros e na Internet, tornando a nos levar para a conexão cidade-memória-escrita e à questão da confusão cronológica gerada pelo choque no discurso, como apontada por Benjamin. No entanto, a tensão em relação à vivência do choque se mantém: na maioria das vezes, durante a leitura do texto, é impossível identificar o contexto original dos trechos selecionados. Não se trata, portanto, de uma espécie de hipertexto que busca remeter o leitor a uma referência textual prévia; ao contrário, constitui um novo texto em si mesmo, imediato.

Embora o texto seja construído por meio da colagem de fragmentos, cada um deles, quando isolado, retoma questões abordadas anteriormente no livro, como as questões de gênero que aparecem nos fragmentos finais: a seta que nos leva ao penúltimo bloco localiza o espaço da Internet e nos leva a um fragmento entre aspas de um anúncio de um evento intitulado “Poesia, Mulher e Cidade”, no qual serão homenageados o poeta Castro Alves e a cidade do Rio de Janeiro:

*‘Nesta edição, ‘POESIA, MULHER E CIDADE’, que inaugura o ano de 2018, faremos homenagem ao grande poeta libertário Castro Alves, à Cidade do Rio de Janeiro, ambos por seus aniversários e ao mês da Mulher.*

*Os convidados desta conversa são: o escritor [ ], o ator e diretor teatral [ ], o Gerente de Leitura e Audiovisual da Secretaria Municipal de Educação, [ ] e sua assistente.’ (Assad 2019: 50, grifo do autor)*

O fragmento trata-se de um recorte, indicado pelo uso das aspas e do itálico no texto. A poeta retira os nomes próprios dos convidados, marcando essa ausência com colchetes vazios, deixando apenas seus títulos – o escritor, o autor, o diretor, o gerente de Leitura da Secretaria

Municipal de Educação e sua assistente. Esse deslocamento da chamada para o livro, bem como a retirada dos nomes, cria um efeito irônico, uma vez que chama atenção para o fato de que, apesar de ser um evento que trataria de questões sobre mulheres, a única mulher participante é a assistente de um gerente, uma posição coadjuvante, provavelmente sem fala. A última seta indica, então, “todos sabem”, ou seja, um senso comum, e nos apresenta uma pequena pesquisa: “Você já sofreu assédio na rua? / 73% - SIM / 27% - SOU HOMEM” (Assad 2019: 50).

Mais uma vez, a poeta recorre ao humor. Para isso, ela começa com uma pergunta seguida de porcentagens, o que dá ao texto uma aparência de seriedade. Porém, a segunda resposta da pesquisa quebra essa expectativa de maneira irônica e humorística. Ao associar a condição de ser homem à ausência de assédio, o texto destaca a disparidade na experiência do assédio entre os gêneros.

Não é a primeira vez que tal problemática é apresentada em Desterro. Ainda na primeira seção, intitulada “Construir cidades significa também uma forma de escrita”, o texto 5 registra a desigualdade de gênero no contexto da criação e planejamento urbano. Assad (2019: 17) destaca que “as grandes cidades foram idealizadas e erguidas segundo uma perspectiva masculina, onde a presença feminina era desconsiderada”. Lidando com a problemática da formação urbana, Leslie Kern, em seu livro “Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens”, aborda problemas relacionados à estrutura das cidades, planejadas de forma a não levar em conta necessidades de grupos marginalizados, entre eles, as mulheres. Tomando como ponto de partida suas próprias experiências enquanto parte desse grupo, Kern reflete sobre a acessibilidade e a inclusão nos espaços urbanos, propondo um olhar crítico sobre o urbanismo atual e suas limitações:

Este é o espaço onde escrevo. É o espaço onde minhas experiências me levam a perguntar: ‘Por que meu carrinho não cabe no bonde?’, ‘Por que eu tenho que andar mais 800 metros para casa, porque o atalho é muito perigoso?’ ‘quem vai pegar meu filho no acampamento, se eu ficar presa em um protesto do G20?’. Estas não são apenas questões pessoais. Elas começam a entender porque e como as cidades mantêm as mulheres seguras em seu lugar. (Kern 2021: 22)

Historicamente, às mulheres foi atribuído o espaço doméstico. Nos estudos sobre a origem do capitalismo, Silvia Federici demonstra como essa divisão do trabalho reprodutivo e doméstico foi fundamental para a acumulação primitiva do capital:

Enquanto Marx examina a acumulação primitiva do ponto de vista do proletariado assalariado de sexo masculino e do desenvolvimento da produção de mercadorias, eu a examino do ponto de vista das mudanças que introduziu na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho. Daí que a minha descrição da acumulação primitiva inclui uma série de fenômenos que estão ausentes em Marx e que, no entanto, são extremamente importantes para a acumulação capitalista. Entre esses fenômenos estão: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do

trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores. (Federici 2017: 26)

Essa divisão sexual do trabalho influenciou profundamente a forma como as cidades foram organizadas e seu acesso por parte das mulheres. Isso não significa que as mulheres não ocupassem o espaço público; elas o fizeram e continuam a fazê-lo. Contudo, Assad observa que esse acesso ocorre de maneira particular, no que ela chama de expansão do espaço privado:

Mesmo quando a mulher acessa o espaço público esse movimento muitas vezes se resume a uma espécie de expansão da função do espaço privado como na frequência maior em mercados farmácias e escolas postos de saúde ressignificando os espaços públicos como espaços de adequação à manutenção do lar. (Assad 2019: 17)

A partir dessa ideia, Camila Assad se volta para a discussão em torno da figura da *flâneuse*, aquela que seria a versão feminina do *flâneur*. O *flâneur*, tipo literário bastante relevante para a literatura, sobretudo do século XIX, é caracterizado como um homem que caminha contemplativamente pela cidade. Embora tenha uma de suas primeiras descrições feitas por Baudelaire, é na revisão de Walter Benjamin sobre o poeta e sobre essa figura que o *flâneur* se torna central para a compreensão do pensamento moderno sobre a cidade. Para Baudelaire, o *flâneur* é o homem que se desloca pela cidade e se deixa atrair e fascinar pela multidão. Benjamin retoma essa descrição para refletir sobre a modernidade e a nova maneira de experienciar e se relacionar com a vida urbana.

Em “O Pintor da Vida Moderna”, Baudelaire realiza uma espécie de panorama, descrevendo figuras, produções e pensamentos da época. Na parte III do texto, intitulada “O Artista, Homem do Mundo, Homem das Multidões e Criança”, Baudelaire se centra na figura de Constantin Guys, a quem vê como o perfeito *flâneur*. No entanto, cita também outras figuras, como do narrador do conto de Poe, *O Homem da Multidão*, do qual, além de pegar emprestado o título, reflete sobre sua imagem enquanto apreciador da multidão londrina, que este no início do conto observa através da janela de um café.

Por sua vez, Benjamin entra em desacordo com essa concepção de Baudelaire acerca do narrador de Poe:

Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco. (Benjamin 2022: 110)

Assim como o comportamento do narrador de Poe faz com que este se distancie da concepção benjaminiana de *flâneur*, para alguns teóricos uma mulher também não poderia ser uma *flâneuse*, pois as mulheres também experienciam a cidade de uma forma diferente daquela tranquila e contemplativa do *flâneur*. Da mesma forma, Camila Assad escreve sobre a impossibilidade de existência da figura enquanto mulher:

eu comecei a desenvolver uma teoria  
de que uma mulher não pode ser uma *flâneur*  
eu descobri que existe até um termo no feminino: *flâneuse*  
que aparece inclusive nos dicionários

*Flâneuse: [flanne-euhze], substantivo, do francês. Forma feminina de flâneur [flanne-euhr], uma ociosa uma observadora minuciosa geralmente encontrado nas cidades*

mas eu continuo sustentando minha teoria de  
que uma mulher não poderia ser *flâneur* — ou *flâneuse*  
porque nunca poderia sair por aí apenas  
contemplando a vista sem compromissos e sem  
preocupações. ser uma mulher no espaço urbano é  
estar sempre preocupada. sua integridade  
física ameaçada o tempo todo. existe até um livro  
com título *Flâneuse* que diz coisas como

*Apesar de estarmos na década de 90, e de homens e mulheres poderem passear e usufruir do espaço público em idêntica liberdade, uma mulher deambular pelas ruas e ainda conservava elemento transgressor para jovens*

o que parece muito distante da realidade  
sul-americana. em uma oficina que estou fazendo,  
uma das participantes, que é uma mulher franzina  
e com cara de inteligente, narrou acontecidos diante dela  
na última semana (uma prisão injusta de uma moradora  
de rua, a expulsão de uma pedinte no ônibus) e disse que sentia  
medo, que andava constantemente sentindo muito, muito medo.  
ela é uma mulher independente e se locomove pela cidade,  
mas está longe de assumir essa figura de  
porque ela não pode simplesmente se perder entre os  
labirintos que as vias oferecem. eu também não posso,  
nenhuma mulher pode. mesmo que essa mulher tenha  
muito dinheiro, um carro blindado em um guarda costas vinte

e quatro horas por dia, ela jamais terá toda a liberdade que um homem tem. conversando com um amigo que fez doutorado sobre Benjamin, percebo que isso de certa forma já foi bastante discutido (como acontece com a grande maioria das teorias geniais que eu formulo, e depois acabo descobrindo que alguém muito mais importante já havia formulado décadas/ séculos atrás). esse meu amigo doutor em Benjamin disse que o flâneur é uma figura burguesa pertencente à modernidade, que um homem negro da periferia ou um gay com traços mais afeminados também precisaria ter essa vigilância constante sobre o seu próprio corpo, sendo assim impedido de circular livremente apenas gozando dos prazeres de ser um andarilho sem rumo e sem medos.

Agamben tem uma teoria que olha a cidade pelo ponto de vista de um fugitivo ou alguém que se esconde, e acho que uma mulher está mais próxima dessa figura do que da figura do flâneur parisiense, mesmo que não esteja sendo literalmente perseguida, está sempre na defensiva, sempre atenta a qualquer ataque, e isso vai muito além de um assalto. por ser vista como mais frágil, precisa muitas vezes esconder sua própria individualidade. existem até recomendações para mulheres que andam muito à pé ou em locais públicos durante a noite: é melhor usar roupas mais largas, deixar o cabelo solto, nunca andar próxima a muros ou locais nos quais poderia ser facilmente encostada, colocar a bolsa/mochila na frente do corpo, andar preferencialmente em dupla ou em grupos maiores e deixar o celular de fácil acesso para o caso de uma emergência. quando você sempre tem de sair de casa com essa lista mental, fica bem óbvio que não pode ser flâneuse. (Assad 2019: 23- 25, grifos do autor)

O texto em verso apresenta uma linguagem que se distancia do tom que normalmente chamaríamos de poético, bem como nos outros poemas da primeira sessão de *Desterro*. No entanto, neste, ao invés da justaposição de tons de texto, mesclando a terceira pessoa distanciada com a primeira pessoa memorialística, deparamo-nos com uma justaposição dessas duas coisas, um “eu” graficamente marcado iniciando o poema a partir da proposição de uma teoria: a de que uma mulher não poderia ser *flâneuse*. É sobre esse termo que o texto se debruça, destacando-o através do uso de uma fonte maior do que a do restante.

Ainda que desde o início a primeira pessoa se mostre no texto, é possível perceber que se torna mais íntima a partir da terceira e última estrofe. Diferente das duas primeiras, que apresentam versos com cortes que preservam mais as unidades sintáticas das frases e mantêm um tom mais técnico, a terceira estrofe, visivelmente mais longa, adota um tom de relato. Seus versos em *enjambement* conferem ao texto uma sensação de desordem, remetendo a um fluxo de pensamento. Esse testemunho, porém, preserva um certo anonimato da voz poética, uma vez que sua reflexão não parte de uma experiência própria, mas sim daquilo que conta uma colega de oficina. No entanto, mais a frente, depois da experiência da colega servir de exemplo para sua argumentação, ela também se coloca em cena, aproximando-se da experiência da colega: “porque ela não pode simplesmente se perder entre os / labirintos que as vias oferecem. eu também não posso, / nenhuma mulher pode. mesmo que essa mulher tenha / muito dinheiro, um carro blindado em um guarda costas vinte” (Assad 2019: 24).

Prosseguindo no texto, a sujeita volta a sua teoria inicial, de que uma mulher não poderia ser uma *flâneuse* e, ao conversar com um amigo doutor e com Walter Benjamin, percebe que ela na verdade não era a primeira pessoa a pensar sobre a questão: era uma discussão já amplamente discutida. Esse amigo amplia dizendo que essa impossibilidade não é exclusiva das mulheres, estando presente também em outros grupos marginalizados que também precisam de uma vigilância constante sobre o corpo na rua, grupos para os quais o ambiente urbano também gera medo.

Contudo, medo e desconforto não são sensações exclusivas desses grupos. Benjamin demonstra como alguns estudiosos da época, como Engels, já escreviam sobre o desconforto causado pelas multidões. Como apontado por Benjamin, o célebre conto de Poe não mostra um *flâneur*, pois o homem da multidão não vive a multidão da forma que a descrição de Baudelaire previa – “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, no infinito” (Baudelaire 2006: 857) – ou que, para Benjamin, o próprio Baudelaire vivia. No entanto, quando se trata das mulheres e outros grupos marginalizados, eles não se assemelham ao narrador maníaco de Poe, mas sim ao homem na multidão que é perseguido. É esse o ponto de vista que Assad também adota: “Agamben tem uma teoria que olha a cidade pelo / ponto de vista de um fugitivo ou alguém que se / esconde, e acho que uma mulher está mais próxima / dessa figura do que da figura do *flâneur* parisiense, mesmo” (Assad 2019: 24).

Apesar de ser a que mais se conecta com os escritos de Benjamin, não é a questão do medo a que serve como principal argumento contra a figura da *flâneuse*, mas sim a da visibilidade. O anonimato é um traço central para a figura do *flâneur*, central para que possa fruir da multidão, como aponta Baudelaire (2006: 857): “O observador é um príncipe que frui por toda a parte o fato de estar incógnito”. O corpo (dito) feminino, no entanto, não ocupa o lugar de observador, mas, sim, é observado. Pensando sobre como a multidão aparece em Baudelaire, Benjamin mostra que ela não é um tema, mas sim uma forma de escrita:

Em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição. Assim, seus mais importantes temas quase nunca são encontrados sob a forma descritiva. [...] Em vão procurar-se-á, tanto em *As Flores do Mal*, como em *O Spleen de Paris*, um tema equivalente aos afrescos urbanos, em que Victor Hugo era mestre. Baudelaire não descreve nem a população nem a cidade. (Benjamin 2022: 105)

Como demonstração, Benjamin analisa a construção do poema “A uma passante”, no qual o eu lírico, o *flâneur*, avista em meio ao “frenético alarido” da rua – a marca da multidão – uma mulher que passa. Ela se destaca na multidão, é o objeto de olhar. O poema de Camila Assad, de outra forma, traz uma dinâmica parecida. Na multidão de palavras, é o termo “*flâneuse*” que captura nossos olhos – o uso da fonte maior unicamente nesta palavra faz com que seja impossível passar pela palavra sem pousar os olhos sobre ela por um tempo maior ou localizá-la mais rapidamente em meio à mancha gráfica, mesmo de longe, como alguém em uma massa de pessoas.

Entretanto, ao voltar ao poema de “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”, percebemos também a multidão, o burburinho da massa, como forma de fazer o poema. Como os olhos do *flâneur* pousam mais demoradamente sob a passante em meio à multidão, são os olhos, ouvidos e memória que fazem a recolha dos fragmentos na confusão de uma cidade. De forma distinta do instantâneo de “A uma passante”, capaz de capturar como uma fotografia o instante fugidioso da cena em meio a multidão, o poema de Assad é capaz de transmitir a confusão dos deslocamentos pela cidade, e o impacto subjetivo disso. O *flâneur* é também uma testemunha do tempo e as mudanças da cidade, aquele que ainda narra o tremular dos lampiões a gás, pouco a pouco substituídos pela fria luz elétrica, e guarda a cidade antes de uma nova reforma. O texto de Assad também captura esse aspecto da cidade, capturando imagens da cidade do presente que, em si mesmas, já carregam marcas da nostalgia: “na minha época food truck era doguinho” (Assad 2019: 47).

Se levarmos o pensamento de Benjamin como o prescritivo para a figura do *flâneur*, não apenas a *flâneuse* será impossível como também qualquer outro artista que não Baudelaire também não poderá ser um *flâneur*. Elizabeth Wilson, em “O *Flâneur* Invisível”, argumenta que o *flâneur*, na realidade, não existiria como figura histórica, mas sim como personificação de certo pensamento comum à sociedade na qual ele estava inserido:

Se, portanto, jamais poderia haver um *flâneur* do sexo feminino, é porque o *flâneur* nunca existiu; era antes uma personificação da combinação especial de excitação, tédio e horror evocados na nova metrópole e o efeito desintegrador disso na identidade masculina. Ele passa a ser como ‘O homem da multidão’, de Poe, ao ser uma figura da solidão que nunca está sozinha e desaparece quando é distinguida. Mais que uma projeção móvel da angústia da modernidade, uma personificação do poder masculino burguês, ele é uma figura a ser desconstruída. Benjamin compara-o àquele transeunte que Sócrates tomava como interlocutor no mercado ateniense [...] Ocorre que Sócrates não existe mais, e ele fica sem ser abordado. Além disso,

acabou também o trabalho escravo que lhe garantia o ócio. O *flâneur* flutua sem base material e vive de expedientes; sem o discurso patriarcal que assegura sua significação, ele é compelido a inventar outro. (Wilson 2006: 144)

Assim, da mesma forma que Baudelaire representa, para Benjamin, um retrato singular de sua época, podemos flexibilizar a figura do *flâneur*, adaptando-a para responder a questões de outras épocas e subjetividades. Isso nos permite preservar reflexões de Benjamin sobre a Modernidade – como a perda da experiência e a vivência do choque das grandes cidades – que continuam relevantes na contemporaneidade. Dessa forma, a *flâneuse* não precisa ser pensada apenas em contraposição ao *flâneur*, mas também pelo que ela pode acrescentar ao discurso sobre a cidade e à representação de uma época e de um lugar.

#### NOTA

\* Giulia Benincasa é mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo graduada em Letras Português-Literaturas (Licenciatura) pela mesma universidade. Na graduação, atuou como monitora do departamento de Ciência da Literatura e revisora da Revista Odara. Integra o Núcleo Edição do Laboratório da Palavra, vinculado ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ), pelo qual participa da realização de projetos críticos e literários, além de promover oficinas de escrita. É também autora do livro *Ecolalia* (2021), além de ter poemas publicados em diversas revistas online e zines independentes.

## Bibliografia

- Assad, Camila (2019), *Desterro*. Juiz de Fora, Edições Macondo.
- Baudelaire, Charles (2006), “O pintor da vida moderna”, in *Sobre a modernidade*. São Paulo, Paz e Terra.
- Benjamin, Walter (1987), “Experiência e pobreza”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8. ed., 3ª reimpressão, São Paulo, Brasiliense.
- (2022), *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo, editora Brasiliense.
- Campos, Augusto de / Décio Pignatari / Haroldo de Campos (2006), *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. Cotia, SP, Ateliê Editorial.
- Federici, Silvia (2017), *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax, [S.l.], Elefante.
- Ferraz, Paulo (2019), “Há muita solidão em qualquer esquina”, in Assad, Camila. *Desterro*. Juiz de Fora, Edições Macondo: 89–98.
- Giménez, Isaac (2021), “Entre a perda e a queda poética: *Desterro*, de Camila Assad, ou como construir colectividade a partir de uma 'escrita por apropriação'”, *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyra* *compoetics*, nº17: 239–256.
- Kern, Leslie (2021), *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Tradução de Thereza Cristina Rocque da Motta, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Wilson, Elizabeth (2006), “O flâneur invisível”, *ArtCultura*, v. 7, nº 11, Uberlândia: 137–157. <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1352>> (último acesso em 13/09/2025).