

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO — UFRJ

FACULDADE DE LETRAS



Entre formas e ruínas:
os caminhos da *flâneuse* em *Desterro*, de Camila Assad

Giulia Maciel Benincasa de Resende

Rio de Janeiro

2023

Rio de Janeiro, 2023

GIULIA MACIEL BENINCASA DE RESENDE

Entre formas e ruínas:
os caminhos da *flâneuse* em *Desterro*, de Camila Assad

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na
habilitação Português/Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Maria di Leone

FOLHA DE AVALIAÇÃO

GIULIA MACIEL BENINCASA DE RESENDE (DRE 117054079)

Entre formas e ruínas:
os caminhos da *flâneuse* em *Desterro*, de Camila Assad

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na
habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

_____ NOTA: _____

Profª. Dra. Luciana Maríia di Leone – Presidente da Banca Examinadora

Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____ NOTA: _____

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho– Leitor Crítico

Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores:

SUMÁRIO

Resumo	6
Agradecimentos	7
Apresentação	8
Capítulo 1 - <i>A flâneuse</i>	9
1.1 - Tereza	11
1.2 - A perda da aréola	13
Capítulo 2 - Formas	15
2.1 - Cartas	16
2.2 - Interrupções	18
2.3 - Ecos	19
Capítulo 3 - Ruína	21
3.1 - “Construo ruínas para mostrar que já estive aqui”	22
Considerações finais	25
ANEXO	27
Referências	35

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a Luciana Maria di Leone, por todo suporte, generosidade e orientação

Ao Vinícius, pelo apoio e parceria em todos os momentos

Aos meus pais, por toda a ajuda financeira e psicológica

À Mulheres que Escrevem, pelas trocas que me levaram a tantos textos importantes para mim

RESUMO

Desterro é o terceiro livro da poeta paulista Camila Assad. A partir de três grandes eixos – linguagem, mulher e cidade –, a poeta coloca uma questão: uma mulher não pode ser *flâneur* (ou melhor, *flâneuse*), já que, por conta de seu corpo, não poderia andar incógnita pela multidão, se perdendo despreocupadamente pelas ruas da cidade. No entanto, os poemas do livro também acabam por retratar o movimento urbano, narrado por meio de uma ótica diferente da do personagem *baudelariano*. Dessa forma, esta pesquisa busca entender como, através de formas muito particulares, a poesia de Camila Assad acaba fundando um paradigma diferente para a escrita do trânsito na cidade que pode ser realizada por um corpo marcado.

Palavras-chave: Flâneuse; Poesia Contemporânea; Cidade;

APRESENTAÇÃO

Desterro é o título do terceiro livro da poeta paulista Camila Assad, publicado pela editora Macondo e contemplado pelo prêmio ProAC/SP na categoria poesia. Arquiteta por formação, a autora não só traz discussões próprias da área – como a acessibilidade à cidade, sobretudo por parte das mulheres – como também aproxima a organização de seu livro ao trabalho arquitetônico, como um plano piloto de cidade. Assad expõe essa relação logo nos primeiros versos do livro:

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 (ASSAD, 2019, p. 13).

Ainda pensando na relação do texto com os croquis arquitetônicos, *Desterro* se sustenta sobre cinco seções, a primeira delas, intitulada “Construir cidades significa também uma forma de escrita”, funciona como um alicerce para o resto do livro, já que nela os eixos temáticos principais sobre os quais a obra será erguida são apresentados: linguagem, cidade e mulher. Além da já mencionada conexão que a poeta faz entre linguagem e cidade, é também na primeira seção que somos apresentados a uma questão que persiste por todo o texto: pode uma mulher flunar? Ser a sujeita de uma *flaneurie*?

A resposta para essa pergunta aparece como a realização de todo o resto do livro. O título da segunda seção, “Observar os pontos que estão ao meu redor”, anuncia uma das estratégias de Assad para escrever a cidade enquanto mulher. A atenção para o entorno é convocada, no entanto a mesma não é plena, já que, por possuir um corpo que não se mistura à multidão (como o de um *flâneur*), a mulher:

nunca pode sair por aí apenas
contemplando a vista, sem compromissos e sem
preocupações. ser mulher no espaço urbano é
estar sempre preocupada sua integridade
física ameaçada o tempo todo. existe até um livro (ASSAD, 2019, p.23)

Os poemas refletem esse problema à medida que em nenhum deles há uma descrição extensiva do que a sujeita poética observa – os textos muitas vezes se assemelham a um caderno de notas de alguém que anota pensamentos ao longo do dia.

A seção seguinte, “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”, é composta por três textos que mostram soluções ainda mais subversivas para o problema anteriormente apresentado. Essa subversão se dá sobretudo por meio dos aspectos formais do texto, nos quais a forma canônica da poesia, o verso, a estrofe e o eu-lírico dão lugar a blocos de textos interligados por setas, vozes múltiplas e ao gênero carta.

As últimas seções tomam rumos bem distintos, apresentando um tom mais íntimo e memorial. A quarta, “I left my heart in Anhangabaú”, alude em seu título ao sentimento de saudade localizado. Nessa seção, a cidade e a multidão saem do foco, dando lugar às reflexões sobre a casa e memórias de experiências particulares de uma sujeita poética. Por fim, “Inesgotáveis” mantém o tom memorialístico da seção que a antecede, mas os seus poemas tomam um ar ainda mais melancólico, vago: arruinado. A mancha gráfica dos poemas também remete à ruína, com estrofes que, ao em vez de se sobrepor no canto ou centro da folha, se espalham pela página, dando a impressão de partes que faltam.

A partir da colocação do problema da *flâneuse* na primeira seção, aquelas que se seguem, cada uma em sua particularidade, trazem diversas formas de tornar possível a poética de uma mulher que caminha na cidade. Esse trabalho tem como objetivo investigar como as diferentes formas utilizadas por Camila Assad em seus poemas podem levantar maneiras pelas quais a mulher caminhante pode escrever suas experiências. Para isso, uma leitura dos aspectos formais dos poemas será realizada, traçando paralelos que expliquem a relação entre forma e possibilidade de escrita. Além disso, a partir do pensamento de Walter Benjamin acerca da crise da experiência tradicional, este trabalho buscará demonstrar semelhanças entre as obras da *flâneuse* e seu equivalente masculino. A imagem da ruína será investigada como um ponto importante de convergência entre as duas figuras a partir de sua presença na produção de ambas.

Capítulo 1 - A *Flâneuse*

“Certamente esse homem, tal como descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens(...)”
Charles Baudelaire

O *flâneur* é uma figura comum da literatura francesa do século XIX, cuja definição foi primeiramente proposta por Charles Baudelaire. Trata-se de um personagem incógnito que caminha pela multidão e a observa. O anonimato é tido como um traço essencial para o *flâneur*, bem como o argumento principal para rejeitar a existência de uma figura feminina equivalente, a *flâneuse*. Entende-se que a possibilidade de flânar está completamente vinculada à invisibilidade daquele que caminha, sendo impossível para os corpos marcados, ou seja, os corpos que não pertencem a homens cis brancos.

É inegável que mulheres sempre ocuparam as ruas das cidades. Na época em que Baudelaire andava por Paris -- que a essa altura passava por grandes transformações graças às obras que buscavam modernizar a cidade, introduzindo as novas tecnologias da época como a iluminação à gás --, mulheres das mais variadas classes sociais também a atravessavam. Um dos poemas da *flânerie baudelaيرية* mais comentado é justamente “A uma passante”, em que o eu-lírico *flâneur* descreve uma mulher anônima que passa por ele pela multidão. O que diferenciaria a passante da *flâneuse*?

Para Camila Assad, que pensa a partir de sua perspectiva enquanto mulher brasileira, escrevendo já na segunda década do século XXI, o acesso à cidade não se resume a uma questão simples, que pode ser respondida por sim ou não -- é necessário pensar como esse acesso se dá, de que forma ele se difere de um acesso masculino:

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 frequência maior em mercados, farmácias, escolas, postos de saúde, ressignificando os espaços públicos como espaços de adequação à manutenção do lar. (ASSAD, p.17, 2019).

Mantendo a relação de *Desterro* com um projeto arquitetônico, Paulo Ferraz compara em seu posfácio o texto em que Assad expõe o problema da *flânerie* feminina a um boulevard para o livro, uma vez que este é o responsável por colocar a questão central, que, de uma forma ou de outra, se estenderá por todo o livro. Tratam-se, na verdade, de dois poemas em sequência. O primeiro deles é o longo poema-ensaio “9”, no qual a poeta afirma ter desenvolvido a teoria de que uma mulher não pode ser *flâneur*:

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 e guarda-costas vinte e quatro horas por dia ela jamais terá toda liberdade que um homem tem. (...) (ASSAD, 2019, p.24)

Nesse mesmo texto, Assad reconhece que sua teoria não é nova, já tendo sido formulada há décadas. Além disso, a poeta identifica que esse é um problema que atinge não só as mulheres, mas todos aqueles corpos que precisam ter uma vigilância constante sobre si mesmos – como corpos negros e corpos que escapam da performance de gênero socialmente esperada.

O poema seguinte evidencia a mesma mensagem, no entanto de forma mais subversiva:

~~“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, no infinito. Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, impareiais que a linguagem não pode definir senão tosecamente. O observador é um príncipe que frui por toda a parte o fato de estar incógnito.”~~

A ARTE DE FLANAR NÃO É NENHUM MISTÉRIO
SE VOCÊ É MACHO

BRANCO

RICO

HÉTERO” (ASSAD, 2019, p.26)

A poeta se apropria de um trecho de “O Pintor da Vida Moderna”, texto em que Baudelaire descreve a figura do *flâneur*, riscando sua definição. Em seguida, escreve em letras graúdas a falha que ela percebe na ideia de *flâneur*. Esse ato se torna ainda mais interessante quando consideramos a ideia de que “É evidente o paralelismo que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos (definindo formas geométricas) e agrupar letras (formando palavras).” (ASSAD, 2019, p.13).

Assad não tem interesse em derrubar por completo as palavras de Baudelaire, tanto que escolhe uma forma de texto na qual elas ainda permaneçam legíveis. A autora tem plena

consciência de que, de alguma forma, a poesia *baudelairiana* fundou o chão no qual ela pisa, porém, sabe também que ela não dá mais conta de sustentar o seu (e outros) eu(s). Ela transforma, então, essas palavras em uma ruína: algo que permanece ali, que pode ser visto, mas não tem mais o sentido que possuía antes da poeta utilizá-las.

Voltando ao poema 9, Assad faz menção a um livro intitulado *Flâneuse*. Essa citação se refere ao livro de Lauren Elkin, de 2016. Nele, a autora se pergunta pela viabilidade de uma versão feminina do *flâneur*. Para tal, Elkin pensa suas próprias experiências enquanto mulher nas diversas cidades em que morou e também retorna ao trabalho de outras mulheres caminhantes. No epílogo da obra, Elkin comenta uma fotografia. Nela, pode-se observar uma jovem mulher caminhando, com um vestido solto que desce até abaixo dos joelhos e um xale que ela segura sobre o colo. No seu entorno, estão cerca de oito homens parados, olhando-a diretamente. Um dos homens ao seu lado se contorce, segurando a virilha.

Hoje reconhecemos a foto como uma cena de assédio. Entretanto, anos mais tarde, quando confrontada com a imagem, Ninalee Craig, a mulher fotografada, afirma que aquela era uma foto que simbolizava uma mulher se divertindo. A verdade é que a foto mostra as duas coisas. Mas há um problema em tentar defini-la como uma coisa ou outra: é impossível negar o desconforto que a foto causa, como também é impossível negar àquela mulher sua experiência.

Ao mesmo tempo, há um terceiro elemento não considerado: a mão que segura a câmera. A fotógrafa responsável pela foto é Ruth Orkin, que, assim como Ninalee Craig, também era uma mulher jovem que caminhava sozinha pelas ruas. No entanto, os olhares masculinos não se voltam sobre Ruth – ou sobre a câmera. Os olhos dos homens estão sobre Ninalee. Essa diferença é capaz de tornar Ruth Orkin uma *flâneuse*? E mesmo que Ruth e Ninalee dividam tantas características – ambas eram mulheres jovens vivendo sozinhas e caminhando por cidades europeias –, o olhar masculino sobre uma e não sobre a outra é capaz de criar uma diferença significativa entre as duas, a ponto de poder caracterizar uma como *flâneuse* e a outra não?

Elkin reivindica em seu livro, afinal, que a *flânerie* feminina – uma “flâneuserie” (ELKIN, 2022 p.320) – não deve ser pautada na forma que os homens interagem com a cidade, que a resposta “talvez não consista em tentar encaixar a mulher num conceito masculino, mas sim em redefinir o próprio conceito” (Elkin, 2022, p.22).

1.1 - Tereza

*“só esquece o mar
quem mora perto do mar
eu não esqueço que
moro onde não escolhi”*
Bruna Mitrano

Tereza é uma personagem apresentada por Camila Assad no poema 6 (VER ANEXO 1) de *Desterro*:

Pense em Tereza. 3 filhos.
Tereza vende chocolates na praça.
vende biscoito na praia.
vende água no semáforo.
cuida de crianças. faz faxinas.
empacota produtos numa
rede de supermercados. (ASSAD, 2019. p.18)

A primeira estrofe enumera uma seleção de características – três filhos e uma série de profissões subalternizadas. O nome de Tereza aparece apenas uma vez na listagem de ocupações. Após o primeiro item, as frases apresentam um espaço em branco no lugar onde o nome de Tereza ocuparia. Essa decisão pode ser vista como uma possibilidade de espaço para incluir outros nomes que estariam sendo também representados pela história da personagem. Assim, Tereza não é apenas uma personagem fictícia específica, mas estrutura uma personagem arquetípica, que representa um grupo social particular: mulheres de camadas sociais mais baixas que assumem, além do papel de cuidadoras, o papel de provedoras do lar.

O texto tem como cerne mostrar os deslocamentos dessa personagem pela cidade, o tempo demasiado que passa nos transportes públicos. A segunda parte do poema nos apresenta ao longo trajeto de Tereza de ida e volta do trabalho: “Tereza se desloca por 2 horas e 36 minutos todos os dias para chegar ao trabalho. Tereza pega 4 ônibus no total.”(ASSAD, 2019, p.18). O texto conta ainda com uma representação visual desse trajeto: quatro longas setas ocupam boa parte da mancha gráfica do poema, representando visualmente o desgastante trajeto de ônibus da personagem. Assad então abre um parênteses para apresentar o que os percursos de Tereza podem dizer sobre a forma de interação das mulheres trabalhadoras com a cidade:

(as mulheres trabalhadoras não vivem
propriamente o espaço público,
mas o atravessam para garantir
a manutenção familiar) (ASSAD, 2019, p.19)

O poema passa então a falar do potencial percurso de Tereza para uma área de lazer, um outro tipo de relação com o espaço público que não o deslocamento para o trabalho. Para isso, Assad pensa um local que pelo senso comum, se espera igualmente acessível para as diferentes camadas da população – a praia. A distância entre Tereza e o mar, que se localiza na zona nobre da cidade, é de 49 km. Por conta da precariedade do transporte público, o trajeto da mulher levaria cerca de 4 horas e custaria até R\$34,90 para ser realizado.

Depois de apresentar toda essa situação de impedimento, Assad afirma que Tereza não vai ao mar. O poema então apresenta uma captura de tela que ilustra algumas opções de trajeto de Tereza até o mar. O texto visual nos obriga a nos colocar no lugar de Tereza, consultando a *internet* a fim de descobrir como chegar ao mar para, então, junto ao texto, constatar:

o mar está tão longe, o mar
está tão caro, o mar não é
para todos,
para todas. (ASSAD, 2019, p.20)

A hipótese Tereza apresenta um problema para uma *flâneuserie* que envolve não só uma questão de gênero, mas também uma questão de classe. As mulheres, a quem historicamente foi delegado o espaço da casa e o papel de cuidadora, também passam a assumir o lugar de provedora, gerando assim uma jornada dupla de trabalho, que impede que elas se apropriem de fato do espaço da cidade, tornando esta um espaço de apenas de passagem. Além disso, o momento no qual se daria por parte desse corpo um outro tipo de relação com a cidade, através do acesso a uma área de lazer, é vedado por políticas públicas que não garantem a mobilidade de forma igualitária a todos e todas.

1.2 - A perda da aréola

“A perda da aréola”, último poema da primeira seção de *Desterro*, é uma paródia do célebre texto de Charles Baudelaire: “A perda da auréola”. No texto de Baudelaire, assistimos ao diálogo entre dois homens, em que um deles se surpreende em encontrar o companheiro, um “bebedor de quintessências” e “comedor de ambrosias”, isto é, um sujeito de prestígio social, em um “lugar suspeito”. O segundo homem responde que deixou sua auréola cair na lama e que agora pode andar despercebido pelas ruas – e acrescenta que não pretende reclamar sua perda, já que o anima pensar que um “mau poeta” pode encontrá-la e usar.

Esse pequeno escrito *baudelaireano* pode ser lido como alegoria para o nascimento do *flâneur*, já que agora o poeta, despido da elevação que a classe o trazia, pode andar incógnito pelas ruas. Para Walter Benjamin em “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” a passagem ilustra ainda a perda da aura, uma consequência da modernidade e da do choque: “Ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.” (BENJAMIN, 1987, p.145). A aura, ligada à singularidade de um evento ou obra de arte, passa por um processo de anquilamento na modernidade graças aos processos de reprodução -- “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única” (BENJAMIN, 1987, p167).

O texto de Assad repete o mesmo formato do diálogo de “A perda da auréola”, mas dessa vez é protagonizado por duas mulheres nos tempos atuais. A sátira se dá a partir das brincadeiras com os termos como o “bebedor de quintessências” e “cavalos” sendo substituídos por signos contemporâneos, como “bebedora de gin tônica” e “patinetes elétricos”.

Entretanto, a troca principal está na retirada de apenas uma letra, que transforma a auréola, o aro luminoso utilizado em pinturas para indicar a santidade de alguma figura, em aréola, a pele mais escura do seio que se localiza no entorno do mamilo. O seio é a característica fisiológica e associada ao sexual que difere o corpo feminino (biológico) do corpo masculino (biológico) mais aparente nos seres humanos. No texto, o ato de perder a aréola pode ser entendido como perda do signo daquilo que impede a circulação da mulher pela cidade de forma anônima – seu corpo – da mesma forma que o texto *baudelaireano*, a perda da auréola pelo artista é a responsável pela sua possibilidade de acesso a certos lugares antes vedados.

No entanto, Assad compreende que o *flâneur* nunca perdeu completamente sua auréola, uma vez que, usando os termos da alegoria, o objeto não está na lama, disponível para qualquer corpo que passar a fazer uso. O *flâneur* ainda era – e precisa ser – “MACHO/BRANCO / RICO / HÉTERO” (ASSAD, 2019, p.26). Dessa maneira, uma vez que a paródia de Assad funciona da mesma maneira que o texto *baudelaireano*, a *flâneuse* não perde de fato a aréola, isto é, seu corpo marcado. Mas, ainda assim, ela encontra *formas* de flânar nesse corpo.

Capítulo 2 - Formas

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf reflete acerca da condição das mulheres durante os últimos séculos e como esta afetou a produção literária feminina. Nele, ainda encontramos uma célebre frase da autora, que pode ser lida como um dos eixos de suas reflexões: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.” (WOOLF, 2014, p.12).

No entanto, mesmo sem “um teto todo seu”, as mulheres escreveram. E foi na sala de estar que elas puderam fazê-lo produzindo, sobretudo cartas – gênero muitas vezes desconsiderado quando se pensa literatura –, sem que isso incomodasse os presentes, principalmente os homens presentes. As mulheres que produziram textos além de cartas também os escreviam em meio a um espaço comum. Uma delas foi Jane Austen. Seu sobrinho escreveu em um livro de memórias sobre ela:

É surpreendente como conseguia fazer isso, porque ela não tinha um estúdio a que pudesse recorrer, e muito do seu trabalho deve ter sido escrito na sala de estar comum, sujeito a todo tipo de interrupções casuais. Ela tomava o cuidado de não deixar os empregados, ou visitantes, ou qualquer outra pessoa de fora de seu círculo familiar, suspeitasse de sua ocupação. (AUSTEN-LEIGH APUD WOOLF, 2014, p.98)

É sobre Charlotte Brontë, entretanto, que Woolf se debruça um pouco mais profundamente. A ensaísta analisa uma cena do romance *Jane Eyre*, na qual a personagem-título se encontra no telhado e, enquanto observa a vista, aqueles campos sem fim, anseia por uma vida diferente da que levava por conta de seu sexo. Esse monólogo, no entanto, é bruscamente interrompido. Woolf se refere a esse momento como uma falha na continuidade do texto, argumentando que interrupções desse tipo são comuns em textos escritos por mulheres. A autora ainda compara essas “falhas” na narrativa a partes apodrecidas de maçãs, sendo elas as culpadas pelo esquecimento dessas obras.

Aliás, é importante mantermos em mente que *Um teto todo seu* foi publicado em 1929 e as palestras que o inspiraram foram proferidas no ano anterior, nas universidades de Newham e Girton. Tendo isso em vista, o século XX foi um momento de rápidas e significativas mudanças, nos mais diversos campos do saber, inclusive nos estudos de gênero, e na ampliação do movimento feminista. *Um teto todo seu* é sem dúvidas um texto importante para a teoria feminista, entretanto não abarca complexidades e intensificações das discussões

que surgiram desde sua publicação. Entretanto, ao longo dos anos (e até os dias atuais) muitas teóricas estabeleceram diálogos com o texto de Woolf.

Gloria Anzaldúa, em seu ensaio “falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Anzaldúa estabelece uma relação com *Um teto todo seu*, acrescentando recortes não pensados por Woolf, como raça, classe e eurocentrismo. Anzaldúa se coloca como parte do grupo para quem escreve e apresenta a dificuldade na escrita das mulheres também como sua própria. Uma das questões que a autora coloca é a escolha da forma pela qual iria se expressar – um poema? Um longo ensaio teórico? A escolha acaba sendo pela carta, uma escolha que parecia, para a autora, um tanto óbvia. Essa obviedade é justificada pelo caráter imediato e íntimo da forma, mas acredito que possa existir uma outra dimensão nessa escolha. As cartas, como proposto por Woolf, foram um dos poucos gêneros literários povoados em peso por mãos femininas, um lugar de resistência, mesmo involuntária, para mulheres escritoras.

Na segunda carta do ensaio, Anzaldúa retorna a Woolf e, dessa vez, de forma explícita:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador (ANZALDÚA, 2000, p.223).

Propondo que as mulheres devem incluir em sua escrita suas experiências e visões particulares, deixando de lado a busca pela suposta perfeição encontrada nos textos dos homens, a autora dá como solução para a dificuldade – por vezes, impossibilidade – da escrita das mulheres a inclusão das interrupções da rotina na escrita. Isto é, utilizar os pequenos momentos possíveis como momentos de escrita, além de não se demorar muito sobre o que já foi escrito. Isso pode ser lido como um abraço no que Woolf apontou como falhas comuns dos textos de mulheres. É possível pensar os textos de Camila Assad a partir dessas propostas de Anzaldúa, sobretudo ao analisar seus aspectos formais.

2.1 - Cartas

As cartas são um gênero de texto literário que, ao longo da história, foi povoado por mulheres. Virgínia Woolf explica que isso se deve a que “uma mulher poderia escrever cartas

enquanto passava o tempo à cabeceira do pai doente. Poderia escrevê-las perto da lareira enquanto os homens conversavam, sem incomodá-los” (WOOLF, 2014, p. 92). Por muito tempo, elas foram consideradas como um gênero literário menor – sendo por vezes até desconsideradas literatura. No entanto, as cartas são também amplamente utilizadas por escritoras como gênero de resistência, por convocar uma herança de mulheres escritoras.

Por esse motivo, é impossível ignorar a escolha que Camila Assad faz ao escolher usar o formato carta para escrever o texto número 20 de *Desterro*. A carta é escrita por uma mulher e é endereçada a outra. Não há nomes, apenas letras fazendo referências às iniciais. A remetente começa o texto identificando de onde ela escreve, a cidade do Rio de Janeiro. O motivo de seu contato é a lembrança pela qual a autora é tomada ao passar pelo estabelecimento onde ela e a destinatária da carta costumavam comer quando ambas estavam na cidade: “T, Te escrevo do Rio, essa cidade tão maravilhosa e tão maluca, que nunca decifro, mas que devora minha cabeça o tempo todo. Passo na frente da Domino’s onde a gente comeu durante cinco malditos dias” (ASSAD, 2019, p.51)

Ao longo da carta, descobrimos que as duas amigas não se veem há 9 anos, desde que a destinatária do texto foi mãe. A partir dessa informação, o texto ganha também um tom de desabafo:

Passa tão rápido, porque estamos sempre com pressa, porque agora temos que andar com 4 pernas, limpar dois cus, cortar 40 unhas, escovar 60 dentes. Deve ser uma delícia ser pai né? Porque pai é aquilo, qualquer coisinha a mais que faz já ganha o prêmio de macho do ano, agora mãe é fardo. (ASSAD, 2019, p. 51)

O vocabulário extremamente informal e cotidiano causa um estranhamento à primeira vista, já que parece muito deslocado daquilo que se espera de um livro de poesia. No entanto, o texto funciona acertadamente na proposta do livro. A partir das memórias construídas pela remetente e suas amigas, o texto narra a cidade: os lugares por onde elas passaram – o “samba na Lapa todas as noites”, o “busão a caminho dos locais”, um “bar em Botafogo” – mas também aqueles os quais elas não conseguiram ir – o “museu de arte” e “aquele sítio do Burle Marx que é lindo, porém muito distante” .

A exposição da condição que as mulheres assumem após exercerem a maternidade também acrescenta mais um item à lista de motivos que podem impedir mulheres de exercer a *flânerie*: “os trajetos cotidianos como corridas diárias contra o tempo” (ASSAD, 2019, p.17.), a preocupação constante com esse novo corpo pelo qual ela se responsabiliza. Mas, a partir da carta, um gênero possível que se dá como historicamente possível para a escrita das

mulheres, a *flâneuse* encontra uma maneira de narrar suas caminhadas a partir da memória compartilhada.

2.2 - Interrupções

Virginia Woolf aponta falhas nos textos de mulheres geradas pelas interrupções no seus processos de escrita – e culpa essas falhas pelo “apodrecimento” dos livros escritos por mulheres: “E pensei em todos os romances de mulheres que restam espalhados, como maçãs com pequenos buracos em um pomar, pelas lojas de livros usados de Londres. Foi a falha no meio que os fez apodrecer.” (Woolf, 2014, p.107). No entanto, em Camila Assad, as interrupções podem ser vistas como tema e forma poética.

Os poemas da segunda parte de *Desterro* contrariam as expectativas previstas pelo nome da seção onde se encontra, “Observar os pontos que estão ao meu redor”, uma vez que eles não apresentam uma descrição de algum entorno, mas sim poemas que capturam de maneira fragmentária um diálogo interno e mais íntimo. Os textos, por vezes, lembram um bloco de notas em que alguém anota sem grandes compromissos enquanto realiza suas tarefas do dia. Um desses poemas é o número 14 (VER ANEXO 2).

O poema é composto por fragmentos de diferentes tamanhos – alguns tão pequenos que são formados por apenas um ou dois versos; outros maiores o suficiente para ter divisões de estrofe. Não existe uma cronologia de acontecimentos ou qualquer narrativa explícita, mas ao longo do texto algumas imagens esparsas se repetem, como “o nada antes da tempestade” (ASSAD, 2019, p.33) e a lembrança de um ele sem nome que um dia contou para a sujeita poética “que há 30 formas de matar um porco”.

A interrupção se dá também mesmo dentro dos fragmentos. Na penúltima parte do poema, na qual o eu-lírico retoma a lembrança do ensinamento sobre o abate dos porcos, a resposta não parece se encontrar racionalmente com a informação passada.

ele me diz que há trinta
formas de matar um porco
e eu respondo que há muita
solidão em qualquer esquina
de qualquer cidade (ASSAD, 2019, p.34)

Este vai-e-vem de temas e falas remete à lógica de um fluxo de consciência, que sofre interrupções e acaba por apresentar um movimento de divagação e retomada ao longo do texto.

Outro exemplo em que a interrupção foi usada de forma diferente pode ser observado no poema de número 19 (VER ANEXO 3), presente na terceira parte do livro. Nos atentando para a sua forma, observamos uma ênfase para os deslocamentos – tanto os deslocamentos no próprio poema, como os indicados pelas setas, quanto os deslocamentos corporais do eu-lírico/da poeta, indicados pelas marcações de distâncias percorridas. Cada uma das setas nos leva, de uma forma, de fato, quase geográfica, a pequenos fragmentos em diversas formas de texto: versos, prosa, diálogos não nomeados. Eles são melhor descritos pelo nome da seção que este texto abre: “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”.

Desse modo, os fragmentos interrompidos funcionam não só como transmissores de uma mensagem, mas principalmente como construtores de uma mensagem. Isto é, o ato da recolha desses pequenos fragmentos de texto e sua conjugação no papel são mais expressivos no poema do que o que cada um dos fragmentos em separado. Observa-se também no poema a mistura entre o trajeto do corpo pelo espaço – como mostram as distâncias em quilômetros ou passos – com um trajeto mais íntimo, que visita não só lugares não cartográficos, como livros ou a internet, mas também a memória, na seta que indica o caminho para 12 anos atrás.

2.3 - Ecos

Em “Objetos verbais não identificados” ensaio de Flora Süssekind, a autora identifica uma tendência na cultura contemporânea brasileira em produzir formas corais. Süssekind observa em produções recentes:

uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos (SÜSSEKIND, 2013, s.p.).

A imagem de uma câmara de ecos resume perfeitamente o poema 19 (VER ANEXO 3). A coexistência de diversos discursos – de um diálogo recortado a uma frase pichada nos muros, passando pela reprodução de um trecho do romance *Antonio* (2007), de Beatriz

Bracher – é o que constrói não só a singularidade desse poema, mas sua ferramenta discursiva usada para retratar a cidade. Essa forma de retrato da cidade abre espaço também para demonstração do atravessamento da mesma no indivíduo, como vemos acontecer como uma seta nos leva para 12 anos no passado, em um bloco de texto extremamente lírico que conta uma experiência pessoal, que se separa de uma pichação no muro apenas por 23 quadras. A construção formal do poema, que conjuga fragmentos retirados de seu contexto, se assemelha a uma ruína, restos de um todo, na qual o original perde seu sentido.

Tal experiência também afasta a realização do andar da *flâneuse* por meio da tentativa de cópia do *flâneur*. Enquanto o *flâneur* tem a multidão como “seu universo” e se torna detetive ou pintor desta – ou seja, um sujeito querendo capturar a multidão de alguma forma –, a *flâneuse* se torna a multidão. Sua voz não se impõe sobre outra como autoridade, sua experiência pessoal e o som da multidão se misturam e se tornam uma massa amorfa.

Em “Bordado e Costura do Texto”, Tamara Kamenszain retoma a ideia da sala de estar como ambiente onde se dá a escrita das mulheres, como proposto por Woolf ao imaginar a escrita de Jane Austen e das irmãs Brontë acontecendo. Para Kamenszain, a troca caseira e o idioma familiar são a forma pelas quais as mulheres adquirem a escrita. A autora também destaca o paradoxo dos adjetivos dado às mulheres: silenciosas e “conversadeiras”. O poema de Assad acaba por conciliar esse paradoxo, conjugando, na voz silenciosa da sujeita poética, a fala por meio dos ruídos da cidade.

A coralidade identificada por Sússekind não é uma característica unicamente de Camila Assad ou da poesia contemporânea brasileira, trata-se de um procedimento anterior e que pode ser observado em diversos países. Entretanto aqui é interessante pensar a forma da escrita através de colagens de várias vozes como ferramenta de escrita, através forma de recusa da ideia de um gênio uno (e masculino), trocando-a pela imagem de um texto cosido por várias bocas e mãos. O poema 19 mostra, então, o processo de escrita da *flâneuse*, a mulher que anda atenta e apressada, através do trabalho de recolha de vozes.

Capítulo 3 - Ruína

A figura do *flâneur* está, em sua essência, ligada à perda e à ruína. Nascido em meio às obras que buscavam modernizar Paris no fim do século XIX, o personagem *baudelairiano*, que se caracteriza pelo tráfego na cidade e descrição da mesma, narra uma cidade no limiar de dois momentos: o passado e o progresso.

É com base na análise da obra poética de Baudelaire que Walter Benjamin pensa conceitos-chave para compreender a experiência moderna. Benjamin atesta um declínio da experiência tradicional -- na qual o conhecimento era transmitido por meio da fala -- após o choque, que gera uma incapacidade de narrar. Em “Experiência e pobreza”, o filósofo alemão exemplifica isso a partir da mudança na forma de transmissão depois da vivência do choque gerado pela Primeira Guerra Mundial:

(...) 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. 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, 1987, p.114/115).

A partir da queda da experiência, a percepção coletiva passa a se dar por meio da vivência do choque. Por consequência, a percepção entra em proeminência em detrimento da memória, como atesta Sérgio Paulo Rouanet:

O órgão da vivência é a percepção, capaz de interceptar choques, enquanto o órgão da experiência é a memória: no mundo moderno todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida cotidiana, o que envolve o empobrecimento de outras instâncias [...] (ROUANET apud. BIONDILLO, 2014, p.13).

É importante ter em mente que a decadência da experiência não é um sintoma específico da modernidade, ou mesmo uma consequência direta da Primeira Guerra Mundial, mas algo que “se desencadeia como processo a partir do desenvolvimento dos meios de produção.” (BIONDILLO, 2014, p.107). Desse modo, o *flâneur*, figura que se encontra em um dos pontos de virada do sistema capitalista – a Revolução Industrial – está também presenciando a crise da experiência.

Enquanto figura que descreve a cidade, ou seja, tendo a percepção como fonte para sua produção, num primeiro momento pode-se pensar a obra do *flâneur* como produto apenas da vivência. No entanto, por estar também narrando uma cidade em mudança, ele também está ligado à memória. Sendo assim, sua forma de trabalho pode ser pensada também como uma tentativa de recolha de restos de imagens do passado.

ele vai metaforicamente recolhendo o que ficou esquecido por debaixo de escombros e ruínas, e à semelhança do colecionador de objetos, acumula lembranças. Esses caminhos de destruição revelam a co-existência da antiga e da moderna Paris (BIONDILLO, 2014, p.58).

Para a *flâneuse*, a perda da experiência tem um peso a mais. Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf afirma que as mulheres pensam a partir da mãe. Essa tese é ampliada por Tamara Kamenszain em “Corte e bordado do texto”, no qual a autora aponta a figura materna como fonte pela qual a escrita é apre(e)ndida, por meio da transmissão oral:

a escrita também baseia sua preservação em uma espécie de transmissão oral.. (...) Como a escrita não quer dizer nada, sua estranha “conversa” não pode ser recolhida em manuais e apenas o oral sabe transmiti-la. E se a oralidade é o maternal por excelência – o seio fala, a boca do filho apre(e)nde – pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a mãe (KAMENSZAIN, 2015, p.2).

Portanto, o declínio da experiência tradicional representa também um obstáculo para a escrita feminina, logo, também para a escrita da *flâneuse*.

3.1 - “Construo ruínas para mostrar que já estive aqui”

Enquanto a primeira seção de *Desterro* os textos apresentam uma coesão de linguagem que por vezes foge da expectativa da linguagem poética, beirando um gênero mais ensaístico, na medida em que o livro vai avançando, é possível observar que a linguagem vai progressivamente se arruinando, isto é, se torna cada vez menos concatenada e mais solta. Na última seção, “Inesgotáveis”, a ruína aparece não só na linguagem, mas na própria mancha gráfica do texto. Nela, os textos não possuem títulos ou separação por asteriscos, alguns estão em páginas próprias, outros se comportam como blocos de texto que dividem o espaço com outros, tornando difícil identificar se se trata de uma série de poemas ou um longo poema composto de muitas estrofes.

Diferente do padrão da edição de poesia, no qual as estrofes se encontram com o mesmo alinhamento (geralmente à esquerda ou centralizadas na página), nos poemas dessa seção, observamos estrofes desalinhadas, soltas pela página. Essa disposição não habitual acaba por chamar atenção para os espaços em branco do poema, que criam uma sensação de falta.

As páginas aqui utilizadas para exemplificar (VER ANEXO 4) mostram quatro blocos de texto que se organizam em uma espécie de ziguezague. Os primeiros versos nela chamam atenção pela imagem que produz: “construo ruínas para mostrar que já estive / aqui. mesmo nos dias de feira eu vinha”(ASSAD, 2019, p.76). Ruína é aquilo que sobrevive após um processo de destruição. Podem ser também restos de um processo que nunca foi concluído e restam, sem nunca tornar-se aquilo que foram concebidas para ser. De uma forma ou de outra, a ruína está profundamente vinculada ao passado.

A construção das ruínas pela *flâneuse* em muito se assemelha à produção do *flâneur*, que escreve também as ruínas da cidade onde caminha, acumulando restos. Uma escritura que busca na cidade signos do passado também pode ser encontrada no texto de Camila Assad, no segundo bloco da passagem aqui escolhida:

eu flutuo até a papelaria,
não vendem mais papel crepon
é antiecológico
ninguém mais parece ligar para o peso da palavra
nostalgia. (ASSAD, 2019, p.76)

O esquecimento por parte da própria sujeita poética é o tema que inicia o terceiro bloco do texto através do verso “esqueci o nome da minha mãe” (ASSAD, 2019, p.77). Esquecer o nome da mãe, figura simbólica da transmissão oral, produz também uma imagem representativa do declínio da experiência. Entretanto, considerando a teoria de Tamara Kamenszain que coloca a oralidade materna também como fonte da escrita, o verso anuncia também uma impossibilidade de narrar. Ainda assim, o eu-lírico se filia aos alfaiates, símbolos dos produtores da escrita -- “Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever. Já é quase parte do sentido metafórico comparar o texto a um tecido(...)” (KAMENSZAIN, 2015, p.2/3) -- e passa a costurar o silêncio, ou seja, a narrar o que não pode ser narrado.

O texto segue no quarto bloco retratando uma cena urbana industrial:

as fábricas do leste começam às cinco
a poluir o entorno. Dona Angelina espera

doze minutos pela abertura da padaria
principal. o local não permanece como
palco, mas como memória. eu construí
reinos para ela, e derrubamos como as
cartas de baralho da filha caçula da jornalista (ASSAD, 2019, p.77)

A cena, no entanto, não diz respeito a uma narração cronológica, mas sim a uma memória. A memória como material de construção -- verbo que reaparece neste bloco -- retorna a imagem de uma construção a partir de escombros, restos -- ruínas. Retornamos, então, ao primeiro verso, "construo ruínas para mostrar que já estive", entendendo-o então um verso metapoético, que descreve a maneira que a *flâneuse* encontra para escrever a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A hipótese aqui levantada é de que, contrariando a tese de Camila Assad em *Desterro*, que aponta para uma impossibilidade de existência de uma figura feminina que seja equivalente ao *flâneur*, a *flâneuse* pode -- e deve -- ser pensada. Entretanto, é impossível pensar a *flâneuse* tendo como base os paradigmas dados pelo *flâneur*. Portanto, se faz necessário, portanto, definir o conceito a partir de suas características específicas.

Os textos de *Desterro* apresentam uma diversidade que podem ser lidos como propostas formais de escrita da cidade executável pelas mulheres -- a quem historicamente ficou delegado o espaço do lar. Textos que retornam a uma herança da escrita das mulheres, como as cartas, textos que assumem a falha gerada por interrupções no processo de escrita e que se utilizam de estratégias de recolhimento de vozes podem ser lidos como formas pelas quais as mulheres podem ultrapassar as barreiras colocadas pela dificuldade da escrita. Além disso, constata-se uma aproximação importante entre *flâneur* e *flâneuse*: a escrita das ruínas. A partir do pensamento de Walter Benjamin sobre o declínio da experiência, é possível perceber em ambas poéticas uma busca pela reconstrução de um passado que se perdeu.

A escolha pelo livro de Assad se deu porque foi a partir dele que a discussão acerca da *flâneuse* me foi apresentada e, além disso, ele oferece um rico conjunto de textos para pensar o tema e seus diversos desdobramentos. No entanto, são muitas as mulheres escrevendo sobre a cidade das mais diversas formas, mesmo na pequena janela de tempo de um ou dois anos em que se insere o livro de Camila Assad. No sub-capítulo “Tereza” do primeiro capítulo deste trabalho trago como epígrafe o poema “moro a setenta quilômetros do mar”, de Bruna Mitrano, publicado em seu *Facebook* em 2018. Irmãos na temática e cenas convocadas, a diferença entre o poema de Mitrano e o poema de Assad se encontra no ponto de vista que cada um traz -- enquanto Assad trata a personagem Tereza de longe, a partir de um olhar beirando um estudo científico, Mitrano ocupa um lugar equivalente de Tereza, como se Bruna fosse um dos nomes que completasse as lacunas do poema de Assad. O poema de Mitrano pode servir como resposta para pergunta como “pode uma mulher como Tereza escrever sobre a cidade?” -- a resposta vem como execução poética: morando a setenta quilômetros do mar, sem conseguir chegar ao mar, a poeta o escreve a partir de sua falta e de uma memória de outras sensações que ela relaciona:

“moro a tanta preguiça de ir
até o mar

mas todo dia piso
nos dois montes de areia
da calçada do vizinho” (MITRANO, 2018, s.p)

Da mesma forma que não desejo que a definição de *flâneuse* se limite à buscar na interação das mulheres com a cidade uma igualdade na forma que os homens interagem com ela -- e, por consequência, uma escrita que copie a forma que a escrita dos homens se dá -- também não tenho como pretensão transformar *Desterro* em uma espécie de parâmetro para a *flâneuserie*. Camila Assad ocupa um lugar singular na produção de mulheres a cerca de suas relações com a cidade, mas não é um modelo a ser seguido. Dentro de um recorte temporal entre 2018 e 2019 (ano de lançamento de *Desterro*) é possível encontrar diversas poetisas brasileiras escrevendo sobre o tema da cidade, entre elas a já citada Bruna Mitrano, mas também Valeska Torres, Marília Garcia e Taís Bravo -- cada uma com características muito particulares, dentro das quais fatores como classe, raça e sexualidade precisam ser pensados. Portanto, um estudo com mais fôlego se faz necessário, no qual uma pluralidade de vozes de vozes de mulheres precisa se fazer presente.

ANEXO 1

6.

Pense em Tereza. 3 filhos.
Tereza vende chocolates na praça.
vende biscoito na praia.
vende água no semáforo.
cuida de crianças. faz faxinas.
empacota produtos numa
rede de supermercados.

Tereza se desloca por 2 horas e 36 minutos todos os dias
para chegar ao trabalho. Tereza pega 4 ônibus no total.



Tereza sai quando
ainda é madrugada



Tereza volta quando
já está tarde

18

(as mulheres trabalhadoras não vivem
propriamente o espaço público,
mas o atravessam para garantir
a manutenção familiar)

*

Tereza mora a 49 quilômetros de distância da área nobre da cidade.
Ela levaria cerca de 4 horas para chegar ao mar.
Gastaria até 34,90 reais para chegar ao mar.
Andaria a pé, de ônibus e de metrô para chegar ao mar.
Tereza não vai ao mar.

00:37 - 05:33	☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘	4 h 26 min
01.09 , local: Estrada do Engenho próximo ao 270		RS 34,90
01:23 - 05:33	☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘	3 h 50 min
01.45 , local: Rua Doutor Augusto Figueiredo próximo ao 74		RS 34,90
01:19 - 05:33	☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘	4 h 14 min
01.25 , local: Avenida Ministro Ary Franco próximo ao 242		RS 22,15
00:35 - 05:53	☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘ ☘	4 h 47 min
01.11 , local: Rua Sul América próximo ao 1766-1805		RS 8,10

19

37,3% dos lares brasileiros são chefiados pelas mulheres —
mas na igreja que Tereza frequenta o pastor sempre
fala da magnificência da família como uma unidade
formada por homem, mulher e crianças.

*

A cidade é o espaço construído que acolhe a sociedade,
é projeção reflexiva da mesma e tem na sua finalidade
ofertar ao ser humano condições de viver com dignidade.
Nela, todos deveriam ser vistos e reconhecidos como
destinatários de políticas urbanas que acolhessem as diferenças
relativas aos gêneros e permitissem sua presença em condições
de intervir e usufruir igualmente do espaço urbano.

*

Tereza queria ver o mar.
O mar está tão longe, o mar
está tão caro, o mar não é
para todos,
para todas.

*

« É mais difícil ser Tereza do que ser Pagu »

ANEXO 2

14.

o que é o nada antes da tempestade?

*

eu tentei ser georgia o'keeffe
eu tentei ver pontes de madison
eu tentei esquecer a palavra martini
tentei encaixar os anos como
peças
de
tetris

*

eu entendo o que você quer dizer
sobre o sol sendo afiado
com uma faca wüsthof e
minha explicação é pouco
científica para tudo na vida

*

33

D. me disse que há trinta formas de matar um porco
(mas ele diz de um jeito bonito)

*

e aqui estamos nós
sentadas em uma sala
[3x4 metros = 12 metros quadrados]
criamos um quarto imaginário
que carregaremos conosco

pode ser grande se você quiser
pode trazer os seus amigos
pode colocar uma luz azul

*

guarde alguns sentimentos para agora
e deixe alguns sentimentos para mais tarde

*

ele me diz que há trinta
formas de matar um porco
e eu respondo que há muita
solidão em qualquer esquina
de qualquer cidade

34

*

ai vem mais uma tempestade
o que é o nada antes da tempestade?

35

ANEXO 3

19.

uma única pessoa conseguiu enganar as trevas
não fui eu
não foi deus
tampouco o diabo
uma uma uma pessoa só
conseguiu enganar as trevas
também não sei quem foi

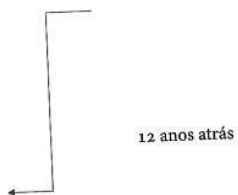
1398 passos

ii Se eu ganhasse todos aqueles milhões na Mega-Sena ia
comprar uma casona na Praia Grande
iii Deixa de ser ridícula, se você ganhasse tanto dinheiro
iiii podia comprar uma casona em Santos

104 Km

iiii minha época food truck era doguinho

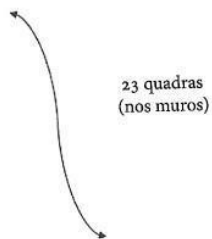
47



depois que ele decidiu sair, a garrafa de molho picante quebrou na cozinha. ele ficou no batente da porta, balançou a cabeça. eu sabia que se dissesse algo seria ofensivo. não se preocupou se me feri. estava mais curioso com o que eu tinha quebrado.

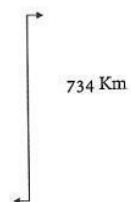
you are so careless with the things that you are sure

a mancha vermelha no meu peito floresceu pungente, encharcou qualquer desculpa. eu usei sua camisa para limpar o balcão e o chão da cozinha, andei em linha reta por uma semana enquanto preparava suas caixas para a partida. eu me debrucei e esfreguei com força, aos poucos consegui me libertar das coisas que tinham manchado, do olhar atroz que ele deixou



se nós é por nós quem será contra nós?

48



toda concha é uma casa abandonada

dentro dos livros

"e São Paulo não perdoa você, esfrega na cara o que você não consegue ser e no final da vida vai ficando pior, as evidências são gritantes: você não chegou lá! Você não vai chegar nem perto e continuam a piscar os luminosos da Avenida Paulista. por outro lado, ela dizia que só em São Paulo é que se é alguma coisa, disso ela estava segura, ao menos se estivéssemos falando de Brasil, e não valeria a pena pensar no mundo, pois isso seria uma abstração. gostaria que fôssemos capazes de resistir por mais tempo, com mais galhardia e organização a essa grande massa amorfa e faminta de ideias e farinha. nossos passos são triturados, sobram ruínas, a miséria esteriliza tudo a nossa volta, eu gostaria de resistir, resistir por mais tempo. mas a barbárie é sorrateira, a avenida está imunda, as calçadas [quebradas,

49

os muros pichados. prédios enormes, recuados e fechados,
[carros e
mais carros e mais carros. eu teria que resistir por mais uns
[anos,
mais carros, entramos pelas garagens, subsolos, elevadores,
[portas
de aço escovado, janelas de vidros duplos, pretos, verdes,
[cinzas.
essas janelas soldadas nos protegem do barulho, da fumaça
e do suicídio, os papéis se invertem,
os ratos somos nós.”

na internet

“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.”

(todos sabem)

Você já sofreu assédio na rua?

73% — SIM

27% — SOU HOMEM

ANEXO 4

1983 1987

construo ruínas pra mostrar que já estive
aqui. mesmo nos dias de feira eu vinha
acampar nos seus quintais sem verde.
mesmo a pé eu vinha, exalando fogo
pelos buracos da narina, expelindo os
órgãos, como se não fossem úteis
assim como saber que o coração de um
peixe tem apenas duas cavidades, e o dos
anfíbios, três

eu flutuo até a papelaria,
não vendem mais papel crepon
é antiecológico
ninguém mais parece ligar para o peso da palavra
nostalgia

76

esqueci o nome da minha mãe
declarei guerra à suíça. me
aliei aos alfaiates que restaram na
avenida são luiz, vamos costurar seu silêncio.
é mais que promessa. o fim da manufatura
me permite ter 3 jogos de lençol
— embora nenhuma cama

as fábricas do leste começam às cinco
a poluir o entorno. Dona Angelina espera
doze minutos pela abertura da padaria
principal. o local não permanece como
palco, mas como memória. eu construí
reinos para ela, e derrubamos como as
cartas de baralho da filha caçula da jornalista
que narra seu segundo divórcio. você tem direito
a três pedidos, a uma kitnet com ventilação
razoável e a um diamante negro vendido na
farmácia que felizmente burla as normas da
vigilância sanitária. seria possível lhe fazer feliz
24 horas por dia,
mas nem sempre desejável

77

Bibliografia:

ASSAD, Camila. *Desterro*. Juiz de Fora: Macondo. 2019.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 19 out. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. “A perda da auréola”. in Pequenos poemas em prosa. Edição bilíngüe. Tradução de Dorothee de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC ; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988, p. 217.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIONDILLO, Rosana. *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo. 2022.

KAMENSZAIN, Tamara. “Bordado e Costura do Texto” In Fala, poesia!. Rio de Janeiro: Nomadismos, 2015. p. 17-22.

MITRANO, Bruna. “moro a setenta quilômetros do mar”. Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top?q=moro%20a%20setenta%20quilometros%20bruna> acesso em 19 jan 2023

SÛSSEKIND, Flora. "Objetos verbais não identificados". Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html> acesso em 19 out 2022

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas. 2014.