



Urbanidade e Gênero: o que desloca um corpo que caminha?

Sofia Rodrigues Boito¹

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Urbanidade e Gênero: o que desloca um corpo que caminha? – O presente artigo explora a relação entre corpo e deslocamento urbano desde uma perspectiva do feminismo interseccional. Com base em estudos recentes sobre urbanidade e gênero – feminismos, arte e espaço público –, serão analisadas práticas artísticas modernas e contemporâneas na urbe, considerando a fricção entre corpos genderizados e cidade. O intuito é discutir o deslocamento que certos corpos instauram ao caminhar livremente pelo espaço urbano.

Palavras-chave: **Práticas Urbanas. Estudos de Gênero. Performance Art. Caminhada. Feminismo Interseccional.**

ABSTRACT – Urbanity and Gender: what displaces a walking body? – This article explores the relation between body and urban displacement from an intersectional feminist perspective. Based on recent studies on urbanity and gender – feminisms, art and public space – we will analyze modern and contemporary artistic practices in the city, considering the friction between gendered bodies and the city. The aim is to discuss the displacement that certain bodies establish when walking freely through the urban space.

Keywords: **Urban Practices. Gender Studies. Performance Art. Walk. Intersectional Feminism.**

RÉSUMÉ – Urbanité et genre: qu'est-ce qui déplace un corps qui marche? – Cet article s'interroge sur la relation entre corps et déplacement urbain sous une perspective féministe intersectorielle. Basé sur des études récentes sur l'urbanité et le genre – féminismes, art et espace public – on analysera les pratiques artistiques modernes et contemporaines dans l'espace urbain, en prenant en considération les frictions entre les corps genrés et la ville. L'intention est de discuter le déplacement que certains corps établissent lorsqu'ils se promènent librement dans l'espace publique. Mots-clés: **Pratiques Urbaines. Études de Genre. Performance Art. Marche. Féminisme Intersectionnel.**

Introdução

Este artigo nasce como desdobramento da pesquisa de doutorado que defendi em 2018 (Boito, 2018), na qual investiguei a relação entre escrita e deslocamento urbano. Partindo de Baudelaire e sua *flanêrie* pela Paris transformada por Hausmann, passando por Breton em suas deambulações surrealistas, chegando até experimentações mais contemporâneas e performativas, busquei relacionar a experiência corporal dos artistas e as características textuais presentes em suas obras. O intuito era refletir sobre as articulações entre o engajamento corporal de tais práticas e a natureza dos textos frutos dessas ações.

No entanto, após a pesquisa – ou já no final de seu percurso –, algo me saltou aos olhos, algo muito evidente e que, contudo, por algum tempo, pareceu-me invisível. Ao longo do meu trabalho, analisando as práticas de artistas na cidade moderna, tive contato com apenas um tipo de experiência corporal na urbe: a do corpo do homem branco cisgênero e heterossexual. Isto é, o corpo do sujeito hegemônico, tido como “neutro” pela epistemologia moderna eurocêntrica branca. Ficou, então, evidente que a *flanêrie* proposta por Baudelaire e a deambulação surrealista eram práticas que excluíam certos corpos ou, ao menos, desconsiderava-os.

A questão que me coloquei, assim, foi a de alterar o ponto de vista para qual olhava as práticas na urbe. Se antes estava interessada em considerar as experiências/sensações corporais vivenciadas pelos artistas que se deslocavam na tessitura urbana, agora interessava-me refletir sobre o deslocamento que esse corpo propunha aos transeuntes enquanto caminhava pela cidade. Alterando a perspectiva da observação, torna-se nítido o fato de que apenas os corpos de homens cisgêneros brancos poderiam passar despercebidos em terreno urbano europeu nos períodos em que escreviam Charles Baudelaire e André Breton. Sendo eles corpos hegemônicos, para quem e por quem a cidade fora planejada, esses artistas poderiam caminhar sem preocupação, sem criar deslocamentos ou provocar olhares. Sua presença na urbe não desestabilizava o aparente *equilíbrio* urbano.

Diante dessa consideração, busquei por autoras que refletissem sobre práticas artísticas urbanas a partir da perspectiva do gênero e notei que essa análise é ainda recente. Pretendo, portanto, no presente artigo, colaborar com esse debate. Traçarei aqui um percurso que parta de experiências urba-

nas modernas e chegue até experiências urbanas contemporâneas segundo o ponto de vista do feminismo interseccional, com o intuito de refletir sobre as possibilidades de deslocamento corporal como deslocamento de significado.

Deixo, a seguir, algumas das perguntas que me orientaram na escrita deste texto: *quais corpos podem caminhar livremente pela cidade?; como e onde pode um corpo caminhar?; o que percebe um corpo e como ele é percebido?; o que enuncia um corpo?; o deslocamento de certos corpos pode deslocar sentidos?*

De onde partimos

Em geral, muito se fala sobre a conexão entre a literatura moderna e as cidades. Diversos estudos, de inúmeros países, dedicam-se a analisar as relações entre escritores, da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, e as cidades que os circundavam. De fato, sob a pena desses artistas, vemos um retrato poético dessa nova forma de vida e de interação humana. Um modo de vida que nascia com a industrialização da economia, novas tecnologias que transformavam o cotidiano e aglomeravam pessoas em um espaço restrito – o nascimento das multidões. Baudelaire, grande poeta, porta-voz da modernidade, defende que uma importante experiência para o artista moderno é estar na cidade e adentrar a multidão “como em um enorme reservatório de eletricidade” (Baudelaire, 2010, p. 30). A ideia de conceber os novos estímulos como alimento e combustível para a criação artística e como elementos fundamentais para uma nova sensibilidade não era, contudo, exclusiva de Baudelaire. Sobre isso, o poeta francês Paul Verlaine (2002, p. 991) dirá:

Refiro-me aqui apenas ao homem físico moderno, tal como fizeram os refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado pelo fumo, o sangue queimado pelo álcool....

As cidades modernas, com seus cafés, bares, cabarés, comércios, multidões, casas de ópio, trens, estavam transformando os sentidos e os espíritos modernos, constituindo uma nova subjetividade e, portanto, novas elaborações artísticas. Cabe, aqui, no entanto, perguntarmos-nos: quem podia usufruir desses estímulos? Ou melhor, quem podia, livremente, abrir-se e entregar-se a tais estímulos, como sugerem os poetas?

Quando Verlaine, no trecho citado anteriormente, utiliza o termo “homem moderno”, podemos compreendê-lo na acepção eurocêntrica patriarcal do homem branco como medida “neutra” para toda a humanidade. Mas, também, podemos nos questionar se as características citadas pelo poeta – “sangue queimado pelo álcool” ou “cérebro saturado pelo fumo” – poderiam ser atribuídas a uma mulher do século XIX. Afinal, a quais experiências estavam expostas as mulheres nesse período? Ou, ainda, quais experiências a sociedade esperava que elas tivessem?

Segundo a historiadora June Haner (2012, p. 46-48), no Brasil colonizado, a imagem ideal da mulher era daquela que se restringia ao ambiente doméstico:

Um provérbio de origem portuguesa, famoso na época, dizia que uma mulher virtuosa saía de casa somente em três ocasiões: para ser batizada, para ser casada e para ser enterrada. [...] O universo feminino era para ser doméstico. [...] A Igreja Católica procurava restringir a atuação das mulheres à esfera privada. Ao desencorajar a participação feminina no mundo da política e do trabalho fora de casa, os religiosos reforçavam a hierarquia existente entre homens e mulheres e o ideal de reclusão feminina.

Como se sabe, o isolamento das mulheres no espaço privado do lar e a exclusão de seus corpos da arena pública é o resultado de um processo histórico que vinha se desenhando há séculos e moldando a sociedade moderna. O nascimento de um novo modelo econômico, o capitalista, fez surgir um modelo social que se baseava na família nuclear. Essa organização, além de garantir o poder patriarcal ao pai de família burguês – um monarca absoluto dentro de sua própria casa – e a manutenção da propriedade privada dentro dos laços sanguíneos – para os que possuíam propriedade –, era, também, a garantia de produção de novos indivíduos, isto é, a reprodução da força de trabalho necessária para a manutenção do capitalismo.

Nesse contexto, são significativas as mudanças que se deram dentro da família, que começou a se separar da esfera pública, adquirindo suas conotações modernas enquanto principal centro para a reprodução da força de trabalho. Complemento do mercado, instrumento para a privatização das relações sociais e, sobretudo, para a propagação da disciplina capitalista e da dominação patriarcal, a família surgiu no período de acumulação primitiva também como a instituição mais importante para a apropriação e para o ocultamento do trabalho das mulheres (Federici, 2017, p. 193).

Mesmo quando trabalhavam fora, as mulheres eram menos remuneradas do que os homens. Desencorajadas a buscar por trabalho, elas viam no casamento e na constituição de família o seu último recurso. O corpo da mulher ficou, assim, fadado a permanecer fechado no espaço privado do lar. Como observa ainda Silvia Federici (2017, p. 183-184):

[...] as mulheres haviam perdido espaço inclusive em empregos que haviam tradicionalmente ocupado, como a fabricação de cerveja e a realização de partos. As proletárias, em particular, encontraram dificuldade para obter qualquer emprego além daqueles com *status* mais baixo [...] ganhava espaço a suposição de que as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e de que tinham apenas que participar na 'produção' para ajudar seus maridos. Dizia-se até mesmo que qualquer trabalho feito por mulheres em sua casa era 'não trabalho' e não possuía valor, mesmo quando voltado para o mercado. [...] O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo era expulsa, mesmo se ganhasse um salário.

Essa concepção de sociedade, que dividia binariamente os gêneros, e destinava-lhes, de maneira também binária, o espaço público ou o espaço privado, moldou um certo tipo de ideal urbano que persiste até hoje, principalmente no continente americano. Trata-se da criação de bairros afastados, isolados, destinados apenas à moradia, onde as mulheres podem cuidar de forma *segura e tranquila* e sua família. Esse ideal de vida burguesa tomou a forma dos chamados *subúrbios* nos EUA, enquanto aqui no Brasil ele se materializa na forma dos condomínios fechados. Ainda que essa seja a realidade de poucas pessoas da elite, esse ideal alimenta o imaginário da maioria, influenciando diretamente na concepção do espaço urbano. Sobre esse assunto, a pensadora feminista Leslie Kern comenta, em seu livro *Cidade feminista*:

O estilo de vida suburbano pressupunha e exigia, para funcionar adequadamente, um núcleo da família heterossexual com um adulto trabalhando fora e outro dentro de casa. Casas grandes, isoladas do trânsito e de outros serviços, exigiam que a esposa e mãe que ficava em casa desempenhasse o papel de zeladora doméstica em tempo integral, supervisionando a casa e administrando as necessidades do ganha-pão e dos filhos. Como afirma a planejadora feminista Sherilyn MacGregor, essa forma construída 'criou uma infraestrutura duradoura para a divisão do trabalho [de gênero], que pressupõe a tradicional família nuclear heterossexual. [...] esse modelo sempre foi de

uma pequena quantidade de famílias e raramente representou a vida das mulheres negras e da classe trabalhadora. No entanto, a paisagem residencial predominante é projetada com esse ideal' (Kern, 2021, p. 53).

Levando em conta esse contexto, não é difícil imaginar que a única justificativa para que uma “mulher de boa índole” saia às ruas sejam afazeres de ordem doméstica – compras de alimentos, tecidos, lavagem de roupa, condução dos filhos à escola, etc. – e, mesmo assim, tal incursão urbana é feita, muitas vezes, em companhia de outra mulher ou de suas crianças. Desse modo, a existência feminina na urbe se constitui como extensão da arena doméstica e privada, como nos lembram as historiadoras Raquel de Barros Miguel e Carmen Rial (2012, p. 162): “como responsáveis por abastecer o lar com gêneros alimentícios, roupas, tecidos e objetos cotidianos, as mulheres seriam rapidamente identificadas com as saídas para compras”.

A prática das mulheres em espaço público ficava, portanto, restrita ao consumo do lar. E se, por um lado, esse ideal da mulher burguesa persistia como régua para se julgar *a mulher correta* na sociedade patriarcal, por outro, sabemos que havia (e há) muitas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que não podem (ou não querem) se encaixar nesse modelo. Assim, os corpos das trabalhadoras, desempregadas, viúvas, mulheres da classe popular e outras, nunca passavam despercebidos ao praticar o espaço público de outra maneira. De algum modo, a presença dessas pessoas nas ruas desafiava a ordem urbana patriarcal vigente, ainda que esta fosse implícita. Não por acaso, as figuras que aparecem nas obras de artistas modernos são as prostitutas (conhecidas como mulheres públicas), as viúvas (que não estão mais sob a tutela masculina), as sem-teto (que não possuem família ou casa) etc. Corpos de pessoas que não se encaixavam no modelo da família heterossexual normativa – que por muito tempo (para não dizer até os dias de hoje) foram corpos marginalizados, estereotipados e perseguidos – chamava a atenção de poetas, romancistas, pintores ou fotógrafos. Suas existências na urbe deslocavam olhares e suscitavam a imaginação desses homens, que, de alguma maneira, eram afetados por essas presenças fora do padrão burguês heterossexual. Exemplo disso são obras como o poema *A une mendiante russe* (À uma mendiga ruiva) de Charles Baudelaire, ou a fotografia *Fille publique faisant le quart* (Mulher pública iniciando seu turno) de Eugène Atget, ambas dedicadas a descrever, representar, idealizar e até erotizar essas figuras que escapavam à lógica da família tradicional. As mulheres foram,

assim, contadas e retratadas à sua revelia. Sobre essa questão Lélia Gonzalez observa que, como um infante, a mulher sempre foi falada em terceira pessoa:

O conceito de infante se constitui a partir de uma análise de formação psíquica da criança que, ao ser falada pelos adultos na terceira pessoa, é conseqüentemente excluída, ignorada, colocada como ausente apesar de sua presença [...] Da mesma forma, nós mulheres e não brancas fomos ‘faladas’, definidas e classificadas por um sistema de dominação que nos infantiliza (Gonzalez, 2020, p. 41).

Infantilizada, a mulher na sociedade patriarcal é vista como uma pessoa a ser tutelada. Incapaz de tomar decisões autônomas ou de cuidar de si própria, ela deveria sempre ser protegida e controlada por um homem. Caso uma mulher não esteja acompanhada por uma figura masculina, ela está desafiando essa ordem moral vigente e, também, assumindo o risco de ser domínio de todos. Aliás, nesse sentido, não é de se estranhar que a maioria daquelas que foram acusadas e mortas pela igreja por (suposta) bruxaria eram mulheres velhas e viúvas que não estavam mais sob jugo masculino (Chollet, 2018).

A ausência de tutela de pessoas que performavam o gênero feminino capturava, assim, o olhar e o interesse dos artistas modernos. Havia, na presença urbana desses corpos, a desestabilização de uma norma implícita que ainda estava nascendo e se estabelecendo – a de que apenas os homens (brancos) deveriam se sentir livres e seguros na cidade.

Caminhadas modernas

A partir da análise feita acima, é interessante meditar sobre duas obras célebres dos franceses Charles Baudelaire e André Breton: *A une passante* (À uma passante) e *Nadja*, respectivamente. O poema *A une passante* versa sobre uma mulher que passa pelas ruas de Paris e a quem Baudelaire não pôde deixar de notar. A presença feminina dessa passante solitária chama a atenção do poeta, destacando-se da multidão anônima. A mulher, de preto (há quem especule que seria uma viúva, pois além de estar vestida de preto a mulher está em luto, *grand deuil*), torna-se, então, a projeção de uma história de amor à primeira vista, jamais realizada. O poema como um todo se constrói nesse encontro fortuito, de segundos, em que ele a vê, repara na sua dor majestosa *douleur majestueuse* e observa suas pernas de estátua *jambes de*

statue, projetando nela uma paixão fulgurante. A figura está desacompanhada e envolta em uma aura grandiosa, ergue e balança a barra da saia – *Soulevant, balançant le feston et l'ourlet* –, como alguém que está à vontade em seu corpo ágil e nobre – *ágile et noble*. Não há dúvida, aqui, que sua caminhada na cidade captura o olhar e o desejo de Baudelaire (1972). Ela desloca a atenção do poeta em sua direção, mobilizando projeções eróticas próprias do olhar masculino na sociedade patriarcal que pode, inclusive, sentir-se à vontade em se demorar na contemplação de outro corpo. Já quase no final do poema, por um breve instante, a mulher devolve o seu olhar, e isso o faz renascer, *renaître*. Mas, afinal, quem é essa passante? O que ela é, além de possuir pernas de estátua? O que diz esse olhar que ela lança a Baudelaire? Seria um olhar cúmplice? Ou um olhar de incômodo? Não temos como saber.

Como observa Janet Wolff (1989), em seu texto *The invisible flâneuse*, é quase impossível encontrar escritos sobre a experiência das mulheres na arena pública nesse período (aliás, segundo a estudiosa, tampouco temos uma literatura que versa sobre a experiência das mulheres no ambiente doméstico.) Estamos, portanto, sujeitas a uma construção do imaginário pelo olhar masculino. Nesse ponto, faço coro a Wolff: não se trata de menosprezar a obra desses escritores, mas de tornar consciente a perspectiva masculina – patriarcal – que essas obras carregam. Precisamos ter em conta, ao ler e analisar esses escritos, que as experiências artísticas nas ruas das cidades modernas se deram, predominantemente, por artistas homens e a presença de mulheres na urbe foi narrada por eles. Fomos faladas em terceira pessoa, como observou Gonzalez (2020, p. 42) em citação feita mais acima. Isso “[...] suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história”.

Assim, a vida nas cidades – concebidas por homens e para homens – foi eternizada no imaginário ocidental pelo olhar masculino e patriarcal.

Walter Benjamin, filósofo e escritor sobre a vida urbana, cristalizou ainda mais o *flâneur* como um personagem urbano essencial na cidade moderna, e sociólogos urbanos, como Georg Simmel, localizaram traços como uma ‘atitude blasé’ e a capacidade de ser anônimo como inerentes à nova psicologia urbana. Não é de se estranhar que, dada as perspectivas desses escritores, o

flâneur sempre foi imaginado como um homem, para não se mencionar aquele que seja branco e saudável (Kern, 2021, p. 41-42).

Se o corpo do homem branco heterossexual e cisgênero podia caminhar livremente, passar despercebido, tornando-se mais um dos passantes da rua, o corpo que não é hegemônico acaba sendo objeto de olhares, de provocações e, até, de ameaças e toques físicos. Nesse sentido, é extremamente revelador o gesto de George Sand, autora que escreve no mesmo período de Baudelaire e que desejava flânar por Paris. Sand acaba assumindo as vestimentas masculinas para poder experimentar o caminhar livre pela metrópole francesa. Lauren Elkin (2016; 2019), estudiosa e jornalista americana que pesquisa a figura da *flâneuse*, comenta:

Como ela lembra em sua autobiografia, publicada em 1855, ela descobriu que suas saias bufantes e sapatinhos delicados não eram feitos para a lama parisiense e, da mesma forma, impediam-na de ir onde quisesse sem atrair atenção indesejada. ‘Então eu tinha feito para mim um redingote em um pesado tecido cinza, calça e colete para combinar’, escreve Sand. Ninguém me conhecia, ninguém olhava para mim, ninguém encontrava algo de errado em mim; eu era um átomo perdido naquela imensa multidão (tradução nossa)¹.

Performando o gênero masculino, Sand encontra finalmente a liberdade que tanto almejava experimentar – e que era tão comum para seus pares homens. Enquanto corpo, agora, passa despercebida e pode, finalmente, flânar. A bem da verdade, podemos dizer que ainda hoje, na maioria das regiões urbanas do mundo, caminhar tranquilamente, sem medo e sem ser importunada, é quase impossível. Esse privilégio é com certeza do corpo masculino e branco, “[...] a mulher que anda pela cidade, desimpedida, sem estar disfarçada, é constantemente lembrada de que não tem o direito de se demorar” (Elkin, 2019, tradução nossa). Ser notada, olhada e abordada é um hábito para todas as pessoas que não possuem os corpos hegemônicos. Leslie Kern (2021, p. 23), que já citamos anteriormente neste artigo, escreve que, ainda hoje:

[...] os ambientes urbanos são estruturados para apoiar formas familiares patriarcais, mercados de trabalho segregados por gênero e papéis tradicionais de gênero. E embora gostemos de acreditar que a sociedade evoluiu além dos limites estritos de coisas como os papéis de gênero, as mulheres e outros grupos marginalizados continuam a ter suas vidas limitadas pelos tipos de normas sociais que foram construídas em nossas sociedades.

Nesse sentido, a presença solitária de um corpo que performa o gênero feminino na cidade, mesmo atualmente, parece ser compreendido pelos homens como um convite. Em um artigo sobre o tema, a antropóloga Nadja Monnet (2013, p. 226) narra sua experiência enquanto fazia um trabalho de campo em uma praça pública em Barcelona:

Tudo parece ser implementado para que as mulheres desacompanhadas tenham que solicitar uma ‘autorização de uso’ desses lugares, uma autorização que se concretiza através de várias justificativas que elas se sentem compelidas a dar para ficar um momento na praça ou para se envolver em uma conversa com alguém. [...] Na verdade, para a grande maioria dos interlocutores do sexo masculino, a etnóloga solitária que eu era, trabalhando neste espaço público, foi interpretado como sinônimo de disponibilidade, de ‘mulher fácil’, em busca de aventuras.

Diante do exposto, talvez não seja mero acaso que a obra *Nadja* de André Breton também se inicie, assim como o poema de Baudelaire, com a observação que o escritor faz de uma mulher que caminha solitariamente na rua.

De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto (Breton, 2007, p. 65).

Contudo, diferentemente de Baudelaire, o surrealista, além de observar a mulher, também a interpela. Aqui, portanto, o caminhar da moça – de cabeça erguida – mobiliza não apenas o olhar e o desejo do autor, mas atua em seu próprio deslocamento corporal. Breton (2007, p. 65), fascinado pela figura feminina que caminha sozinha e livremente pela rua, vai até ela: “Eu nunca tinha visto olhos assim. Sem hesitar, dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior”. Essa mulher que, posteriormente, mostra-se alguém que adora flunar pela cidade, fascina-o profundamente. E, logo, o escritor se engaja em uma relação com a “sua” passante. A relação, no entanto, está intimamente ligada ao tecido urbano. Os encontros são sempre em locais públicos, normalmente em deambulação. Desde o início, Nadja é retratada como alguém à beira da loucura. Sua liberdade em relação aos homens, à cidade e à sua própria vida, para Breton, indica, de alguma maneira, a propensão dessa mulher à insanidade. Assim, o desastre dessa relação fica a cargo da falta de racionalidade de Nadja, que encarna

em si a liberdade extrema, essa mulher de “gênio livre”, como descreve o próprio autor. A perdição de Breton (2007, p. 97) se dá pelos passos de Nadja. “Lembro também – e nada naquele instante poderia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico –, lembro de ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge”. Esfinge – Sphinx – como o nome do hotel situado no Boulevard Magenta, em torno do qual os dois deambulam, e onde Nadja havia se hospedado ao chegar em Paris. Aqui também podemos observar que a figura feminina se (con)fundirá com a cidade. Essa mulher, assim como o espaço urbano, não pode ser apreendida, encontrada, definida. Nas palavras dela própria: “ali, ou lá [...] onde eu estiver é sempre assim” ou “não sou encontrável” (Breton, 2007, p. 70; 89).

Mais uma vez, pergunto-me: como seria esse relato se fosse escrito por Nadja? Será que ela é a perdição de Breton? Ou ele a perdição de Nadja? Porque a errância dessa mulher é mais enigmática que a errância surrealista proposta pelo autor (homem)? É interessante reconhecer, aliás, que, durante todo o relato, o escritor se mostra estupefato diante da liberdade com que a mulher deambula pelas ruas. Se ele pode caminhar assim pela cidade, sem causar nenhum tipo de assombro, o fato de Nadja fazê-lo parece-lhe algo surpreendente.

A questão que se impõe é como um corpo que performa o gênero feminino é percebido pelo olhar patriarcal hegemônico quando sozinho na urbe. Sua solidão, não tutelada, parece, de alguma maneira, desafiar a própria lógica do patriarcado. Sem fazer nada além de caminhar ou de permanecer na cidade, esse corpo enuncia algo. Enuncia “eu não tenho medo” (ainda que tenha), ou “eu sou livre” ou, então, “eu não preciso do controle/proteção masculina”. Ainda segundo a canadense Leslie Kern, essa presença na urbe é sentida como uma ameaça pela sociedade patriarcal. Em suas palavras:

Uma mulher ou pessoa não binária ou com fluidez de gênero que não busca padrões específicos de feminilidade não está lá para agradar ou apaziguar homens heterossexuais. Portanto elas são uma ameaça. Elas estão deslocadas. Elas não se comportam como propriedades (Kern, 2021, p. 137).

É interessante reparar que a autora emprega o termo “deslocadas” para essas pessoas que fogem à ordem patriarcal vigente. Aqui, esse termo é utilizado como uma adjetivação negativa para esses corpos que estão à margem

do modelo hegemônico – ou seja, Kern interpreta a situação a partir da perspectiva patriarcal. Todavia, também podemos pensar que a ameaça sentida pelo observador é, ela própria, um deslocamento de sentido. Quem normalmente está tranquilo, dominando a sua posição na urbe e oprimindo outras existências, agora sente-se ameaçado. É nesse sentido que venho me perguntando – o que desloca um corpo que caminha? Reflito um pouco sobre o exemplo utilizado por Judith Butler ao distinguir a presença de um corpo travesti em um palco ou em um ônibus. Diante da presença desse corpo em um espaço público e cotidiano, os transeuntes são confrontados ao enunciado “eu posso performar o gênero que quiser” no campo da realidade. Esse enunciado, ainda que mudo, pode, como dirá Judith Butler (2018, p. 12):

[...] despertar medo, raiva e até mesmo violência. [...] No teatro é possível dizer ‘isso é só atuação’, e assim desrealizar o ato, ou seja, separar completamente a atuação da realidade. Com essa distinção, reforça-se o sentido do que é real face a esse desafio temporário a nossas premissas ontológicas quanto a configurações de gênero; as várias convenções que anunciam que ‘isso é apenas uma peça’ nos permitem traçar linhas rígidas entre a performance e a vida. Na rua ou no ônibus, o ato se torna perigoso, se realizado, porque simplesmente não há convenções teatrais delineando o caráter puramente imaginário do ato; não existe, na rua ou no ônibus, qualquer presunção de que o ato é diferente da realidade. O efeito perturbador do ato deriva da ausência de convenções que facilitem essa demarcação.

O que se observa, portanto, é que, no caso de uma corporalidade não hegemônica, sua presença na cidade é notada e julgada à sua revelia, ou seja, sem que essa seja sua intenção deliberada. Sua mera presença na arena pública desafia a sociedade patriarcal e faz visível algumas regras impostas, implicitamente, por essa ordem social.

A fim de contribuir para a reflexão, gostaria de lembrar de uma ação-caminhada importante para a história da arte e da performance brasileira. Trata-se da *Experiência N.2*, de Flávio de Carvalho – artista antropófago, fortemente inspirado pelo surrealismo. Em 1931, durante um passeio despretensioso pelo centro de São Paulo, no período de *corpus christi*, Carvalho se deparou com uma procissão católica e uma multidão que a acompanhava ou a assistia. “Massa de povo, cabeças descobertas, assistiam à passagem, embevecidos, saturados de bondade e autossatisfação. Parecia que todos tinham alcançado o limite do céu; uns olhavam para os outros satisfeitos, sa-

ciados” (Carvalho, 2001, p. 36). O artista decidiu, então, tentar um experimento no qual colocaria “um reagente” – nas palavras de Carvalho –, um desestabilizador, no meio daquela massa homogênea. Na contramão do que, ainda no século XIX, Charles Baudelaire chamava de “desposar a multidão”, Flávio de Carvalho propõe o “enfrentar a multidão”. Para isso, Carvalho coloca um chapéu na cabeça e empreende uma caminhada no sentido oposto à procissão – atos que eram considerados de profundo desrespeito religioso. A população, incomodada, assiste àquela cena com raiva, mas sem reação. Até que uma pessoa, revoltada, grita: “Lincha!”. A situação, então, foge completamente do controle. A partir de então era o artista contra todos. Carvalho foi obrigado a correr, fugir da multidão que o perseguia, esconder-se no sótão de uma padaria, até que a polícia chegasse e acalmasse os ânimos da massa.

O artista antropófago, assim, assume sua ação como um ato provocador e encara, literalmente, a multidão de frente. Por tal ato é odiado e perseguido. A observação do *flâneur* foi então, substituída por uma experiência ativa. Seu movimento, em direção contrária ao da massa religiosa, assim como o acessório que ele coloca na cabeça, o chapéu, ganham significados de desrespeito a Deus, sob o olhar desses *espectadores* fervorosos. Sua ação propunha, portanto, provocar o olhar do outro sobre ele. Na condição de corpo hegemônico, Flávio de Carvalho precisou assumir uma ação deliberada – ir contra a multidão – e elementos simbólicos – como o chapéu –, a fim de evidenciar um enunciado. Ao desrespeitar nitidamente a ordem religiosa, que organizava a cerimônia/coreografia na rua, Carvalho articula um discurso com seu corpo, deslocando os olhares e os afetos dos integrantes da procissão ao longo de sua caminhada.

A *Experiência N. 2* talvez nos auxilie a deixar mais nítido o propósito deste artigo: um corpo pode desestabilizar a ordem, resistir a valores tradicionais e, assim, deslocar sentidos. Esse corpo sublinharia sua presença de maneira política, resistindo e rompendo com a coreografia habitual da urbe e criando, nas palavras de André Lepecki, um movimento dissonante que mostra, expõe e abre as rachaduras desse terreno alisado das cidades aparentemente planificadas.

A política, então, seria uma operação coreográfica de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma interven-

ção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière: ‘a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer’. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados (Lepecki, 2011, p. 55).

No caso da ação de Carvalho, o ser político – ao qual se refere Lepecki – é criado de maneira intencional. No entanto, no caso de corpos não hegemônicos não seria necessário assumir nenhuma ação explícita, apenas a existência (e resistência) ao olhar patriarcal (racista e classista) já pode ser o suficiente para se causar deslocamento.

Caminhadas contemporâneas

Neste meu percurso chego, enfim, às experiências contemporâneas. Esboçarei uma reflexão partindo de três propostas de práticas urbanas de mulheres, em diferentes locais geográficos, pensando sobre os possíveis deslocamentos instaurados a partir de suas caminhadas. Considerarei, também, aqui, a diferença entre o deslocamento (ou a ausência dele) gerado pela andança de um corpo de mulher branca e pela andança de um corpo de mulher preta no contexto patriarcal racista em que vivemos.

Iniciarei a análise pela obra *Suite Vénitienne*, na qual a artista contemporânea francesa – branca – Sophie Calle se propõe a seguir um desconhecido pelas ruas de Veneza: tratava-se de um homem que ela havia seguido por alguns minutos nas ruas de Paris e a quem ela foi apresentada, na mesma noite, em um *vernissage*. Na ocasião do *vernissage*, tal homem comenta que faria uma viagem a Veneza e a artista resolve, então, segui-lo durante sua estadia na cidade italiana, tentando passar incógnita. Ela embarca, assim, sozinha em um trem, hospeda-se ao lado do hotel em que aquele homem estaria hospedado e inicia uma perseguição silenciosa ao desconhecido. A obra de Calle consiste em apresentar, posteriormente, um conjunto de fotografias e textos que ela produziu durante a execução de tal perseguição. A artista se lança voluntariamente, portanto, em uma situação real de *espionagem*, experimentando suas reações físicas/emocionais em um contexto de tensão e suspense. A perseguição, aqui, como experiência, é o próprio

substrato da obra. As lentes são mais do que suas cúmplices, são uma extensão de seus braços, é por meio delas que a artista age – transformando a ação de seguir alguém em uma ação de espionagem.

A câmera/arma não mata, portanto, a metáfora agourenta parece não passar de um blefe – como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda assim, existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos (Sontag, 2004, p. 25).

Em *Suite Vénitienne*, a artista assume, assim, a busca e a crueldade *voyeurística* – características próprias da figura clássica do fotógrafo homem – como norteadores de sua ação. Em uma inversão dos papéis *tradicionais* de gênero, Calle brinca de seguir esse homem, tornando-se sua sombra e experimentando uma outra relação de alteridade. Nessa experiência, de deriva persecutória, a artista encarna a figura do detetive clássico, normalmente encarnado por figuras masculinas. Aquele que segue o suspeito pelas ruas de uma cidade e camufla-se entre seus transeuntes.

Junto com a multidão, uma figura aparece com frequência no jogo de esconde-esconde, de se perder e se achar na multidão: o detetive, que em *O homem das multidões* seria o próprio narrador do conto, que tem como alvo de sua investigação o velho que ele segue. A ideia de supressão de rastros e vestígios dos indivíduos no meio da multidão é frequente; a busca pelo anonimato, a clássica imagem dos filmes *noir*, em que o criminoso que está sendo perseguido some, se dissolve no meio da multidão (Jacques, 2012, p. 213).

Se partirmos da perspectiva situacionista² – que considera o jogo como uma outra maneira de se relacionar com o mundo –, ao criar novas alternativas para a própria vida, podemos afirmar que Calle se envolve em um processo lúdico para inventar novas possibilidades de relação com a realidade.

Essa possibilidade de jogo, no entanto, só é efetivada porque, assim como o *flâneur* de Baudelaire, Calle pode caminhar por Veneza de maneira destemida e despercebida. Sua presença na cidade italiana não suscita desconfianças ou olhares. A mulher branca passa incólume. Além disso, a artista pode se lançar nesse jogo sem preocupações, pois se sente segura a ponto de abandonar-se às escolhas do indivíduo que persegue. No processo encarnado de vivência, Calle perambula pelas ruas de Veneza em um presente contínuo, já que, por se tratar de uma perseguição, ela percorre a cidade

sem saber o que ocorrerá e/ou o local para onde está sendo levada. Em uma relação literalmente labiríntica, como o Teseu que segue o fio de Ariadne, sua errância pela cidade italiana é diversa daquela de um turista ou de um fotógrafo tradicional. Ela se relaciona com a cidade sem um planejamento anterior, sem portar um mapa, nem ter objetivos, lançando-se em uma deriva³ e experimentando a cidade de uma maneira única. Fica, no entanto, nítido, que esse jogo criado por Calle só é possível em um terreno urbano onde a artista não teme pela integridade de seu corpo. Se ela estivesse seguindo os passos de um homem em uma cidade onde se sentisse insegura, onde os caminhos a levassem para locais nos quais ela sentisse seu corpo em risco, a experiência seria outra.

O sucesso da realização de *Suíte Vénitienne*, por Sophie Calle, exemplifica bem como a cor da *invisibilidade* na sociedade racista em que vivemos é a cor branca. Calle só pode se *dissolver* nas ruas e entre os passantes, confundir-se no meio dos transeuntes, virar a esquina e atravessar a rua sem ser percebida quando seu corpo branco de classe média é enxergado como *pertencente* àquele território. Seria, portanto, possível dizer que, finalmente, dentro desse contexto, Calle – uma mulher branca – pode de fato flunar? Caminhar sem deslocar sentidos ou provocar olhares? Seria isso possível porque estava no centro turístico de uma cidade do Norte?

Em contraponto a esse exemplo, é muito reveladora a experiência narrada por Denise Pereira Rachel, em seu artigo *As mulheres andam mal*. No texto, Rachel (2018, p. 42) expõe o processo que desenvolveu junto ao Coletivo Parabelo, em um contexto de docência no CIEJA Emerlino Matarazzo – projeto de educação para jovens e adultos que não terminaram o Fundamental –, no qual propunha “aulas erráticas”, que consistiam “na prática da errância urbana em uma perspectiva cartográfica”. Por meio do relato de um dia específico, em que derivou com duas alunas a partir de uma regra aleatória baseada na ideia de algoritmo “primeira à esquerda, segunda à direita, segunda à esquerda”, Rachel evidencia a impossibilidade de corpos que performam o gênero feminino se lançarem em uma caminhada despreocupada e despercebida nas ruas de São Paulo. Para além disso, também nos mostra como o medo e a noção de perigo se alteram quando o corpo que caminha é um corpo preto. Afinal, como observa Kern (2021, p. 155), “assim como o patriarcado está consagrado no ambiente urbano, a supremacia branca também é o terreno onde pisamos”. Basta lembrar-nos de Frantz

Fanon (2023), em seu incontornável livro, *Pele negra, máscaras brancas*, para compreendermos como a cor da pele define a possibilidade, ou impossibilidade, de passar-se despercebido na nossa sociedade racista. Na obra, Fanon expõe com acuidade a sua experiência de ser observado e, até, objetificado, por conta de sua negritude.

Assim, diferentemente da Veneza que aparece na obra da artista francesa – um labirinto onde se joga um grande jogo –, o bairro de Ermelino Matarazzo, em São Paulo, surge como um labirinto angustiante e infinito na *aula errática* de Rachel. A artista e suas duas alunas se sentem vigiadas, ou observadas, por um homem de meia-idade que aparece no trajeto e, com uma ansiedade crescente, seguem caminhando pelas vias labirínticas, até se depararem com uma grande avenida onde conseguem relaxar. O medo, que as toma durante todo o caminho, não as permitiria mergulhar numa deriva lúdica como a que propõe Sophie Calle.

Em seus escritos, Rachel (2018, p. 47-48) observa:

Em uma classe composta majoritariamente por mulheres Negras, a percepção do ato de andar pelos arredores do bairro em que estudavam e algumas moravam poderia levantar suspeitas sobre a decência de seus hábitos e abrir precedentes a respeito de sua disponibilidade para práticas sexuais. Dessa forma, o entorno parecia ser constituído por olhares machistas, provenientes não só de homens, mas também de mulheres que acionam as dinâmicas de manutenção do poder patriarcal, que observam e julgam a conduta dos corpos que performam o gênero feminino no espaço urbano. Estavam cumprindo seus compromissos? Estavam vestidas adequadamente? Estavam acompanhadas? Eram conhecidas? E se fossem, o que estariam fazendo na rua naquele horário em que deveriam estar estudando? Esta última pergunta era uma das mais ameaçadoras para algumas daquelas mulheres, as quais desafiaram muitas barreiras para conseguirem voltar aos estudos. Pois, tais questionamentos poderiam significar que em breve qualquer pessoa legitimada pelo patriarcado a assumir uma postura de posse sobre essas mulheres, estaria ciente de que em algum momento do dia *suas* mulheres desviaram do que estava programado para as suas rotinas. Dessa maneira, a experiência daquelas aulas erráticas demonstrava que, em grande parte das vezes que nós mulheres saíamos às ruas sem um destino certo, um lugar certo e na hora certa, poderíamos estar sob as mais variadas ameaças do medo (Rachel, 2018, p. 47-48).

Nota-se que as andanças desses corpos pelo bairro faziam surgir olhares e atitudes de julgamento, exatamente por enunciarem “não estou indo a um

destino certo” ou “não estou seguindo o itinerário que é esperado de mim neste local, neste horário”. A ideia de que essas pessoas circulem pelas vias sem um objetivo aparente – locomoção para o trabalho, cuidado dos filhos, consumo, etc. – suscita uma ideia de *liberdade* que é confundida com disponibilidade sexual. Ou seja, os outros habitantes e transeuntes ficam *perdidos* diante de tal *liberdade* e só conseguem lhes atribuir o significado construído pelo nosso histórico colonial e racista. “Segundo a antropóloga brasileira Lélia González, esse processo de reificação do corpo que performa o gênero feminino é ainda mais efetivo quando se trata de mulheres negras, devido ao nosso passado colonial que insiste em se fazer presente” (Rachel, 2018. p. 48).

Na experiência de Rachel, vemos vir à tona não apenas a vivência do corpo preto que performa o gênero feminino, mas também a especificidade da prática urbana nas cidades do Sul global. Em um imaginário povoado pela violência – desde o início da colonização deste território –, a cidade, muitas vezes, manifesta-se como ameaça: ameaça de risco físico para as pessoas pretas que são mortas cotidianamente pelo Estado; ameaça de violência sexual para as mulheres que são constantemente abordadas, assediadas e/ou tocadas em locais e transportes públicos. Além disso, em grandes metrópoles brasileiras, há sempre o medo de ser-se vítima de alguma violência urbana aleatória – assaltos e roubos de todos os tipos. Francesco Careri (2013, p. 170), em seu livro dedicado à caminhada, comenta:

Na América do Sul, caminhar significa muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo de outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais.

É premente, no entanto, observar que o medo sempre foi uma maneira de controlar a população. Apesar de ser muitas vezes baseado em situações empíricas reais, o medo também mapeia, de certa maneira, a cidade, deixando implícito onde e quando certos corpos podem caminhar. Leslie Kern afirma que, ao longo da história, as mulheres tiveram sua liberdade na urbe cerceada pelo medo que sentiam em estar sozinha nas ruas. No entanto, como ela ressalta, muitas vezes essas mesmas mulheres correm mais risco em casa – podendo ser vítimas de violência de gênero e de violência sexual em seus próprios lares – do que no espaço público (Kern, 2021). Nesse sentido, corpos que performam o gênero feminino e que se permitem errar em um

contexto urbano sul-americano – como na prática proposta por Denise Rachel – estão, de fato, reivindicando sua liberdade de ir e vir, confrontando o medo e o controle construído por séculos. Esses corpos deixam, assim, no ar um enunciado: “sou eu quem decido onde e como caminho”. Não à toa, deslocam olhares, fazem emergir julgamentos e suscitam reprovação.

Por fim, gostaria de meditar aqui sobre uma ação artística que executei na ocasião do II Encontro Urbanidades, organizado pela Escola de Belas Artes de Salvador e pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2018, intitulada *Um dia*. Tratava-se de uma proposta de deambulAÇÃO solitária durante 09 horas por Salvador, exatamente para poder colocar meu corpo à prova da cidade. A proposta consistia em errar solitariamente pelas ruas enquanto lia um texto que escrevi a partir de uma outra deambulAÇÃO que havia feito solitariamente em Paris. A ideia era experimentar no meu próprio corpo a profunda diferença entre caminhar pelas ruas de Salvador e caminhar pelas ruas de Paris – e a sobreposição dessas duas experiências, pelo ato da leitura em movimento, atualizaria o abismo entre a realidade corporal dessas duas cidades. Como já pontuei mais acima, não há como negar que a execução dessa ação muda profundamente ao se deslocar pelo globo, porém, a despeito das diferenças em experimentar cada uma dessas cidades com o meu corpo – corpo de mulher branca, heterossexual e cisgênero, é importante especificar –, o que gostaria de salientar é que em Salvador a organização do evento não me permitiu caminhar sozinha. Ao longo de todo o trajeto um jovem monitor me acompanhava, caminhando ao longe, a fim de garantir uma certa segurança. A preocupação era compreensível, mas deixava evidente a própria matéria com a qual estava lidando: o direito à cidade para pessoas que performam o gênero feminino. Fui, ao logo de toda ação, tutelada por um homem que, mesmo à distância, zelava pela minha segurança.

Aqui, podemos perceber que a minha prática de caminhada e leitura não apenas deslocava olhares e pensamentos dos transeuntes, mas também deslocou um outro corpo – um corpo do corpo do evento –, que me seguia como uma sombra, como num espelho invertido e cruel da experiência de Calle nas ruas de Veneza. A ação que propus, portanto, não se efetivou da maneira que havia imaginado. Aceitando ser (per)seguida por uma sombra masculina, minha ação foi malograda. Mas, o malogro da performance reiterou as questões que ela própria levantava – se meu enunciado inicial era

“vou colocar meu corpo solitário em experiência na urbe”, acabei tendo que aceitar modificá-lo para “não posso me arriscar sozinha, vejam, nenhuma mulher pode”.

Considerações finais

Ao longo deste texto fiz uma caminhada pelas ruas da história, deixando evidente como os corpos que performam o gênero feminino foram cercados pela sociedade patriarcal, não podendo usufruir do espaço urbano com liberdade. Esse controle social, ainda que implícito, foi moldando a maneira como tais corpos circulam pela cidade e impedindo-os de se sentirem livres para caminhar por qualquer local, horário ou com qualquer vestimenta. Nesse sentido, propus aqui considerarmos que as caminhadas desmetidas e desimpedidas de pessoas que fujam à hegemonia do corpo masculino, branco, cisgênero e heterossexual seriam maneiras de deslocar o pensamento patriarcal habitual, impondo um enunciado que desafia a lógica da nossa sociedade machista. “Eu posso caminhar sozinha”; “eu também sou livre para circular pela cidade”; “eu posso estar aqui”. De alguma maneira, essa ideia que esbocei dialoga com o conceito de “crime expressivo”, da antropóloga Rita Segato (2005). A partir de pesquisa com homens encarcerados por crimes sexuais em uma penitenciária de Brasília, Segato (2005) propõe compreender as violências sexuais não como resultantes de uma patologia individual, mas como expressão de enunciados da nossa sociedade machista. O que a autora defende é que o indivíduo que perpetra esse tipo de crime estaria comunicando um discurso à vítima, assim como um discurso aos seus pares: um discurso vertical que expressa poder, superioridade e controle sobre a mulher subjugada e um discurso horizontal que expressa pertencimento ao mundo masculino. Nesse sentido, podemos concluir que, dentro de um sistema de opressão, tanto atos de violência quanto atos de resistência são maneiras de expressar mensagens. E ambas podem ser lidas e interpretadas, como em qualquer linguagem.

Desse modo, uma outra pergunta que poderia nos mover e nos ajudar a delinear uma conclusão – ainda que provisória – é a seguinte: quando um enunciado deixa de ser individual e se coletiviza, será que ele tem mais potencial para criar resistências e transformações? O que acontece quando esses enunciados extrapolam o corpo individual e ganham o corpo coletivo?

Em *A cidade feminista*, Kern lembra como a amizade é importante para pessoas que performam o gênero feminino. São essas relações que permitem o fortalecimento dos corpos na apropriação de um espaço que não havia sido concedido/permitido a eles. Um corpo protege e encoraja o outro. Juntas(es) caminhamos onde jamais caminharíamos sozinhas(es). Nesse sentido, é notável de registro a proposta da artista indiana Mallika Taneja, *Caminhada Noturna: mulheres em marcha à meia-noite*, que integrou a Mostra Internacional de São Paulo de 2020. Nela, Taneja compõe um coletivo de pessoas que performam o gênero feminino para deambular pelas ruas da cidade a partir da meia noite. A ação é um gesto significativo, principalmente no que diz respeito a uma artista vinda da Índia – onde as taxas de estupro e violência contra a mulher no espaço urbano são assustadoras. A sua performance, assim, levanta essa questão sobre a caminhada/deslocamento: o que desloca um corpo coletivo que caminha? O que pode um corpo-multidão criado por todas que foram oprimidas durante séculos? Sobre isso, a cientista política Verônica Gago, ao refletir sobre as greves feministas que ocorreram na Argentina, afirma que a aliança entre vários corpos singulares cria uma força inédita capaz de soltar “[...] um uivo de manada. De disposição guerreira. De conjuração da dor. Um grito muito velho e muito novo, conectado a uma forma de respirar” (Gago, 2020, p. 34).

Sob essa ótica, podemos concluir que politizar e reforçar nossa existência em coletivo, no contexto urbano, pode ser uma maneira potente de evidenciar nossa constante exclusão desse espaço, deslocando os sentidos projetados em nossos corpos e re-coreografando o habitual uso que somos obrigadas – e obrigades – a fazer da cidade. Afinal, se um desses corpos tem medo de se demorar, por exemplo, em uma praça, solitariamente, a aliança entre centenas de pessoas pode permitir que nos demoremos. Que caminhe-mos sem medo. Constituir uma corporalidade coletiva, a partir do encontro de corpos que se atravessam, afetam-se, compartilham desejos, mobilizam e (co)movem. Não se trata de homogeneizar a experiência individual que cada corpo tem das opressões sofridas, apagando as diferenças, mas de assumir essas singularidades e somar forças na luta contra uma estrutura patriarcal branca heterossexual cisgênera. Assim, caminhando e respirando juntas(es) podemos, quem sabe, além de deslocar sentidos, instaurar novas realidades.

Notas

- ¹ A obra *Flâneuse* da autora foi traduzida e publicada no Brasil em 2022 pela editora Fósforo.
- ² O situacionismo é um pensamento urbano criado por um grupo de artistas e pensadores franceses, reunido em torno de Guy Debord, que pretendia desenvolver ideias abordadas pelos surrealistas e, além disso, superar as questões artísticas para alcançar a esfera da vida cotidiana. A prática situacionista foi definida da seguinte maneira, segundo Paola Berenstein Jacques (2012, p. 211): “que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações’. Indivíduo ‘que se dedica a construir situações’; situação construída ‘momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos’”.
- ³ “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio” (Debord *apud* Jacques, 2012, p. 213).

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BOITO, Sofia. **Escritas performativas: textualidades criadas por corpos e espaços**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Universidade de São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Artes).
- BRETTON, André. **Nadja**. São Paulo: CosacNaify, Éditions Gallimard, 2007.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de leituras**, Belo Horizonte, n. 78, jun. 2018.
- CARVALHO, Flávio. **Experiência N. 2 realizada sobre uma procissão de corpus christi e uma possível teoria e uma experiência**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CHOLLET, Mona. **Sorcières**: la puissance invaincue des femmes. Paris: Éditions la Découverte, 2018.

ELKIN, Lauren. A tribute the female flâneurs: the women who reclaimed our city streets. **The Guardian**, jul. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>. Acesso em: 20 maio 2020.

ELKIN, Lauren. Stepping out: the flâneuse claims the city for herself. **The Architectural Review**, London, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/stepping-out-the-flaneuse-claims-the-city-for-herself>. Acesso em: 20 maio 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: UBU editora, 2023.

FEDERICI, Silvia. **O calibá e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante. 2017.

GAGO, Veronica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. São Paulo: Editora Elefante. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HANER, June. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KERN, Leslie. **Cidade feminista**: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **ILHA**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011.

MIGUEL, Rachel de Barros; RIAL, Carmen. “Programa de mulher”. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. **Redobra**, Salvador, v. 1, n. 11, p. 218-234, 2013.

RACHEL, Denise Pereira. As mulheres andam mal: das aulas erráticas às aulas vadias na emergência dos mapas do medo, **Rascunhos**, Uberlândia, v. 5, n. 3, p. 36-59, dez. 2018.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, maio/ago. 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERLAINE, Paul. Charles Baudelaire. In: BARROSO, Ivo. **Charles Baudelaire**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

WOLFF, Janett. The invisible flâneuse: women and literature of modernity. In: BENJAMIN, Andrew. **Problems of modernity: Adorno and Benjamin**. Coventry: Warwick university press. 1989.

Sofia Rodrigues Boito é atriz, performer, dramaturga e pesquisadora. Doutora e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde também foi professora substituta. Realizou um ano de sua pesquisa de doutorado na Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Interessada em processos performativos e práticas não hegemônicas, tenta estabelecer uma investigação teórico-prática encarnada. Atualmente integra a coletiva artística Palabreria, a comissão editorial da revista Sala Preta e a rede de artistas feministas *Room to Bloom* (European Alternatives).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8904-2746>

E-mail: sofiaboito@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 30 de abril de 2023
Aceito em 27 de novembro de 2023*

Editora responsável: Fabiana de Amorim Marcello

