

EM BUSCA DA *FLÂNEUSE*: MULHERES QUE PERAMBULAM A CIDADE.

Thiane Nunes¹

O conceito do caminhante observador da vida nas ruas foi inaugurado pelo poeta francês Charles Baudelaire. Seja na figura de seu pintor favorito, o amigo Constantin Guys, seja como uma extensão de si mesmo, seu *flâneur* era um esteta e um *dândi*, perambulando pelas ruas, notando grafites nos muros, propagandas nos postes, ouvindo trechos de conversa dos passantes, à procura de poesias visuais. Sua caminhada pela cidade o ajuda a refletir sobre o que vê, transpondo isso para a arte. O constructo dessa figura desenvolveu-se como um paradigma da arte moderna - um sujeito distanciado, mas capaz de perceber e mediar o núcleo da modernidade.

Escritos sobre errância e relativos às derivas tornaram seus autores filósofos da modernidade. De poesias sobre o espaço urbano de T. S. Eliot e Ezra Pound, ensaios modernistas de Walter Benjamin e relatos dublinenses de James Joyce em *Ulisses*, ao trabalho de Guy Debord e Vito Acconci - interessados em psicogeografia e no impacto da paisagem urbana na memória -, o arquétipo do *flâneur* floresceu nos movimentos literários e artísticos vanguardistas como uma prática patriarcal, em contínua exclusão de relatos de uma contrapartida dinâmica feminina. De *O homem da multidão* de Poe, às *Passagens* de Benjamin, até os psicogeógrafos da deriva, a errância continua a ser um lugar de privilégio masculino.

Do verbo francês *flâner*, o termo *flâneur*, um quase sinônimo do *boulevardier*, nasce na primeira metade do século XIX, como esse sujeito de privilégios masculino, com anonimato, tempo sobrando, algum

¹ Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV-UFRGS. Investiga as questões das ausências na história da arte, misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros e revisionismos historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas. Possui livro publicado, traduções e artigos acadêmicos em diversos periódicos. <http://lattes.cnpq.br/6863554229175795>

recurso e sem responsabilidades imediatas. Sua definição pode ser encontrada em dicionários, em artigos sobre a Modernidade e também no *Wikipedia*, trazendo informações relativas à etimologia da palavra.

A *flâneuse* (flâ-neúze), substantivo francês, palavra para designar o gênero feminino do *flâneur*, seria uma observadora urbana, a mulher artista caminhante. Por enquanto, essa é uma definição imaginária do termo, que vem sendo usado recentemente por algumas historiadoras de arte compromissadas com revisões historiográficas. Não consta no *Wikipedia* e a maioria dos dicionários não inclui a palavra. Contudo, é encontrada em alguns registros que a definem como uma cadeira, uma espécie de espreguiçadeira. Lauren Elkin ironiza em *Flâneuse, Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, espécie de relato de viagens pessoais: “O único tipo de passatempo que uma mulher pode fazer é se deitar?”². (Fig. 1).

Nossas fontes habituais de relatos são masculinas e enxergam a cidade de uma maneira particular. São sempre homens que falam, numa longa tradição de escrita, estendendo-se de Thomas De Quincey a Apollinaire e André Breton. O jornalista e escritor Louis Huart definia assim o seu grupo: “Boas pernas, bons ouvidos e bons olhos (...) estas são as principais vantagens físicas necessárias para qualquer cavalheiro francês ser digno do clube dos *flâneurs*, assim que somos iniciados nele”³, criando um cânone masculino de estetas-caminhantes, como se para andar fosse requisito possuir uma bengala.

Conforme observações desse clube androcêntrico, uma *flâneuse* - considerando que ela existisse - seria uma prostituta ou uma infeliz cujas circunstâncias a forçaram a morar nas ruas, uma vez que a presença de mulheres ‘decentes’ estaria restrita à esfera doméstica, uma limitação completamente antagônica ao objetivo do caminhante. Mas não devemos tomar isso como verdade objetiva; eles escreveram coisas e fizeram suposições baseadas em seus próprios preconceitos masculinistas. A transeunte misteriosa de Baudelaire, imortalizada em seu poema *A une passante*, em *Les Fleurs du Mal*, é geralmente entendida como uma mulher da noite, com poder de encantar e envenenar, um estereótipo bastante aplicado nas representações da época⁴:

A rua ensurdecadora rugiu ao meu redor / alta, esbelta, pesada em luto, majestosa
em sua grandeza / Uma mulher, com mãos suntuosas, passou por mim / Erguendo

² ELKIN, 2017, p. 7.

³ HUART, 1841, apud ELKIN, 2017 p. 19. Minha tradução, do original: “Good legs, good ears, and good eyes (...) these are the principal physical advantages needed for any Frenchman to be worthy of the club of flâneurs, as soon as we start one”.

⁴ Nas representações culturais de um feminino pernicioso, substituindo os grandes temas da mulher como anjo, musa ou mãe. Decadentistas e Vanguardistas fizeram excessivo uso das interpretações generalizadas de uma espécie de mulher perigosa, transformando e convertendo a figura feminina em representações que ora causava medo, ora repulsa. Eram vampiras, serpentes, deformadas, bruxas, cadáveres putrefatos, criaturas pegajosas, esfinges, aranhas, contagiosas e sífilíticas, polvo, carniça e monstros das mais variadas concepções. Ver estudos de Bram Dijkstra, Gilbert e Gubar e Mireille Dottin-Orsini.

e agitando a bainha do vestido / Rápida e graciosa, com pernas esculturais/ Contorcendo-me como um louco, eu bebi em seus olhos, dum céu pálido onde nascem tempestades / A doçura que encanta e o prazer que mata.⁵

Baudelaire não parece inclinado a considerar quem essa mulher realmente poderia ser. É nessa perspectiva que os discursos situam-se num campo estratégico do fazer histórico, localizado entre relações de poder. A ideia de que qualquer mulher caminhando solitária pela rua deve estar vendendo seu corpo é inverídica: não havia nada parecido com a liberdade das ruas que usufruía o *flâneur* ou mesmo os batedores de carteira, nem mesmo para prostitutas - essas mulheres não tinham acesso livre à cidade. Em meados do século XIX seus movimentos eram estritamente controlados e havia toda sorte de leis que ditavam onde e em que horários poderiam trabalhar. Elas deveriam ter registro e visitar a polícia em intervalos regulares, e seus trajes eram rigorosamente policiados.

O entendimento de *flâneur* como um fantasma das ruas que se dissolve incógnito no fluxo da vida cotidiana ignora o fato de que esse era um privilégio concedido aos homens. Apesar de estarem presentes nas mesmas ruas, historicamente as mulheres nunca compartilhavam a mesma prerrogativa do anonimato. Desde sempre elas têm sido menos livres para vagar pelas ruas sem propósito, para ir onde quiserem ou aonde a inspiração as conduzir. Objeto do olhar masculino, a maioria das mulheres que conhecemos tem muitas histórias de assédio na rua para contar – e não pode andar na cidade da mesma forma como pode um homem.

O espaço não é neutro. As cidades são constituídas por fronteiras invisíveis, portões de costumes intangíveis que demarcam quem vai aonde: bairros, bares e restaurantes, parques, todo o tipo de espaço aparentemente público são reservados para diferentes tipos de pessoas. Ficamos tão acostumadas a isso que dificilmente notamos os valores subjacentes a essas divisões invisíveis, que determinam como circulamos na cidade.

A *flâneuse* nunca é despreocupada, ela precisa desviar do olhar inquiridor de julgamentos, de admiradores ou do assédio. Para abrilhantar seu olhar, a *flâneuse* necessita não ser vista. Esse frustrante paradoxo é o que nos leva a desafiar a prática da *flanerie* em outros termos, como um documento de resiliência, que celebra figuras femininas lutando para serem vistas – de outra maneira. Muitas foram suas táticas, como quando George Sand vestia-se como homem, ao perambular pelas barricadas revolucionárias. Imagine como foram os passos de Lee Miller como fotógrafa do pós-guerra, ao invés de lembra-

⁵ Minha tradução: “La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse/ Une femme passa, d’une main fastueuse /Soulevant, balançant le feston et l’ourlet / Agile et noble, avec sa jambe de statue /Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan /La douceur qui fascine et le plaisir qui tue”.

la redutivamente como musa e amante de Man Ray. Como ela teria negociado a insegurança, a ansiedade, o trauma, a inadequação? Em sua tarefa expondo o sofrimento e a guerra, Miller transformou o *flanarismo* em testemunho – e pagou caro pelo resto de sua vida, entre crises de depressão e vícios. Pense também no que os olhos das escritoras modernistas Jean Rhys e Virginia Woolf viram, e os desvios que seus pés precisaram fazer para buscar inspiração.

"Adoro andar em Londres", diz a Sra. Dalloway, em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf. A personagem é a *flâneuse* encarnada, como indica seu sobrenome: uma mulher que brinca ao longo do caminho. Woolf usou as ruas como pesquisa. O que ela percorreu a levou a se perguntar sobre as pessoas e suas vidas. Seu ensaio *Street Haunting: A London Adventure*, de 1927, é uma tentativa de reivindicar um lugar não autorizado na cidade, percorrendo-o, desafiando-o. Em vez de vagar sem rumo, como sua contraparte masculina, a *flâneuse* carrega um elemento de transgressão: ela vai aonde não deveria ir, reivindicando o direito de perturbar a paz, observar (ao invés de ser observada), ocupar (ao invés de estar ausente) e organizar (ou desorganizar) a paisagem conforme outras perspectivas.

A pintora russa Marie Bashkirtseff (1858-84) sentia uma ligação explícita entre andar na cidade e produzir arte. Nascida na Ucrânia, de uma família da nobreza russa, passou grande parte da sua breve vida a viajar e estudar pela Europa. Suas obras foram quase inteiramente destruídas durante a Segunda Guerra. Sob o pseudônimo de Pauline Orrel, escreveu para o jornal feminista *La Citoyenne*. Mas foram suas cartas, e principalmente o diário que manteve desde os 13 anos, que a tornaram uma figura única, contrariando de forma consciente e solitária a ordem burguesa vigente e a definição arquetípica de uma feminilidade resignada ao confinamento do espaço doméstico. Em janeiro de 1879 escreve: "Anseio pela liberdade de sair sozinha: ir e vir, sentar em um banco no *Jardin des Tuileries*, entrar em igrejas e museus; passear nas ruas antigas à noite. É isso que invejo. Sem tal liberdade, ninguém se torna um grande artista".⁶

Uma *flâneuse* perambula segura de si, como sugere uma fotografia de 1937 tirada por Marianne Breslauer (1909-2001)⁷. Em primeiro plano, uma mulher prestes a acender um cigarro. Atrás dela, na parede, uma injunção familiar da época: *Défense d’Afficher* (Proibido Fixar Propagandas). Acima da proibição, observamos um anúncio de um açougue, transgredindo o cenário proibitivo. Logo abaixo vemos o desenho de um homem caricaturado. A imagem dessa mulher independente, fumando em público, contém elementos que brincam com códigos sociais, dialogam entre as transgressões e permissões que

⁶ BASHKIRTSEFF, 1997, p. 234.

⁷ Pertencente a uma geração de fotógrafas que vivenciaram um curto período de liberdade durante a República de Weimar. Apenas alguns de seus trabalhos foram expostos na Alemanha, por causa do regime nacional-socialista, já que era judia. Sua carreira breve (1927-1938) foi interrompida pelo exílio.

lemos nos enunciados do muro da foto, e entre o moralismo burguês que ditava os comportamentos corretos das mulheres (*Fig. 2*).

Num período em que à fotografia nem sempre era vista favoravelmente no meio das artes, algumas mulheres usaram tais dilemas a seu favor. Podemos inicialmente determinar a exclusão da prática artística feminina as condicionantes socioculturais que o simples fato de ter nascido mulher acarreta(va). Mesmo quando existiram contextos mais favoráveis ao seu desenvolvimento, ser mulher era um entrave ao ser artista: desde a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, a questão da impossibilidade de observar e pintar o corpo humano (o nu artístico), das normatividades sociais à (ausente) profissionalização feminina, até ao aniquilamento individual que o matrimônio, família e a maternidade podiam oferecer. Mas na década de 1880, invenções tecnológicas tornaram os aparelhos fotográficos mais baratos, portáteis e, por isso, acessíveis a um número maior de pessoas⁸. Quando a fotografia se consolida como experiência mais democrática, muitas mulheres adotam a prática, e para além de *Cartier-Bresson* e Robert Capa, temos Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, a já citada Lee Miller, Eve Arnold, Tina Modotti, Vivian Maier, Margarida Relvas, a brasileira Gioconda Rizzo, e muitas outras.

Avaliando o período da modernidade e o conceito de *flâneur*, procuro promover um espaço crítico para a discussão sobre uma mulher que também vagueia, divaga e perambula, compreendendo suas particularidades de gênero e suas estratégias de subversão. Considerar as experiências das mulheres artistas nessa perspectiva nos leva a compreender as tensões e nuances de ideologias históricas, que continuam a afetar a produção cultural, como podemos ver nas obras da cineasta belga Agnès Varda⁹.

Em Portugal é comum encontrarmos um postal de uma fotografia em preto e branco de uma mulher com vestes negras, andando descalça na rua. No muro atrás dela aparece fixado um cartaz rasgado e, ao lado, uma tabuleta de madeira com a palavra “Vende-se”. A autora da fotografia é Agnès Varda, e o cenário era a Rua das Lavadeiras, na Póvoa de Varzim, em 1956, uma época de autoritarismo político em Portugal. Na *imagem*, Maria do Alívio tinha 16 anos quando foi apanhada pela lente da artista, ao passar descalça sob uma imagem publicitária de Sophia Loren para o sabonete Lux (*Fig. 3*). Varda viu a moça, descalça para não estragar os sapatos, indo a uma festa na praça do pequeno vilarejo, quando pediu para fotografá-la,

⁸ Um dos textos mais icônicos sobre fotografia publicado no século XX e bastante esquecido foi escrito por uma fotógrafa, Gisèle Freund, que trabalhou em jornalismo, documentário e retratou Virginia Woolf, Walter Benjamin e James Joyce. Em 1934 doutorou-se na Sorbonne, com a tese *A Fotografia em França no Século XIX. Ensaio de Sociologia e Estética*, publicada em 1936 e comentada por Benjamin, em 1974, em *Photographie et Société*.

⁹ Aluna da Escola do Louvre, Varda iniciou carreira como fotógrafa, antes de se dedicar ao cinema. Reconhecida por sua estética distinta, pela narração em voz *over*, por seu engajamento feminista e pela maneira sutil que transita do curta ao longa metragem e da ficção ao documentário, raramente comenta-se sobre a ligação dos filmes com a pintura e a fotografia, que se manifestam através da recorrência de gestos presentes.

exatamente ali, sob a propaganda da atriz hollywoodiana. Maria do Alívio representava uma mulher da comunidade piscatória, fortes, altivas, que tomavam as rédeas nessa comunidade de vida dura. Do trabalho na venda do pescado aos horários desgastantes nas fábricas, a figura feminina comandava a família enquanto o marido estava no mar. O contraste entre essas duas mulheres na foto, uma estática e para venda, outra andando firme, ainda que descalça, em atitude elegante e altiva, conta algo que Varda queria nos dizer.

No documentário autobiográfico *As praias de Agnès*, de 2008, a cineasta faz uma retrospectiva dos lugares considerados importantes em sua vida, e por onde caminhou. Aos 81 anos, ela relembra os tempos em que foi fotógrafa, seu casamento e sua luta no movimento feminista. Ao longo do filme somos tomadas pelo modo como os outros nos interpelam, nos desconcertam. Reside aqui uma ou mais proposições: perambular; trajetos; exercícios do pensamento.

Rebecca Solnit afirma que as diferentes variações do deslocamento a pé - inclusive o ato de caminhar por prazer - representam uma ação política, estética e de grande significado social. Caminhar é o estado no qual a mente, o corpo e o mundo estão alinhados.¹⁰ Caminhar também pode definir o rumo de quem somos e do que queremos pleitear. É hora de reconhecer uma contrapartida do *flâneur*, olhando para outra modernidade. Se voltássemos no tempo, descobriríamos que talvez tenha havido uma *flâneuse* passando por Baudelaire na rua.

“Não há como inventar a *flâneuse*”, escreveu a historiadora de arte Janet Wolff. Para ela, tal personagem seria improvável se considerarmos as divisões sexistas do século XIX¹¹. Griselda Pollock concordou: “Não há equivalente feminino da figura masculina quintessencial, o *flâneur*: não há nem pode haver a *flâneuse* feminino”¹². “O observador urbano (...) tem sido considerado uma figura exclusivamente masculina”, observa Deborah Parsons. Ela segue: “As oportunidades e atividades da *flânerie* eram privilégio predominante do homem e, portanto, estava implícito que o artista da vida moderna, como descrito por Baudelaire, era necessariamente o homem burguês”¹³. Entretanto, talvez seja interessante acreditar que podemos redefinir a prática da *flânerie*, resgatar o espaço da cidade para as mulheres errantes, contando a história de mulheres que redirecionavam os seus próprios caminhos.

Existe uma fotografia - e uma história sobre ela -, que talvez descreva bem a constante dicotomia que persegue a mulher que experimenta o andar pela cidade. Uma jovem caminha por uma rua e no seu entorno vemos quinze homens. Ao menos oito estão lhe observado, alguns assediando. Um bloqueia seu caminho, mãos nos bolsos. Outro, à sua direita, tem o rosto contorcido e parece segurar os genitais, por

¹⁰ SOLNIT, 2016.

¹¹ WOLFF, 1985, p. 37-46.

¹² POLLOCK, 1988, p. 71.

¹³ PARSONS, 2000, p.4. Minhas traduções.

cima da roupa. Ela aparenta apreensão, segura seu xale como um escudo e oscila a cabeça levemente para trás, num gesto esquivo, olhar para baixo. A energia da composição - a curva da estrada, seu peso à medida que ela se move ao dar um novo passo, sua saia à medida que ela se ergue atrás dela - sugere um movimento a fim de contornar o homem parado em sua frente, desviar. É a representação de um momento de assédio na rua, no século passado, cuja autenticidade tem sido objeto de debate. (Fig. 4).

A mulher fotografada é Ninalee Craig - mas se chamava *Jinx Allen* naqueles dias. Era americana, estudante de arte, tinha 23 anos e viajava sozinha pela Europa. A fotógrafa era Ruth Orkin, também uma americana de vinte e nove anos, viajando por conta própria. A foto foi tirada durante um dia de caminhadas pela cidade com uma câmera, com Orkin tirando fotos de Jinx observando as coisas, fazendo perguntas, pechinchando preços e se divertindo em cafés.

Ambas afirmam que não orientaram aos homens a fazer qualquer tipo de gesto, ainda que existam duas fotos, sendo a segunda a icônica imagem. Orkin, que morreu em 1985 aos 63 anos, era uma mulher corajosa, que aos 17 anos foi de Los Angeles para Nova York numa bicicleta. Ela estava na Itália após completar um trabalho fotográfico para a revista *Life*. No Hotel em Florença, conheceu Allen, que passava um verão feliz na Europa. Em 21 de agosto de 1951, elas criaram uma história sobre uma jovem em uma aventura pela Europa. Orkin achou que poderia vender a história por alguns dólares ao *Herald Tribune*.

Era pós-guerra, e muitos homens desocupados tomavam as ruas. Quando Orkin viu a reação de alguns na passagem da amiga por uma calçada, fez seu primeiro clique. *Não satisfeita, pediu que Jinx voltasse e passasse entre os mesmos homens, quando clicou novamente.* Essa é a foto, que por muitos anos foi retocada, ali bem no ponto onde o homem aperta suas calças. Por não ter sido registrada a partir do primeiro evento, se questiona sua autenticidade narrativa. No entanto, para qualquer mulher, parece real o suficiente.

Porque a cena parece tão atual e porque apesar disso ainda insistimos em reivindicar nossos caminhos, nas ruas e na história? Faz-se importante revisar os discursos de uma narrativa da arte por vezes sexista e assimétrica. Sugerir que não poderia haver uma *flâneuse* é limitar as formas pelas quais as mulheres interagiram com a cidade porque não foram da mesma maneira que os homens interagiram com a cidade. A saída talvez não seja tentar fazer uma mulher se encaixar em um conceito masculino, mas redefinir o conceito em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASHKIRTSEFF, Marie. *Diário de Marie Bashkirtseff*. Porto Alegre: Edições Globo, 1943.

_____. *I Am the Most Interesting Book of All: The Diary of Marie Bashkirtseff Vol 1*. Publisher: Chronicle Books, 1997.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.139 - 154.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PARSONS, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. New York: Oxford University Press, 2000.

POLLOCK, Griselda. *Visions & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

_____. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance. Antologia Crítica*. Minho: Edições Húmus, 2011.

SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. Martins Fontes, 2016.

WOLFF, Janet. *Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*. London and New York: Routledge, 1985.

FIGURAS



Figura 1 - Assento leve ou cadeira de deitar, de uso externo em jardins ou terraços. Pode ser articulada como cadeira ou chaise longue. As flâneuses do século XIX eram geralmente feitas de cana, junco ou madeira. Em: <https://www.meubliz.com/definition/flaneuse/>. Acesso em 11/08/2018.



Figura 2 - Marianne Breslauer, *Défense d'afficher*, 1937.



Figura 3 - Agnès Varda, *Portugal (Póvoa de Varzim)*, 1956.



Figura 4 - Ruth Orkin. *American Girl*, 1951.