

## **Escritas errantes nas tramas urbanas.**

### Wandering writings in the urban structures

Helmir Oliveira Rodrigues

Universidade Federal Fluminense

---

#### **RESUMO:**

Este artigo busca problematizar os modos como se engendram narrativas e escritas a partir das experiências pela cidade. Um jovem pesquisador, forasteiro na cidade que lhe é familiar, toma suas experiências como espaço de problematização do presente, analisando os processos de transformação urbana e seus efeitos sobre os modos de subjetivação. Afirmamos que outra forma de conceber e narrar a cidade é possível, na medida em que nos dispomos a outras formas de experienciá-la. Experiência e Narração são pensadas a partir das concepções de Walter Benjamin. Dessas experiências, narrativas foram forjadas, a partir de cenas do dia a dia que escapam das tentativas de normatização, com o intuito de provocar interferências e paradoxos no presente da urbe, mantendo-a viva e inacabada. Aposta-se numa escrita que se faz a partir das fissuras que irrompem naquilo que se quer contínuo na história, preservando a irreducibilidade do passado e a imprevisibilidade do presente.

**Palavras-chave:** cidade; narrativa; experiência.

---

#### **ABSTRACT:**

This article aims to problematize the possible ways to articulate narratives and writings, considering the experiences in the city. A young researcher, an outsider in a city that is familiar to him, considers these experiences as a space where the present can be problematized, analyzing the processes of urban transformation and its effects on the modes of subjectivation. We affirm the possibility of a new way of conceiving and portraying the city, as long as we are able to experience her in different ways. We will use the concepts of Walter Benjamin in order to think experience and narrative. From these experiences, narratives were conceived through daily scenes, scenes that escape the attempts of normalization, with the intention to provoke interferences and paradoxes in the city routine, keeping her active and undone. We bet on a writing made of cracks capable of breaking the continuity of history, preserving the irreducibility of the past and the unpredictability of the present.

**Key-words:** city; narrative; experience.

---

Na capital do menor estado do Brasil, um jovem pesquisador gostava de passar os fins de tarde daquele verão de intenso calor sentado num dos bancos do calçadão recém construído<sup>1</sup>, na Avenida Beira-Mar, a fitar o rio que corta a cidade. Alguns poderiam achar que se tratava de uma forma de refrescar-se com a brisa que soprava do rio. Contudo, sua intenção era observar e fixar seu olhar no movimento da maré, atento aos sedimentos trazidos pelas águas e que se emaranhavam nas vegetações do mangue que por ali existe, em busca de fragmentos de histórias sobre aquela cidade que nascera do rio (PORTO, 1991).

Não estava interessado na versão tida como oficial, constantemente propagada pelos livros de história, utilizados desde o seu tempo pueril de estudante. Uma versão que se focava apenas em repetir a velha narrativa sobre uma cidade que nascera após o presidente da pequena Província de Sergipe Del Rey, o Senhor Inácio Barbosa, propor à Assembleia Legislativa a mudança da capital da cidade de São Cristóvão para as terras do Santo Antônio do Aracaju, com a justificativa de que aquela localidade seria estratégica para o escoamento do principal produto de exportação da província, a cana-de-açúcar, pois o rio que cortava aquela região era dotado de águas profundas e estava próximo à foz que dava acesso ao mar aberto (PORTO, 1991).

Cidade essa vangloriada pelos livros escolares e também por seus antigos professores, por já ter nascido nas pranchetas de um conhecedor das ciências dos traçados e dos cálculos matemáticos. Uma cidade projetada, com seus caminhos e espaços delimitados, nos quais os movimentos seriam rigorosamente ordenados, onde o indivíduo não pudesse se perder e que não desse espaço para o erro<sup>2</sup>.

O engenheiro Sebastião Pirro recebeu de Barbosa a incumbência de fazer daquelas terras, cidade. Para isso, utilizou-se do modelo de cidade tabular, no qual foi traçado um grande quadrado de 540 braças de lado, com 32 quarteirões simétricos, que mediam cada 55 braças de lado (110mx110m), separadas por ruas de 60 braças de largura (13,20m). Uma cidade conhecida por seu formato ser similar a um imenso tabuleiro de xadrez, por meio do qual o crescimento, assim como a circulação dos corpos que ali habitavam, seria estritamente ordenado e homogeneizado (PORTO, 1991).

Para aquele jovem pesquisador, essa história repetida e propagada exaustivamente pelos livros oficiais - e que se queria universal - pouco lhe dizia. Falava de um passado ou de um aspecto do passado que apenas trazia um conjunto de acontecimentos encadeados de forma serial, vistos como imobilizados. Que definia a cidade como um espaço homogêneo, ordenado e normatizado, através de leis e saberes que sobre ela agiam. Não lhe interessava a história que tomava o passado como algo já dado, visto como imóvel. Pensava o passado como alegoria, que o arremessa à redenção. Passado móvel, singular e que produz interferências no presente (BENJAMIN, 1994c).

Sabia ele que para cada rua, bairro, avenidas ou festas locais, entre outras coisas que compõem uma cidade, as pessoas que nela residem nos contariam uma diversidade de histórias, que nos fariam duvidar se todos falam da mesma cidade. E o que dizer de histórias que se fazem no e para o presente de uma cidade? Histórias que ao invés de querer buscar algo no passado para explicar o presente, tomem o passado em sua singularidade, como algo que ainda está em movimento e que consegue interferir no presente? (BENJAMIN, 1994c). Vestígios, restos de um passado que vez por outra emergem por entre as brechas, fissuras no concreto e asfalto da cidade,

causando irrupções no curso de uma vida que se queria linear, contínua e homogênea, permitindo que sejam produzidas outras narrativas feitas no e para o presente. Histórias marginais, insurgentes, que desestabilizem ideias de uma cidade que se tem por sólida e que sobrepujou os infortúnios e conflitos por conta de todo um processo racional de planejamento que a precedeu. Uma história que se recusa a dizer o que seria – e mesmo o que não seria – a cidade.

Tal como Marco Polo, o astuto navegador e mercador vienense, em suas inúmeras conversas com o imperador tártaro Kublai Khan, o jovem pesquisador queria esquivar-se da necessidade de dar ou elaborar uma resposta que definisse a cidade. O Grande Khan tinha por certeza que se conhecesse a fundo cada cidade do mundo, ao saber o que eram ou não eram, poderia conquistar todo o seu império. Com isso, sempre solicitava a Polo que descrevesse de forma precisa as cidades por onde passara. Mas, ao invés de atender aos anseios do imperador, o navegador vienense narrava as diversas formas de se experienciar uma cidade – que no caso em questão era a cidade de Veneza. Nas suas narrativas trazia fragmentos, pistas, vestígios de algo que fora perdido ou deixado para trás, mas que, mesmo assim, tinha forças para provocar desvios nas formas de habitar o espaço da cidade (CALVINO, 2009).

Contar outras histórias possíveis, feitas no e para o presente, e que possibilitem problematizar e analisar os processos atuais de transformação e nas práticas de normatização do espaço urbano que têm ocorrido na cidade de Aracaju e seus efeitos sobre os modos de subjetivação contemporâneos - esse era o problema que inquietava o jovem pesquisador.

E a partir desse problema, que nos leva a pensar isso que dizem ser a cidade em seus efeitos, intentava-se buscar outras formas de experienciar a urbe, que permitissem ao jovem pesquisador fazer tremer esse modelo<sup>3</sup>, explorar sentidos outros de cidade que se fazem no dia-a-dia, que emergem de forma fulgurante, fazendo estremecer o que se queria estável e que logo desaparece ao sabor dos ventos e das correntes do rio que passa. E tal forma de experienciar passa, necessariamente, pelos modos como forjamos nossas narrativas, como tramamos a escrita a partir de experiências erráticas pela urbe.

## **Experiência e Narração**

Instigado por encontrar vestígios de outras histórias possíveis, que vez ou outra teimam em saltar sobre a cidade, um jovem pesquisador decidira por se arriscar por entre as ruas tabulares da cidade de Aracaju. Não parecia tarefa fácil propor-se ao risco de andar numa cidade tão familiar. Afinal, o risco pressupõe o erro e a perda, tanto quanto o ganho e o acerto. Como então se perder, tornar-se errático num local que lhe é familiar? Como fugir da prisão da identidade e da razão? (GAGNEBIN, 1996). Diz-nos Walter Benjamin (2004) que perder-se numa cidade, tal como nos

perdemos numa floresta, é uma atividade que requer aprendizado, que requer instrução. Era preciso que o jovem pesquisador aprendesse sobre como perder as referências familiares, sobre como adentrar o desconhecido, adentrar a experiência do risco, do choque.

Por certo, assumir tal característica errática e arriscada pressupõe uma concepção de cidade que difere daquela idealizada nas pranchetas e traçados de Sebastião Pirro. Difere da ideia da cidade cartesiana, vista como não contingencial, a-histórica, cujo traçado modelar, feito pela razão universal e solitária de um só arquiteto, se constitui como espaço no qual não é possível, a quem quer que seja, perder-se (BENJAMIN, 2004).

Parte-se da ideia de que outra forma de conceber e narrar a cidade é possível. Contudo, tal concepção e narrativa só podem ser forjadas na medida em que aquele que se dispõe à postura errática está se dispondo a outras formas de experienciar a urbe. Experiências que o afastam do que lhe é familiar e o põem em contato com uma cidade como espaço repleto de conflitos, como um território do diverso, espaço heterotópico<sup>4</sup> no qual outros espaços, distintos entre si, se justapõem; local onde a vida insiste em se reinventar como diferença em sua intensidade. Espaço desconhecido, o qual fazia do jovem pesquisador um forasteiro.

Em seu ensaio intitulado *Experiência e Pobreza*, Benjamin (1994a) nos fala de um tipo de experiência que se encontrava em decadência, no início do século XX. A experiência é descrita pelo pensador alemão como formas de sabedoria que são tecidas ao longo da vida e que, em determinados momentos, são transmitidas através narrativas orais, escritas, por meio de cantigas de roda, etc. Experiência que se dá numa temporalidade comum a várias gerações, uma tradição compartilhada, sempre retomada e transmitida de pai para filho. Uma tradição que desemboca numa prática comum, na formação válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade.

Nesse ensaio, ele denuncia a perda de força desse tipo atividade, destacando que por volta do começo do século XX, a experiência começa a entrar em declínio. A decadência ou empobrecimento da experiência se deu por conta da sujeição do indivíduo às forças impessoais e intensas da técnica, que transformam nossas vidas a todo instante, impedindo-nos de captar tais mudanças e falar sobre elas. Benjamin (1994b) problematizava, com isso, que o ritmo de trabalho imposto a partir da revolução industrial e que se intensificou no final do século XIX e início do século XX, fez com as pessoas não mais tivessem capacidade ou tempo para ouvir histórias. Contar ou narrar histórias sempre foi um processo artesanal, uma forma de contá-las de novo e de novo, de modo que aquele que as escuta adquire a capacidades de narrá-las a outrem, a partir das suas experiências. Mas com a cadência frenética das fábricas, o ritmo do trabalho se apodera dos ouvintes, o ato de narrar e ouvir histórias se perde, ninguém mais escuta, não mais tece outras histórias, uma vez que não se consegue mais ouvi-las (BENJAMIN, 1994b).

A arte de narrar, seu caráter autêntico, sucumbe frente a um outro modo de contar história, modo que tende a reproduzir em massa uma mesma história a ser contada a todos da mesma forma, não mais pelo viés da oralidade, mas por meio de materiais gráficos com a mesma aparência. Um reprodução técnica da arte de narrar.

Em seu ensaio *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*, Benjamin (1994d) aponta que a arte traz consigo um elemento que se faz ausente nos processos, distintos ao longo da história, de reprodução das obras. Por mais perfeita que seja a reprodução, algo de único da obra não se faz presente, o aqui e agora original da obra que é o que constitui a sua autenticidade, uma tradição que identifica a obra como algo igual e idêntico a si mesmo. A autenticidade é tudo aquilo que foi transmitido pela tradição, desde sua origem até o ato de narrar. Nos processos de reprodução técnica da materialidade da obra, da história narrada, esse testemunho, essa autenticidade se perde, desaparece. Ao passo que as histórias reproduzidas tecnicamente se multiplicam, a existência única, singular da narrativa se perde num processo de existência serial.

Essa condição de impedimento da fala, da escuta, do narrar sobre as experiências, leva Benjamin a retomar essa discussão, problematizando também a decadência das narrativas como forma de transmissão de experiências. No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin (1994b) trata a narrativa como a capacidade de se intercambiar experiências. Seria a experiência transmitida de pessoa para pessoa a fonte onde buscam inspiração os narradores. A narrativa era encarada como uma forma específica e positiva de se transmitir saberes, de se dar conselhos ou até de impor certa autoridade em determinados assuntos e que acabou entrando em declínio em favor de uma forma única e que gera um conforto aos corpos.

Entretanto, como destaca Benjamin (1994b), o declínio das experiências tem como efeito o empobrecimento da capacidade narrativa. Ele cita alguns indícios para essa situação, como o florescimento do romance no período moderno e seu tipo de prosa, que não é fruto da tradição oral, que tem como origem a solidão do indivíduo e não é advinda das experiências de quem escreve. Ou mesmo, atrelada ao advento da sociedade burguesa, a consolidação de um tipo de comunicação, já presente em outros tempos, de verificação imediata, compreensível em si mesma e que traz consigo as explicações sobre determinados fatos. Tratava-se da informação.

Ao que Benjamin (1994b) contrapõe as características da narrativa. Em tal prática, o narrador retira das experiências aquilo que ele conta, sendo que o fato narrado é incorporado às experiências daqueles que ouvem. E cabe aqui destaque à afirmação de Benjamin de que parte da arte de narrar está em evitar explicações. Não há uma intenção para que aquilo que é narrado traduza, literalmente e da forma mais pura possível, a coisa narrada, tal como na informação. Como também não há intenção de que as narrativas tragam uma marca explícita que a prendam à figura do

narrador. Há uma renúncia às análises psicológicas e isso se configura, para as narrativas, como algo que lhes permite serem mais facilmente memorizadas. Quanto mais natural seja a narrativa, mais facilmente a história contada será apreendida por aquele que a ouve ou a lê. E este assimilará a sua própria experiência e a vontade de transmiti-la a outrem.

Tomar a narrativa como um tipo de prática que nos permita transmitir experiências. Um tipo de comunicação que não pressuponha explicações já dadas, mas que permita àquele que as ouve ou lê tomá-las também como experiências, assimilá-las às experiências próprias e poder, a partir delas, transmitir a outrem. Experiências que desencaminhem o presente, que nos desprendam de nós mesmos e das quais saímos transformados, nunca os mesmos.

Porém, é preciso ressaltar que Benjamin não demonstra, nesses dois ensaios, um tom saudosista, nostálgico. Ele acusa o empobrecimento dessas práticas frente às mudanças e transformações no modo de vida que emergia com a sociedade moderna. A preocupação e o problema do pensador alemão eram outros.

Para Gagnebin (2009a), os dois textos de Benjamin são contemporâneos, paralelos, com certa semelhança, mas chegam a conclusões divergentes. Ela toma essas divergências como ponto de reflexão. Enquanto em *Experiência e Pobreza* Benjamin (1994a) trata do esfacelamento da narrativa tradicional em múltiplas narrativas independentes, objetivas e irreverentes, em *O Narrador* (BENJAMIN, 1994b) o tema não é a harmonia perdida, mas identificar uma tarefa atual do narrador.

Segundo Gagnebin (2009a), o que trazia Benjamin era que essa nova conjuntura da narração-experiência apontava para uma outra forma de contar histórias, de como as coisas deviam ser ditas, diferente da aceção tradicional. Diante da pobreza de experiência, Benjamin (1994a) propõe um conceito novo e positivo de barbárie. Segundo ele, seria por essa barbárie que nos arriscaríamos a construir outras formas de experiência e, conseqüentemente, de narrativas, que se fazem nesses momentos de empobrecimento. Encarar tal declínio de frente e, ao mesmo tempo, buscar nessas condições, a partir delas, construir outras formas de experiência.

Benjamin não bate o martelo para marcar de vez a extinção da experiência e da narrativa. Trata-se de uma destruição efetiva, mas jamais fechada, sendo vista como um processo. Mesmo que estejamos em momentos difíceis, de declínio da experiência e do ato de narrar, que façamos deste declínio também experiência. Então a experiência e a narrativa não se destroem, mesmo que vivenciando condições mínimas de vida, situações de clandestinidade, uma vida infame de insignificantes lampejos noturnos (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Desse modo, as narrativas que forjam e concebem uma outra forma de pensar a cidade só podem se dar a partir de experiências erráticas na urbe. Tais experiências também se encontram em

declínio. Cada vez mais as formas de transitar pelas ruas, avenidas e espaços públicos se assentam em formas de orientação pré-definida, sempre no sentido da via, com pontos de partida e chegada conhecidos. Não à toa o uso de aparelhos que indicam a posição geográfica via satélite, os GPS, que indicam as melhores rotas de deslocamento estão em ascensão, presentes em todos os *smartphones* atuais. Perder-se pela cidade é encarado como sinal de perigo. Perder-se na cidade tornou-se algo raro.

O jovem pesquisador que se queria forasteiro em sua própria cidade percebeu que era necessário apostar nas experiências erráticas. Erráticas, visto que não se buscam experiências que tragam explicações já prontas sobre a cidade, mas que apontem para desvios, brechas que permitam tangenciar essa cidade veiculada nos *outdoors*, congelada nos cartões postais, de espaços pacificados que escondem as tensões e conflitos inerentes à cidade, buscando anestésias os atos de experimentar a urbe na sua diversidade. Experiências do erro e do risco.

Experiência como algo de que se sai transformado, da qual nunca se sai o mesmo. Uma experiência que não é somente daquele que a narra, não se trata de uma prática individualizada, senão coletiva, que deve permitir que outros possam sentir seus efeitos. Serve também como fagulha para novas experiências inquietantes e transformadoras. Assim, assumir a condição de errante forasteiro em sua própria cidade apresentou-se como condição necessária para que essas experiências desencaminhadoras pudessem se efetivar, como forma de estabelecer uma relação com um cotidiano da urbe permeado por tensões, conflitos e insurgências das imagens advindas do cotidiano cidadão.

Sair às ruas se constitui como um risco. Ainda mais quando se abre mão de qualquer que seja o meio de orientação oficial. Sem GPS, mapas ou bússolas. Orientar-se pelo soprar do vento, que traz os odores exalados pelo mangue, ou mesmo pelo ciclo das marés, que apesar de apresentarem constância, ao longo do dia, as águas que fazem encher e secar o leito do rio nunca são as mesmas. Orientar-se atento àquilo que lhe pareça atípico, monstruoso, anormal, que o incomode, inquiete. Orientar-se pelo choque.

### **Tecendo narrativas nas tramas da cidade**

O errante forasteiro decidira que já era hora de aventurar-se pelas ruas e avenidas da cidade tabular. Sob a instrução de que tal aventura dar-se-ia em ritmo diferente daquele que costumeiramente toma a cidade nas primeiras horas da manhã. Ritmo acelerado, do vai-e-vem das pessoas, seja nos seus carros, ou nos ônibus ou mesmo a pé, como se não houvesse tempo a perder. Esta seria, então, a instrução: deixar-se perder no tempo e pelo espaço da cidade. Traçar um caminho de acordo com o fluxo do vento e seguir, em busca dos vestígios e fragmentos de outros

tempos que emergem na urbe, que, com sua característica inquietante, permitem desvios nos traçados tabulares e abrem brechas para novas narrativas sobre a cidade.

Estava no centro da cidade, estava certo de que pegaria o primeiro ônibus que passasse. Assim o fez. Subiu no primeiro ônibus que passou e só depois soube que o mesmo tinha como destino final o bairro Mosqueiro, que fica no extremo sul da cidade. O trajeto entre o Centro da cidade e o bairro Mosqueiro, que é de cerca de 30 km, custou-lhe quase duas horas. Apesar de um percurso não muito distante, pelo menos para um veículo automotor, as opções de transporte urbano até a região são escassas. Surpreendera-o tal questão. Afinal, aquela região teve um aumento populacional considerável e muitos do que ali moram trabalham nas áreas mais centrais ou próximas ao centro da cidade. Porém, logo se lembrou de que muitos dos novos moradores daquele local eram de camadas sociais com poder aquisitivo suficiente para que gozassem do privilégio de ter um ou dois carros.

Esse tempo de viagem lhe causou enfado. Por vezes tentou cochilar, mas seu sono era interrompido, incomodado. Ora com as freadas bruscas do veículo, que fazia tudo e todos se projetarem para frente; ora pelos solavancos causados pela própria condição estrutural do ônibus. Mas havia um fator que lhe causava mais incômodo. Um forte odor que vinha do fundo do ônibus. Pescadores e marisqueiras da região voltavam de mais uma manhã de vendas pelo centro. Com eles, enormes cestas de palha impregnadas com aquele cheiro característico de peixes e mariscos. Esse odor foi ficando mais forte ao longo do caminho. Um odor advindo do rio e do mangue o acompanhava por todo o trajeto, impedindo-o de cair num sono mais relaxante, fazendo-o acordar de tempos em tempos, junto aos solavancos e freadas, como se quisesse que ele ficasse atento ao que se passava do lado de fora do ônibus.

Durante o trajeto, tinha à sua esquerda uma praia com uma extensa faixa de areia, ocupada em determinados pontos por bares de variados tipos, desde o mais simples até os mais sofisticados; e à sua direita, uma mescla de grandes terrenos desocupados, sendo alguns de posse particular, de propriedades de aspecto rural, outros ocupados: alguns empreendimentos habitacionais em plena construção, inúmeros condomínios fechados, pousadas e clubes. Alguns desses condomínios estão localizados em pontos onde não se avista nada além deles ou do mar. Um pedaço de praia distante da parte mais urbanizada da cidade, habitado ou utilizado por moradores desses condomínios ou mesmo por alguns pescadores, moradores da região.

Depois de quase uma hora e meia de viagem, chegou ao seu destino. Decidira por começar suas errâncias pelo povoado Areia Branca. Desceu do ônibus, antes mesmo que ele adentrasse a via que dá acesso à estrada do povoado. Queria percorrê-la a pé. Seguiu por uma estrada asfaltada, mas muito estreita, sem calçamento para pedestres. Em meio a isso, o trânsito de veículos motorizados

na região era bem intenso, misturado com pessoas a pé, a cavalo ou de bicicleta. Ao longo do caminho, percebeu uma questão peculiar: entre as residências humildes e muito simples, que delimitavam seus terrenos por meio de cercas feitas com estacas de madeira e arames, via-se que algo destoava dessas características. Numa disposição não uniforme, encontravam-se terrenos delimitados por enormes muros feitos com tijolos e, em seu topo, rodeados por um tipo de arame muito comum em estabelecimentos penais e com câmeras de vigilância em pontos estratégicos. Os portões de acesso também eram grandiosos - alguns não davam nem a possibilidade de que fosse vista a parte interna do terreno. Sabia que na região não existia nenhum tipo estabelecimento penal e tratava-se, ali, de residências.

Naquele momento, o forasteiro lembrou uma música que tinha como tema a constante presença de muros e grades nas grandes cidades brasileiras (GESSINGER; LICKS; E MATLZ, 1991). A letra discorre sobre como o medo constante dos perigos existentes, sobretudo nas ruas da cidade, força os seus habitantes a recorrerem a muros e grades como garantias de proteção. Mas não há garantia de proteção sobre tudo, diz a letra. Lembrou de outros tempos e espaços em que os muros também tinham essa função de proteção contra os infortúnios que vinham do que lhe estava exterior, porém a proteção oferecida não era a uma única residência e sim a uma cidade.

As cidades medievais eram rodeadas de grandes muralhas, que as protegiam dos ataques que vinham de fora. Apesar de ser uma vida tutelada por valores religiosos, o que aparenta é que os muros medievais queriam preservar um tipo de vida pública.

Era uma forma de fazer com que a vida, com o tempo e o espaço encerrados ali dentro, não fossem tomados por surpresas, que seguisse um curso previsível. Mas essa imobilidade das cidades medievais foi transformada pelos canhões. Os muros tornaram-se ineficientes frente ao poderio destruidor daquelas armas. Com a queda das muralhas, a curiosidade por descobrir a vida além muro afluía e, assim, se fez o momento em que embarcações lançaram-se no desconhecido oceano, em busca da conquista, da expropriação e invasão de novas terras. O medo de adentrar a imprevisibilidade da vida seria domado nessas ações (BAPTISTA, 1999).

A manutenção de uma certa previsibilidade para a vida ainda se torna um dos maiores argumentos para as muralhas atuais. Previsibilidade que vira sinônimo de segurança. Formam-se grandes condomínios de casas que se instalam cada vez mais naquela região da cidade, com as mesmas características de muros e grades, criando imensos blocos de moradia que se distinguem dos tipos de habitação e de vida que estão nos “espaços de fora”. Mas, de forma diferente, os muros e grades atuais são usados para a manutenção da previsibilidade de uma vida privada que, encerrada em si mesma, cria, para si, a ilusão de espaços que acalmam, que supostamente não permitem o encontro de olhares diversos, heterogêneos e que inquietam, como aqueles presentes nas ruas da

cidade. Quais seriam os canhões de nossos dias? Teriam eles perdido sua força de destruição frente aos muros atuais?

\*\*\*

Após estranhar-se com os muros e grades, o forasteiro tomou o caminho e chegou até um bar que se localiza às margens do rio. Um estabelecimento simples, pertencente a um morador da região, construído em uma área sobre um terreno elevado em relação ao rio e dotado de uma bela vista para o rio e o mangue que cortam aquela região. Escolheu uma mesa bem rente à mureta limite do bar, de frente para o rio. Pediu uma cerveja e o melhor tira-gosto do local. Entre um gole e outro de cerveja, algo lhe fez tremer o corpo, ocasionando um leve derramar do líquido gelado no copo. Uma faixa publicitária anunciava o menu de um restaurante com ares mais refinados, diferente do bar em que estava, similar a alguns restaurantes da parte nobre da cidade. Aparentemente nada muito estranho, não fosse o caso da faixa estar voltada para a imensidão do rio e do mangue. Ao mesmo tempo percebeu que grande parte da extensão das margens do rio que lhe alcançavam o olhar estava ocupada por grandiosas habitações.

Casas e condomínios localizados em terrenos que se estendem até as margens do rio Vaz-Barris e rio Santa Maria. Criaram suas próprias margens, com *decks* e *piers* de madeira, onde seus moradores podem usufruir do rio. Nos fins de semana, principalmente nas épocas mais quentes do ano, o leito do rio é tomado por lanchas, catamarãs e jetskys de propriedade dos donos das robustas casas. O avanço sobre as margens do rio não foi simplesmente para destruí-las, para dar lugar ao asfalto e ao concreto, como ocorrera tempos atrás. E sim para restringir o acesso, para delimitar por quem aquele espaço poderia ser utilizado. A definição não estava escrita em nenhuma lei nem mesmo era imposta por alguma força policial. Alguns dos caminhos de acesso ao rio, comumente utilizados pelos moradores da região, não mais estavam tão acessíveis. Mas o que mais servia como forma de restrição àquele pedaço do rio estava dado pelo quanto cada um ali presente era capaz de concorrer, uns com os outros, por aquele espaço. Capitalizou-se o espaço público.

### **A escrita errática**

O jovem forasteiro carregava consigo certa angústia frente às histórias que narrara. Sua intenção não estava em fazer do que escrevera algo com maior veracidade que aquelas histórias que lera nos livros escolares - uma história homogênea, linear, que não dá brechas para o imprevisível, que se quer imortal (GAGNEBIN, 2009b). Não se tratava de dar um caráter universal ao que contara. Sabia ele que a força de verdade de uma história, da narração, só poderia advir caso as

mesmas estivessem envoltas numa aura de finitude, singular e insubstituível. Uma história interrompida, inacabada, que produzisse brechas para que histórias outras pudessem ser forjadas a partir dela.

Nesse sentido, aspirava que ao passo que esses fragmentos de história fossem contados, lidos, experienciados, outras histórias, sobre outras cidades, para além de Aracaju, pudessem ser tecidas. Sabia ele que tal aspiração só poderia se concretizar na medida em que apostasse numa escrita que se faz a partir das fissuras que irrompem naquilo que se quer contínuo na história, que evidenciasse as rupturas, preservando a irredutibilidade do passado, tido como inacabado, preservando também a imprevisibilidade do presente.

Mais uma vez, lembrou-se das histórias entre o mercador veneziano e o imperador tártaro. Em um determinado momento, dentre os infindáveis diálogos, o Grande Khan indagou a Marco Polo se as histórias que lhe contava seriam repetidas àqueles que habitavam sua terra natal. Ao que o veneziano responde dizendo que de tudo aquilo que ele fala e conta, aqueles que escutam só darão atenção às palavras que lhe interessem. Desse modo, para cada um que encontrasse, uma história diferente seria contada. Não seria o narrador o condutor da história narrada e sim aquele que a ouve (CALVINO, 2009).

Assim, as experiências erráticas narradas têm como intuito permitir que as histórias contadas sobre Aracaju possam continuar a ser contadas e que outros possam tecer novas histórias, sobre outras cidades. E tais aspirações só podem acontecer na medida em que se aposte numa escrita que tome a leveza como virtude (CALVINO, 2010)<sup>5</sup>, que não caia no esquecimento, que possa ser assimilada às experiências de outrem no pensar e problematizar a cidade.

## **Referências**

- BAPTISTA, L. A. A reforma psiquiátrica e a presença da cidade. In: BAPTISTA, L. A. *A cidade dos sábios*. São Paulo: Summus, 1999, p. 115-127.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. Leveza. In: Calvino, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-41.
- BENJAMIN, W. Prólogo epistemológico-crítico. In: Benjamin, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 13-47.
- \_\_\_\_\_. Tiergarten. In: Benjamin, W. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 82-83.
- \_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 114-119.

- \_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, 197-221.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 222-232.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. *Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura*. São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.
- \_\_\_\_\_. A imagem crítica. In: Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 169-199.
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: Foucault, M. *Ditos e Escritos vol. III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.
- GAGNEBIN, J. M. Não contar mais?. In: Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009b, p. 55-72.
- \_\_\_\_\_. História e cesura. In: Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009b, p. 93-114.
- \_\_\_\_\_. Pós-fácio: uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 241-259.
- GESSINGER, Humberto; e LICKS, Augusto. Muros e Grades. *Álbum Várias variáveis*. Rio de Janeiro: 1991, Faixa 09.
- PORTO, Fernando de F. *A cidade do Aracaju: 1855/1865*. 2ª ed. Aracaju: Governo de Sergipe/FUNDESC, 1991.

Helmir Oliveira Rodrigues  
Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense  
E-mail: [helmirpsi@msn.com](mailto:helmirpsi@msn.com)

---

<sup>1</sup>No ano de 2016, a prefeitura de Aracaju inaugurou o Calçadão da Praia Formosa. Um espaço composto por uma imensa área com locais destinados à prática de caminhadas, exercícios físicos, pontos de contemplação do rio, como quiosques e bancos. “Calçadão da Praia Formosa é inaugurado em Aracaju”. Disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade//ler.asp?id=188769>. Acessado em 26 de agosto de 2017.

<sup>2</sup>No pós-fácio da edição brasileira do livro *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, Jeanne Marie Gagnebin apresenta, sob a influência do livro e de autores como Walter Benjamin, uma perspectiva de leitura sobre a cidade que escapa às imposições da razão cartesiana. Segundo a autora, durante as reflexões enclausuradas de Descartes, o mesmo, recolhido na interioridade da dúvida radical como forma de escapar ao erro, esboça os fundamentos de seu pensamento a partir da ideia de uma cidade ordenada, modelar, racional, na qual o indivíduo não seria induzido ao erro. Cidade a-histórica, racional. A esse tipo de cidade, Gagnebin contrapõe a ideia de uma leitura da cidade que se faz a partir experiência do erro. A errância como forma de escapar às amarras da identidade e da razão. Uma experiência que força os limites dessa razão, provocando brechas, rachaduras. Tomar a cidade não como algo já dado, como eterna, senão como algo efêmero, como uma imagem do pensamento, como paisagem a ser percorrida e decifrada. Gagnebin, J.M. Pós-fácio: uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 241-259.

<sup>3</sup>O fazer tremer parte de uma ideia apresentada por Georges Didi-Huberman, em um ensaio intitulado Cascas (Didi-Huberman, 2013). Nesse ensaio, Didi-Huberman narra uma visita que fez ao local onde fora o campo de concentração

de Auschwitz e que, a partir de 1947, foi transformado em museu. Em alguns pontos desse ensaio, o pensador francês nos alerta para uma característica presente no chão do local: o chão berra (p. 109). Um solo castigado, arrasado, rachado pela história e que, por conta de momentos de inundação provocados pela chuva, traz para a superfície vestígios da chacina, fragmentos de ossos dos corpos assassinados. Essa imagem, esse berrar do chão, provoca inquietações nos curadores do museu, naqueles que estão visitando e, sobretudo, inquieta e faz tremer o presente. Um presente o qual resumiu Auschwitz a um museu de Estado, a um espaço supostamente neutro, um local no qual já está previamente demarcado o que será motivo de espanto – em referência às atrocidades ali cometidas e onde os visitantes estariam protegidos, como se os mortos não mais estivessem por lá. Contudo, as forças desses vestígios insistem em vir à superfície, mostrando que o passado aterrador dos corpos carbonizados transformados em cinzas está nas flores dos campos, na água do lago. Essa força está no caráter originário dessas imagens. A originalidade das imagens – tal como apresentado por Walter Benjamin – não tem a ver com a ideia de uma “fonte” ou gênese primeira das coisas. Trata-se de uma origem que pertence à história, que se dá na imanência do próprio devir. A origem emerge como um relâmpago, cintilante e estrondoso, capaz de fazer tremer os corpos, de provocar fissuras no tempo, abrindo brechas para o descontínuo, fazendo a terra regurgitar vestígios de outros tempos, que há muito estavam esquecidos ou perdidos sob outras camadas de terra. Vestígios que são capazes de perturbar, de causar tremores nos movimentos do presente que se queria estável, produzindo um olhar crítico sobre ele e deixando em aberto caminhos para a emergência de um novo, de uma outra história, de uma outra forma de experimentar a vida. (Benjamin, 1994a; Benjamin, 1994b; Benjamin, 2013; Didi-Huberman, 2010; Gagnebin, 2009a).

<sup>4</sup>Em uma conferência num circuito de estudos arquitetônicos, no ano de 1967, Foucault proferiu uma palestra com o título *Outros Espaços*. Nessa conferência, afirma que o espaço na experiência ocidental possui uma história, o que torna impossível pensar o espaço sem o tempo. Por meio de exemplos, ele aponta que durante a Idade Média o espaço era concebido como espaço de localização, organizado de forma hierarquizada, marcando os lugares proibidos, sagrados, urbanos, rurais, dentre outros; já com as descobertas de Galileu sobre o universo infinito e aberto, o espaço passa ser encarado como extensivo, um ponto em movimento; e a época da conferência seria a do espaço de posicionamento, no qual ele seria definido pela relação de vizinhança entre outros pontos e elementos. Tal espaço seria alvo dos estudos demográficos, que visavam a entender esses tipos de relação de vizinhança, de circulação e de localização, que deveriam ser mantidos para garantir, por exemplo, o melhor lugar de moradia para os habitantes de uma dada cidade. Mas esse tipo de estudo não levava em consideração o tempo ou o pensava como um dos jogos de distribuição possíveis das coisas no espaço. O tempo estaria negligenciado desde que o espaço fora apropriado por práticas políticas e científicas, relegando à filosofia os estudos do tempo. O espaço tratado com objeto de estudo de diversos saberes que buscam definir, por meio de um conjunto de ferramentas, a suas relações de posicionamentos e que por esse modo é visto por um viés sacralizado, ou seja, a existência de espaços intocáveis, tal como o espaço da família, do lazer, do trabalho, etc.; tal concepção se sustenta por acreditar ser o espaço inteiramente homogêneo. E mesmo as discussões que tendem a pensar o espaço não como homogêneo, mas como algo carregado de qualidades, como não sendo fixo ou imóvel, essas análises costumam se referir ao espaço de dentro. Foucault propõe as análises dos espaços de fora, dos outros espaços. Esses espaços seriam de dois tipos: as utopias e as heterotopias. As utopias seriam os posicionamentos irrealis, aqueles que estabelecem uma relação de analogia direta ou inversa com a sociedade. Ou é esta aperfeiçoada ou o inverso. As utopias acalmam. As heterotopias são lugares fora de outros lugares, espaços diferentes dos posicionamentos que refletem e dos quais falam. As heterotopias se põem a funcionar quando há uma ruptura absoluta no tempo tradicional do homem. As heterotopias inquietam. Foucault, M. *Outros espaços*. In: Foucault, M. *Ditos e Escritos vol. III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

<sup>5</sup>Calvino, I. Leveza. In: Calvino, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-41. Na conferência dedicada à Leveza na literatura, Calvino primeiramente a apresenta como sendo algo que se opõe ao peso. Falando sobre seus trabalhos, afirma que sempre tentou em seus escritos retirar do campo da narrativa e da linguagem o peso que as acompanhava. No entanto, aponta que, nas suas escritas primeiras, acabava esbarrando no peso. Não conseguia ele fugir do peso das coisas das quais falava, por tentar retratá-las de uma forma direta. A conferência é dedicada a afirmar a leveza como uma virtude, a qual precisaria ser intensificada na literatura, sendo esta uma das suas propostas para o próximo milênio. Para ele, a leveza é tomada como uma virtude, ela se faz numa escrita que se faz no sobressalto da forma como olhamos para a realidade, não encarando-a diretamente. A leveza não pode ser entendida como uma mera oposição, dicotômica, ao peso. Na própria força do peso há o segredo da leveza. Não há recusa da realidade, mas uma aposta no que nela há de mais diverso, heterogêneo. A leveza da escrita está na capacidade de permitir narrativas que possuam forças sagazes, que não se prendem às amarras que limitam os caminhos da criação.