

Nomadismos: “Crônica de um vagabundo”, de Samuel Rawet, e *Alice nas cidades*, de Wim Wenders: errantes urbanos

Michel Mingote Ferreira de Azara

Doutorando em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários / UFMG (bolsista Capes)

RESUMO

O conto “Crônica de um vagabundo”, do escritor Samuel Rawet, e o filme *Alice nas cidades*, do cineasta alemão Wim Wenders, serão considerados para que seja analisada a configuração, nos dois meios, de um espaço labiríntico, além da forma nômade de ocupação do espaço.

PALAVRAS-CHAVE

Samuel Rawet, Wim Wenders, nomadismo, labirinto, perambulação urbana

A obra literária de Samuel Rawet, escritor judeu-polonês que emigrou na infância para o subúrbio do Rio de Janeiro, tornou-se fonte de diversos estudos teóricos na contemporaneidade. A abertura propiciada pelos estudos culturais, estudos de minorias (gays, negros, judeus, imigrantes) e suas diversas representações na literatura, além do próprio interesse da teoria pós-moderna em relação à alteridade, puseram em pauta a obra do escritor, principalmente focalizando sua condição judaica e a condição imigrante de seus personagens. Embora essa questão seja importante e visível em sua escrita, identificável praticamente em toda obra do autor, seja em seus contos, como os presentes no livro *Contos do imigrante*, seja em suas novelas, como em *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*,¹ outras perspectivas, outras abordagens de sua obra também são possíveis, uma vez que Samuel Rawet apresenta uma escrita fragmentada, singular, nômade e reflexiva.

¹ *Ahasverus* significa, na lenda judaica, o judeu errante, condenado a vagar pelo mundo, sem pouso certo, sem nunca morrer, até a volta de Jesus, no fim dos tempos. Tal maldição teria sido proferida pelo próprio Jesus, que fora agredido pelo sapateiro Ahasverus, na Sexta-Feira da Paixão, enquanto aquele carregava sua cruz em direção ao calvário.

Quanto às películas do cineasta alemão, é presente a questão do nomadismo, de personagens que vagam sem destino, que erram pelos espaços urbanos e chegam a vagar em espaços como o deserto, caso do filme *Paris, Texas* (1984). O cineasta é tido como um autor maneirista, na concepção do crítico e realizador de cinema Alain Bergala, ou seja, em certo momento ele teve a impressão de que tudo já fora realizado durante os noventa anos de cinema precedentes; daí advém a crise da imagem e de temas em autores como o próprio Wim Wenders. Embora se pretenda considerar essa questão da inserção do seu cinema em uma determinada tradição, e sua resposta à mesma, o intuito do presente ensaio é o de averiguar, concomitante à narrativa de Samuel Rawet, os deslocamentos dos personagens no espaço urbano, e as formas narrativas advindas dessa deambulação. Na narrativa de Samuel Rawet, situada no contexto da modernidade, “em que a questão da perda da tradição e do fim da narração clássica ancorada na memória coletiva se impõe” e o uso da fragmentação pode ser visto como uma “resposta do autor a esse impasse”,² o intuito também é o de analisar o estatuto dessa narrativa que aponta para a possibilidade de uma abordagem que considera os aspectos desterritorializantes do texto, uma vez que é flagrado o uso do descentramento, exílio e fragmentação como molas propulsoras para a apresentação da deambulação urbana. Dessa forma, nos dois meios foi analisada a forma da errância, do nomadismo, da desterritorialização encetada pelos personagens, que percorrem o espaço urbano como labirinto acêntrico.

DEAMBULAÇÕES DE UM VAGABUNDO

Nunca é o início ou o fim que são interessantes; o início e o fim são pontos. O interessante é o meio.

Gilles Deleuze

O conto “Crônica de um vagabundo” se inicia com a apresentação do andarilho, que já apresenta as marcas do caminhante: uma mala, a automeiação vagabundo e o direcionar-se para a rua: “Era uma vez um vagabundo, pronunciou quando ergueu a mala e caminhou em direção à rua. Gostaria de um dia ouvir uma história que assim começasse.”³ E logo em seguida a tônica de toda a narrativa, os passos firmes e bem determinados que, no entanto, não o levam a nenhum ponto de destino:

² CHIARELLI. *Vidas em trânsito: a ficção de Samuel Rawet e Miltom Hatoum*, p. 49.

³ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 211.

Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determinado em seus propósitos. O corpo doía-lhe da viagem noturna, e embora trouxesse uma carga de amargura suficiente para garantir um deslumbramento momentâneo diante da paisagem, ele que normalmente não era tão amigo assim de paisagens, caminhava em passadas firmes sem desvios de atenção nem rompantes de ódio.⁴

Esse ato de caminhar sem saber para onde, sem um destino preciso, retoma uma das atitudes principais do *flâneur* benjaminiano, que é o andar sem rumo: “Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. (...) vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio.”⁵ Entretanto, aqui já é possível fazer uma distinção entre esses dois caminhantes. O personagem de Samuel Rawet desterritorializa⁶ o espaço urbano ao caminhar pelas ruas, pelas vielas, buracos, “avessos” da cidade, ou seja, lugares inabitados, com pouca luz, quase desérticos. Tais trajetos não guardam a possibilidade de se fazer uma “botânica no asfalto”, um inventário das coisas, e nem o encantamento e o fascínio pela paisagem urbana, presentes na *flânerie*, ainda que, ao percorrer as dobras, as superfícies do espaço urbano, possa vir a vislumbrar momentos quase “epifânicos” no subúrbio que se torna lírico, um estado de espírito:

Ou então retém a visão de um segundo que te custou anos de trabalho e de esforço. O instante em que pela primeira vez te deslumbraste com um entardecer metálico de uma franja vermelha na crista dos montes e uma chapa rósea se esbatendo em roxo, azul, cinza e noite. Quem sabe desgraçaste tua vida apenas para conquistar esse instante, que nunca mais se repetiu, nem te interessa mais.⁷

Nesse sentido, na deambulação do personagem do escritor judeu-polonês não ocorre o mesmo que ocorre com o *flâneur* parisiense, que percorrendo a cidade, “consegue uma iluminação profana, e com ela ilumina a própria cidade, desvendando-a em sua verdade

⁴ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 211.

⁵ BENJAMIN. *Passagens*, p. 462.

⁶ O conceito de “desterritorialização”, segundo Gilles Deleuze, está relacionado ao ato de partir, evadir, traçar linhas de fuga, inclusive na linguagem: “É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa.” (Cf. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 56.)

⁷ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 222.

alegórica”.⁸ O primeiro nega a busca desses momentos de epifania, de alumbramento, de encantamento em relação à paisagem, ou melhor, atesta a impossibilidade desses momentos, embora nas descrições o autor celebre a própria escrita, a epifania da linguagem, o encantamento de uma língua intensiva, afetiva: o subúrbio lírico. Outro ponto a ser considerado é a relação com a casa, com um local de pouso. Se o *flâneur* baudelairiano ainda tem um “quarto” para repousar, ou até mesmo consegue abrigo na multidão, em que a cidade “abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como um quarto”,⁹ o vagabundo do conto de Samuel Rawet encontra apenas pousos provisórios, não-lugares, e, além disso, vagueia por uma cidade qualquer, desidentitária, não relacional,¹⁰ um espaço não histórico.

A importância dessa aproximação com a figura do *flâneur* justifica-se pela importância histórica da *flânerie* na literatura do século 19, e também pelas apropriações dessa figura realizadas por escritores brasileiros, como João do Rio, em que a referência explícita a esse caminhante, além da utilização das formas de deambulações contidas na *flânerie*, contribuíram bastante para se pensar literatura e cidade, literatura e espaço urbano. Nesse sentido, a *flânerie* é tomada como referência para se pensar o ato de caminhar pelo espaço urbano do personagem de Samuel Rawet, no entanto, tal ato é visto como um dispositivo do olhar, que contém uma teoria da visão nesse enfrentamento do personagem com o espaço urbano. Dessa forma, a radicalização da *flânerie* acaba apresentando uma espécie de “walk writing”, escrita de caminhada, como propõe Maurício Vasconcelos.¹¹ Um ponto fundamental presente na atitude do *flâneur* pode ser retomado aqui: o processo de reminiscência advindo da caminhada. Esse fluxo de reminiscência, apontado como inevitável

⁸ ROUANET. *Razão nômade*: Walter Benjamin e outros viajantes, p. 10. Cabe ressaltar que as transformações encetadas por Hausmann, principalmente as que encurtam o espaço do transeunte nas ruas modernas, acabam também expulsando o poeta de suas ruas, e a cidade não se torna mais a sua pátria.

⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 462.

¹⁰ Faz-se referência aqui ao conceito de “não-lugares”, postulado por Marc Augé.

¹¹ Maurício Vasconcelos localiza esse tipo de escrita na poética de Rimbaud e também nas narrativas de autores contemporâneos como Katty Acker e João Gilberto Noll. Um dos princípios constitutivos da “walk writing” é a união da palavra e do deslocamento físico, onde o dizer torna-se indissociável do atuar. Nesse processo, diferentemente do “caminhante solitário” de Rousseau, em que se percebe uma separação entre o tempo particular em relação ao exterior, na “walk writing” há uma transformação do caminhante pelo o que ele vê, pelo que se objetiva na paisagem. Ele contagia-se pelo que vê, advindo daí o apagamento dos traços pessoais, de uma subjetividade homogênea, fixa. Nesse sentido, como uma radicalização da *flânerie* é que a “walk writing” poderá ser aproximada da escrita de Samuel Rawet, considerando uma “linhagem” rimbaudiana que, ao propor uma escrita de caminhada, extrapola os limites “modernos” da *flânerie* baudelairiana. (VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras iluminações*.)

para quem caminha, na “Crônica de um vagabundo”, pode ser relacionado ao estatuto desse narrador em discurso indireto livre, cuja atitude mnemônica continua sendo fundamental, ainda que fragmentada, não coesa:

O inevitável fluxo da reminiscência de quem caminha, inevitável como o caminho, que pode ser qualquer um, mas que sempre indica uma direção, um sentido, um transitar de algum lugar para outro, ou de um tempo para outro. Na verdade não são bem reminiscências, mas um estado permanente de lembrança que desaparece sob o impacto da ação, e que reflui ao mínimo descuido, ao mínimo repouso, à menor pausa. Não são bem reminiscências, mas acontecimentos ainda presentes e que não esgotaram sua energia potencial, ainda atuantes, e incrivelmente futuros.¹²

A impossibilidade de presentificar o passado, restando apenas “o desgosto de conceder-lhes exatamente essa condição de reminiscência, de tentar revesti-los de uma aura sentimental que se julga implícita em tudo que diga respeito ao passado, se é que é passado”, corrobora essa leitura que desvincula a narrativa de Samuel Rawet a um resgate mnemônico coeso, inclusive em relação ao judaísmo, à memória judaica e, principalmente, ao mito do judeu errante. Nesse sentido, a fragmentação, a indiscernibilização narrativa, a indiscernibilização dos estados de sonho, delírio e vigília, são observados através de uma escrita que busca captar o acontecimento, uma escrita como experimentação, que busca romper os limites da representação.

OLHOS NÃO SE COMPRAM: O CINEMA DE WIM WENDERS

As pessoas pensam frequentemente que estas personagens que vão a “lugar nenhum” perdem alguma coisa. Que lhes falta alguma coisa, uma vez que não tem um lugar para onde possam ir. O caso é exatamente o contrário: estas pessoas têm a felicidade de não terem que ir a lugar nenhum. Isto significa, para mim, também uma grande liberdade: continuar a andar, sem saber para onde.

Wim Wenders

Os primeiros filmes do cineasta alemão Wim Wenders, que são os da década de 1970 e 1980, apresentam vários personagens nômades, em constante trânsito e também em constante inquietação: desterrados na própria pátria, estrangeiros no próprio país. Como observa o teórico Peter Buchka, um dos primeiros curtas-metragens do autor, *Alabama: 2000 light years*, de 1969, já apresenta as principais características que depois irão aparecer no decorrer de seus longas-metragens:

¹² RAWET. *Contos e novelas reunidos*, p. 219.

O expatriamento, sob a forma de bares anônimos e estradas que não levam a lugar nenhum; a ausência de laços entre as pessoas, que estabelecem contatos ditados pelo mero acaso, ou ao menos por um alto grau de despersonalização; o modo absolutamente estúpido de matar o tempo, que no desenvolvimento pessimista da história não ganha uma gota a mais de sentido; e finalmente a fuga para as estradas, nas quais se cumpre – aqui ainda de modo um tanto obscuro e incerto – algo como um “destino”: um motivo do qual Wenders irá extrair mais tarde uma variadíssima gama de significados.¹³

Outra característica importante que marcará não só os filmes iniciais do cineasta, mas também toda a sua filmografia consecutiva, é uma influência do Romantismo, principalmente no que diz respeito à mobilidade características dos personagens de seus filmes. A figura clássica do peregrino que, nostálgico de um estado original perdido, erra pelo mundo, atesta o desmoronamento do projeto da “Idade de Ouro” romântica. Essa figura, que, segundo a fantasia para piano de Schubert, “Winterreise”,¹⁴ de 1827, “não tem mais teto, e cuja viagem no inverno por um mundo que novamente se enrijeceu só pode levá-lo em direção à morte, já traz todos os traços do *poète maudit*, com o qual começa a modernidade”,¹⁵ aparecerá, como resquício, nesses personagens que andam sem rumo, que vagueiam, e que, como no filme *Paris, Texas*, vão para o deserto. Entretanto, em Wim Wenders, não há nenhuma dor romântica por deixar algo para trás ou por não conseguir qualquer coisa. As relações amorosas, por exemplo, se dão por acaso e muitas vezes não guardam nenhum afeto. Além do Romantismo, alguns dos primeiros filmes do cineasta alemão também apresentam afinidades com a tradição literária alemã do “Bildungsroman”, o romance de formação. O filme de 1975, “Movimento falso”, foi inspirado no livro “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe, protótipo do romance de formação, em que a viagem é iniciática, uma forma de aprendizado. Se o impulso de viajar tem, nos primeiros filmes wenderianos traços inequivocadamente românticos, na opinião de Peter Buchka, as viagens vão se tornar cada vez mais um fim em si nos filmes subsequentes do cineasta. Elas perdem aquele traço iniciático, que em alguns de seus filmes ainda é presente e, como em *Alice nas cidades*, de 1974, a peregrinação, que é substituída pela perambulação, se dá por um espaço urbano labiríntico, cujo único sentido se dá ao se percorrer as superfícies desse espaço: não há começo nem fim,

¹³ BUCHKA. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*, p. 30.

¹⁴ A peça de Franz Schubert, que fora escrita baseada na obra homônima do poeta alemão Wilhelm Müller (1794-1827), apresenta essa figura clássica do peregrino que parte durante o inverno, rumo a uma viagem interior, lírica, pelo deserto gélido.

¹⁵ BUCHKA. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*, p. 46.

tudo é “intermezzo”, meio, espaço liso.¹⁶ Embora em *Alice nas cidades* ainda exista uma possibilidade de aprendizado, de experiência – no final do filme ele afirma que irá escrever “essa história” – a perambulação pelo espaço urbano, encetada por Alice e Phillip Winter, indica mais uma experiência da desorientação, da falta de rumo. Segundo Peter Buchka o filme *O amigo americano*, de 1977, é o ponto de ruptura na filmografia de Wim Wenders. Para o teórico, nesse filme a viagem torna-se secundária e não pode conduzir ao conhecimento, como ocorria nos filmes anteriores, que eram uma espécie de ressonância do romance de formação dos clássicos e românticos alemães.¹⁷

Walter Benjamin relaciona o definimento da arte de narrar com a impossibilidade do intercambio de experiências, da transmissão de um saber, de um conselho:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?¹⁸

Segundo Jeanne Marie Gagnebin a experiência, conforme Walter Benjamin, se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho. Através da figura do narrador tradicional é transmitida uma verdadeira formação válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade: “Essa orientação prática (...) se perdeu e explica nossa habitual des-orientação (*Rat-losigkeit*), isto é, nossa incapacidade em dar e receber um verdadeiro conselho (*Rat*).”¹⁹ E a “aura” dessa experiência tradicional advém da autoridade da palavra do moribundo, daquele que, à beira da morte, é capaz de transmitir um conselho, uma sabedoria: “É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua

¹⁶ Gilles Deleuze desenvolve a ideia de “espaço liso” e “espaço estriado” no volume 5 do livro *Mil platôs*. Para ele, o primeiro seria um espaço sedentário, fechado, homogêneo, de percepção óptica, mede-se o espaço a fim de ocupá-lo. Os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. Já o segundo, seria um espaço nômade, aberto, intensivo, heterogêneo, percepção háptica, os pontos estão subordinados ao trajeto, ocupa-se o espaço sem medir. Espaço de experimentação, mudanças de orientação, variações contínuas.

¹⁷ Deleuze também salientara esses aspectos nos filmes iniciais de Wenders, ao apresentar a crise da imagem-movimento: “A perambulação encontrara na América as condições formais e materiais de uma renovação. Ela se dá por necessidade, interior ou exterior, por necessidade de fuga. Mas agora perde o caráter iniciático que possuía na viagem Alemã (ainda nos filmes de Wenders) e que conservava, apesar de tudo, na viagem *beat* (*Easy Rider*, de Dennis Hopper e Peter Fonda).” (DELEUZE. *Cinema I: a imagem movimento*, p. 255.)

¹⁸ BENJAMIN. *Experiência e pobreza*, p. 114.

¹⁹ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 66.

existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”²⁰ Cabe ressaltar ainda que dar um conselho não significaria dar instruções de como lidar melhor com as dificuldades da vida cotidiana. Nesse sentido o conselho preexiste à situação em que é cobrado:

Se a narrativa, antes de ser uma comunicação, é representação desta experiência, o “conselho” é a parte representativa da narrativa. Em analogia às reflexões benjaminianas sobre a linguagem, este conselho apenas “nomeia” uma experiência já existente. A “sabedoria”, que está na base deste conselho, não é o dom individual de algum narrador, mas é um bem comum do qual todo mundo participa.²¹

O ouvinte já conhece a história a ser contada, uma vez que a experiência particular se encaixa na coletiva, na tradição, no saber que vem de longe. Essa continuidade assegura a transmissibilidade desse saber, o que já não acontece com o romance moderno, que apresenta o sujeito solitário, desorientado:

Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado (o mesmo adjetivo em alemão: *ratlos*), reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a “Teoria do romance”, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna.²²

No filme de Wim Wenders, um jornalista alemão é enviado aos EUA com o intuito de escrever sobre as paisagens americanas. No entanto, o jornalista consegue apenas tirar fotos e escrever algumas notas. Questionado sobre o porquê de não ter conseguido escrever, o jornalista responde que “dirigindo pela América, as imagens que você vê fazem algo acontecer” e que a razão pela qual tirara tantas fotos é parte da história e que não pode explicar ainda. Seu interlocutor lhe diz que o prazo dele acabou e que não tem como dar nenhum adiantamento, uma vez que o editor está cobrando a história. Logo em seguida, o protagonista parte em direção ao aeroporto, para poder retornar à Alemanha. A situação do jornalista que não consegue escrever, que não consegue narrar, remete às proposições de Walter Benjamin acerca dessa condição de desorientação e impossibilidade de intercambiar experiências. Na verdade ele vai além dessa impossibilidade, uma vez que nem sabe fazer mais jornalismo. Cabe ressaltar também que todo o cinema do cineasta alemão é perpassado

²⁰ BENJAMIN. O narrador, p. 207.

²¹ OTTE. *Linha, choque e mônada (manuscrito)*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, p. 194.

²² GAGNEBIN. *Walter Benjamin ou a história aberta*, p. 11.

por essa crise maneirista da imagem apontada por Alain Bergala.²³ Assim, além da questão formal do enquadramento, cineastas como Wim Wenders, Jim Jarmusch e Lars Von Trier se depararam com uma crise temática, uma sensação de que tudo já fora realizado. Esses cineastas não chegaram a constituir uma verdadeira “escola”:

A única coisa que eles têm verdadeiramente em comum é a consciência de aparecer depois de um esgotamento e que é preciso partir daí, mas cada um por si, para tentar atravessar esse momento “oco”, um pouco hesitante, da história do cinema.²⁴

Essa crise é bem visível em alguns filmes de Wim Wenders. O documentário sobre o Japão *Tokyo Ga*, de 1985, por exemplo, apresenta o cineasta questionando a possibilidade de extrair uma imagem verdadeira em meio à paisagem saturada de signos, prédios e propagandas nipônicas. Em uma conversa com outro cineasta alemão, Werner Herzog, no alto de uma torre observatório, Wim Wenders afirma que acredita ainda na possibilidade de captar uma imagem nessa paisagem urbana. Já Werner Herzog acredita que só mesmo em outro planeta como Marte ou Saturno seria possível encontrar uma imagem fílmica:

De facto, quando olho daqui, lá está tudo tapado com construções, as imagens já quase não são possíveis. Temos, quase como um arqueólogo, que escavar com a pá, e temos que olhar justamente para tudo isso, para que possamos encontrar ainda qualquer coisa nesta paisagem ofendida. (...) Temos, então, se for preciso, que entrar no meio de uma guerra, ou onde quer ainda que seja necessário. Por exemplo, eu nunca me lastimaria que fosse, por vezes, difícil escalar 800 metros numa montanha para se obter imagens que sejam ainda puras e claras e transparentes. (...) Eu era até capaz de viajar até Marte ou Saturno no próximo foguetão em que pudesse entrar.²⁵

Como afirma César Guimarães, o cineasta alemão, ao tentar reatar os liames da imagem com o mundo, não se põe a lamentar acerca da destruição ou o desaparecimento

²³ Segundo Alain Bergala, uma das características do maneirismo no cinema, não é “somente uma resposta formal a uma dificuldade formal”. O maneirismo cinematográfico atual coincide, em toda evidência, com uma crise dos “temas”. Nas épocas em que temas novos ou simplesmente síncronos não se impõem aos cineastas, é grande a tentação de tomar emprestado ao passado – sem verdadeiramente acreditar neles – motivos antigos, caducos, e o tratamento maneirista se esforçará em fazer renovar seu aparecimento. A ausência de verdadeiros temas, aos quais os cineastas acreditariam minimamente, é sem dúvida característica de toda uma parte do cinema de hoje, tanto em sua vertente acadêmica como em sua vertente maneirista. (BERGALA. De certa maneira, p.11-38.) O autor também localiza uma “crise da imagem”, em que o cinema teria perdido o senso de enquadramento partilhado pelo passado e, no caso de Wim Wenders, “focalizando nessa dificuldade em enquadrar, reage de forma mais ‘maneirista’ por uma valorização ligeiramente hipertrofiada do quadro que termina por dar ao espectador a impressão de que esse quadro, visível demais, está um pouco solto do plano da imagem.” (BERGALA. De certa maneira, p.11-38.)

²⁴ BERGALA. De certa maneira, p.11-38.

²⁵ Herzog, citado por WENDERS. *A lógica das imagens*, p. 88.

desse mundo que habitamos, que é o mundo visível, mas, antes, preocupa-se com nossa perda da capacidade em enxergar o invisível. Nesse sentido, ele não é nostálgico:

É, sim, o último dos realistas, desejoso de reencontrar o liame entre as imagens e o mundo empobrecido ou engolido pela saturação imagética: condenados a ver apenas um visível que não nos deixa olhar para o outro lado, graças à onipresença do hiperrealismo da fotografia publicitária e à incessante, incansável repetição da pequena imagem televisiva, perdemos – como afirma o anjo Cassiel em *Tão longe, tão perto*, a capacidade de enxergar o invisível. Por outro lado, já não há mais tempo entre as imagens, não há mais tempo na própria imagem, não há mais nem mesmo o que ver na imagem, a não ser o consumo voraz, instantâneo, passageiro e distraído.²⁶

O cinema de Wim Wenders, frente a essa inflação, a essa entropia imagética, busca captar o invisível, e ainda acredita na possibilidade de extrair uma imagem que dure. Essa busca também está relacionada à possibilidade de que existe algo a mais nas imagens do que vemos no momento em que elas se produzem. E essa busca parte do próprio espaço urbano, ou melhor, é nele mesmo que se buscará uma imagem: “Se bem que eu compreendesse muito bem o desejo de Werner de ter imagens transparentes e puras, as imagens que eu procurava só as havia de encontrar aqui em baixo, no tumulto da cidade.”²⁷

SOBRE LABIRINTOS

O labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar ao fim, facilmente desenhará um labirinto.

Walter Benjamin

O labirinto clássico, o de Creta, era estruturado de maneira que aquele que percorresse o seu caminho se perderia, se confundiria e acabaria encontrando a morte, ou seja, o Minotauro. O labirinto era construído com várias bifurcações, dificuldade do percurso e um centro, um coração, um sentido. Segundo Chevalier e Evalier, “o labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro (...)”.²⁸ Dessa forma, tal estrutura permitiria o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, em que, ao mesmo tempo, seria negado o acesso àqueles não qualificados. Outras duas funções estariam

²⁶ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 21-22.

²⁷ WENDERS. *A lógica das imagens*, p. 89.

²⁸ CHEVALIER; EVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 531.

relacionadas à figura do labirinto. A primeira seria à transformação do eu, daquele que atingisse o seu centro: “A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará a vitória espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível (...)”.²⁹

Outra função reservada ao labirinto seria a de servir de substitutivo da peregrinação à Terra Santa. Por isso era comum no adro das igrejas medievais, a presença do labirinto figurado no chão, num mosaico, para os peregrinos que não podiam se deslocar até a Terra Santa. Já a megalópole contemporânea, a Babel, espaço da confusão, da balbúrdia, se estrutura também como um labirinto, mas de outro nível: “A cidade moderna são os ecos desse labirinto – presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos.”³⁰ Nesses labirintos modernos não existe um centro e, segundo Renato Cordeiro Gomes, o cidadão – homem a deriva – está na cidade como em um labirinto, uma vez que não pode sair dela sem cair em outra, como em uma prisão. Enredado em suas malhas, a cidade moderna, criação do homem e produto da técnica, leva o habitante moderno a se perder e não saber que caminho tomar. Como fora salientado na seção anterior, a sensação de desorientação, de perda do sentido orientador, também está relacionada à perda progressiva da memória e da atrofia da experiência no espaço urbano.

No conto de Samuel Rawet, a importância da caminhada, do trajeto antes do ponto, apresenta um novo andarilho, que percorre a cidade como labirinto acêntrico: “não porque vagasse à toa, mas porque não havia destino.”³¹ Se, para o *flâneur*, existia aquele “peso histórico”, para o personagem de Samuel Rawet resta realizar trajetórias no emaranhado de ruas e percursos. Se já não existe um centro modulador, se o fio de Ariadne torna-se inoperante, o sentido, a legibilidade da cidade como labirinto está no percorrer seus trajetos, suas dobras, suas superfícies, seus espaços intensivos, lisos, conforme assinalara Gilles Deleuze:

Assim, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe

²⁹ CHEVALIER; EVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 532.

³⁰ GOMES. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, p. 64.

³¹ RAWET. *Contos e novelas reunidos*, p. 215.

em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo entorno consistente ou conspirante. Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha.³²

A concepção da cidade como dobra considera a perda da profundidade que se transforma em deslizamentos na superfície. Nelson Brissac Peixoto, no livro *Cenários em ruínas – a realidade imaginária contemporânea*, ao considerar as figuras dos viajantes, dos estrangeiros, dos “homens de estradas”, tanto no cinema quanto na literatura, traça o perfil desses viandantes, cujos deslocamentos se dão por cenários em ruínas:

(...) sempre com poucas valises, para evitar lamentarem as coisas largadas para trás. Esta mobilidade contínua parece dissolver tudo ao redor, reduzindo o mundo a um vazio. Eles vagam por um espaço feito de áreas febris, de ruas largas e desertas, estacionamentos, terrenos baldios, estradas e portas. Superfícies vazias e lisas, sem profundidade.³³

Esse viajante que carrega poucos pertences se assemelha ao personagem do conto de Samuel Rawet, que leva consigo objetos que não permitem denotar uma identidade, um caráter do mesmo:

Explica-lhe que está de viagem, que tem pouco dinheiro e que tem alguns objetos para vender. Abre a maleta, separa a pouca roupa e os objetos estritamente necessários ao uso e oferece o resto, um amontoado de objetos mais ou menos inúteis, alguns de valor, saldo de uma existência anterior, objetos que deixam inteiramente indefinida a sua condição, uma pequena máquina de calcular, um anel de grau, um revólver, um pequeno estojo de cálices de prata, um jogo de compassos de alta precisão, a máquina de escrever ultraportátil, da espessura de uma camisa passada e dobrada, e algumas ninharias.³⁴

No livro *a lógica do sentido*, Gilles Deleuze, ao voltar-se sobre a obra de Lewis Carroll, discorre sobre esse sentido que se instaura na superfície:

De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente para inverter seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente.³⁵

³² Deleuze, citado por FUÃO. O sentido do espaço, p. 3.

³³ PEIXOTO. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, p. 137.

³⁴ RAWET. *Contos e novelas reunidos*, p. 216.

³⁵ DELEUZE. *Diálogos*, p. 10.

Ao chegarmos neste ponto em que o “outro lado não é senão o sentido inverso” vemos como o sentido da cidade se dá no tatear, na percepção háptica, nômade, no deslizamento de sua superfície, de suas dobras. Dessa forma, se o personagem vaga desmemoriado, se não é mais possível articular um acontecimento de hoje ao do passado, é possível, no entanto, ao percorrer a cidade como labirinto, sem ponto de partida e nem de chegada, captar as intensidades desse espaço urbano degradado, o lirismo subjacente a ele, que remete à possibilidade de dar uma legibilidade às suas ruínas. Ainda que em desalento, existe uma busca, uma tentativa, que passa pelo viés da negação de um rumo, e, por isso mesmo, pela afirmação do jogo do labiríntico urbano, de não se apaziguar a esse embotamento: “Era preciso redescobrir tudo, redescobrir o valor de um gesto cujo significado se perdeu há muito tempo e que sempre esteve envolvido em intenções ambíguas.”³⁶ Já outro trecho do conto demonstra como o personagem caminha por vezes em círculo, como se estivesse em um labirinto: “Caminha, caminha, como um animal que rodopia e se projeta num espaço de ninguém. Refaz o mesmo ciclo no mesmo ponto, à espera de alguma coisa. Que nunca virá. Seja este o caminho.”³⁷

NOWHERE TO GO

Desaparecer, tornar-se desconhecido, partindo para longe ou se perdendo na própria cidade, é a verdadeira forma do movimento, da viagem.

Nelson Brissac Peixoto

Os peregrinos que substituíam a peregrinação à Terra Santa pela trajetória de labirinto figurado no chão do adro das igrejas remetem a essa perambulação encetada pelos personagens wenderianos. O impulso à viagem, como fora comentado, e a mobilidade característica desses personagens, podem ser relacionados a um momento de utopia romântica. Entretanto, a viagem que se torna um fim em si, a peregrinação que se torna deambulação, além da sensação de desorientação nesse espaço, advinda da incapacidade de “ver e ouvir”, da perda da memória, descortina o espaço urbano como labirinto, num emaranhado de ruas, bairros e até mesmo países, que não resguardam as antigas “aventuras” românticas:

³⁶ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 217.

³⁷ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 223-224.

Mas o tempo em que o desconhecido ainda era uma aventura cheia de perigos e novas impressões, que podia revelar formas de vida diferentes e talvez melhores – formas de vida que justificassem o risco e compensassem o esforço da viagem –, esses tempos se foram. O que antes era aventura, agora se reduziu a contrariedades: Phillip tem que enfrentar uma greve dos aeroviários, uma trapaça quando vende o carro.³⁸

Na trilogia de textos *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?*, o arquiteto e teórico Fernando Freitas Fuão, ao discorrer sobre o espaço e a busca de um sentido para o mesmo, também se depara com a figura do labirinto. Segundo ele, a busca de um sentido para o espaço leva o sujeito a ser jogado “num espaço indeterminado, num espaço liso, escorregadio, num tempo indeterminado, onde não há lugar para o surpreendente, onde ele não faz o menor efeito.”³⁹ Ou seja, perde-se o sentido orientador e, desorientado, o sujeito anda, anda e não encontra nenhum ponto de referência ou chegada. A indicação de que os personagens estão perdidos aparece diversas vezes em *Alice nas cidades*. Não só na conversa do protagonista com Edda, aquela que parece ser uma ex-amante sua, em que Phillip Winter afirma que perdera o rumo, mas também nas indagações que este faz a Alice, sobre que rumo tomar, e essa não sabe responder. A primeira indagação se dá quando, ao saírem da casa de uma mulher que conheceram na praia, retornam ao carro para seguir viagem, já a segunda, quando estão viajando de volta a Munique. Nesse momento, Alice também pergunta a Phillip o que irá fazer em Munique, e ele responde que vai acabar “esta história”. Outras indicações também explicitam esse estado, como a história que ele conta para Alice em um hotel, de um menino que se perde dos pais. Outra cena que coloca a mesma questão é a aquela do trem, em que os dois estão indo em direção a Munique e Phillip abre um jornal com o necrológio de John Ford, em que está escrito “mundo perdido.” A morte de John Ford, autor de clássicos do *western*, remete à “morte” do cinema, ao sentimento de Wim Wenders de que tudo já fora filmado, à crise temática, apontada por Alain Bergala.

Os personagens de Wim Wenders andam perdidos e desorientados. Entretanto, é nessa situação, nessa perda do sentido orientador que os personagens conseguem vivenciar uma certa experiência, depois que perderam a “capacidade de ver e ouvir” na megalópole moderna. Como afirma Peter Buchka, a verdadeira “aventura” ocorre a Philip pela primeira vez quando ele se vê às voltas com a rebelde Alice. A viagem do fotógrafo pelos Estados Unidos interdita a possibilidade de uma experiência em um espaço cada vez mais insípido e racionalizante, como expressa a fala do próprio Philip ao visitar sua ex-namorada:

³⁸ BUCHKA. *Olhos não se compram*: Wim Wenders e seus filmes, p. 47.

³⁹ FUÃO. *O sentido do espaço*, p. 7.

Perdi completamente o rumo. Foi uma viagem horrível. A partir do momento em que a gente sai de Nova York, não há mais qualquer mudança, tudo parece igual, a tal ponto que a gente não consegue imaginar mais nada, principalmente não consegue mais imaginar que alguma coisa possa mudar. Virei um estranho para mim mesmo. Eu só conseguia imaginar que aquilo iria continuar sempre assim. Às vezes, à noite, eu tinha certeza de que na manhã seguinte iria querer voltar. Mas depois eu seguia adiante, sempre ouvindo a conversa fiada do rádio, e à noite, no hotel, que parecia idêntico ao da noite anterior, ficava vendo aquela televisão desumana. Perdi a capacidade de ver e ouvir.⁴⁰

A interdição da “aventura”, ou da “experiência”, remete à afirmação de Wim Wenders de que “A viagem como tempo de aprendizagem para compreender o mundo, este sonho, já não é mais para nós hoje pensável”.⁴¹ Dessa forma, o personagem sente-se paralisado, há um bloqueio do movimento, visto que

(...) o herói não possui mais devir, o seu movimento de tornar-se outra pessoa encontra-se paralisado. Por outro lado, o movimento realizado no espaço – a viagem – já não possui mais o visível como objeto do conhecimento: o trânsito toma conta da cidade e a indústria substitui a paisagem.⁴²

Esse trânsito que toma conta da cidade, e que no início do processo de modernização já impedia a realização plena da *flânerie*, corrobora a situação desorientadora daqueles que perambulam por esse espaço. Entretanto, como fora dito anteriormente, quando a viagem torna-se um fim em si, e os personagens vagam perdidos e desorientados no espaço labiríntico, existe uma possibilidade de experienciação, de quebra do estado paralisante que impedia o devir dos personagens. Em *Alice nas cidades*, Philip e Alice, guiados pelo acaso, seguem na busca pela casa da avó da garota, cuja única certeza de achar a casa é uma foto e o olhar da garota: percepção nômade do espaço. É no fim da viagem, contudo, que Philip, indagado por Alice, afirma que em Munique irá “terminar esta história”. A história da paisagem americana que ele só conseguira “rabiscar” como afirmou a garota? Ou a história de suas perambulações pelo labirinto urbano, junto com Alice? De certa forma, o retorno de Philip a Munique encerra o movimento desterritorializante dos dois e abre a possibilidade de um retorno, de uma volta que possibilitaria a escrita, a narrativa, a história.

⁴⁰ BUCHKA. *Olhos não se compram*: o cinema de Wim Wenders, p. 83.

⁴¹ WENDERS citado por GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 148.

⁴² GUIMARÃES. *Imagens da memória*: entre o legível e o visível, p. 148.

NOMADISMOS

Para o homem medido e de medida, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de um empreendimento necessariamente um pouco mais longo que a sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, ainda que saiba que o não é e tanto mais quanto melhor o souber.

Blanchot

O livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, do sociólogo Michel Maffesoli, apresenta o desejo de errância como um dos polos essenciais de qualquer estrutura social:

É o desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo o mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o necessário ócio, a importância da vacuidade e do não-agir na deambulação humana.⁴³

Não sendo determinado exclusivamente pela questão econômica ou pela simples funcionalidade, o nomadismo é movido por um desejo de evasão, uma espécie de “pulsão migratória”, “incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar as diversas facetas de sua personalidade”.⁴⁴ O autor traça um histórico desde a Idade Média, onde ocorre um momento de intensa circulação, e onde existia a figura do “Goliard”.⁴⁵ A errância, ou o nomadismo,⁴⁶ estaria inscrito na própria estrutura da natureza humana, e teria

⁴³ MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 32-33.

⁴⁴ MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 51.

⁴⁵ “Goliard” era a denominação para os clérigos indisciplinados que no século XII viviam irregularmente e sem pouso e que eram, “(...) na Idade Média, o que se poderia chamar de intelectual não conformista, mendigo, lúbrico, errante, tipo que François Villon pode ser considerado a figura emblemática. Nas grandes cidades europeias da época, e precisamente em Paris, o “Goliard” reencarna os valores dionisíacos de antiga memória cujo dinamismo, um tanto anômico, tinha como base uma viva criatividade poética.” (MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 49-50).

⁴⁶ O autor não faz distinção entre os termos “errância” e “nomadismo”. Na perspectiva aqui adotada também não será feita essa distinção, salvo no momento em que se proporá uma espécie de “percepção nômade”. O *Dicionário Houaiss* contém duas definições sobre o nômade e a errância: “Errância. s.f. qualidade ou condição do errante. (...) vagar, andar sem destino, perder-se no caminho, cometer erro.”; “Nômade. Que ou aquele que não tem habitação fixa, que vive permanentemente mudando de lugar, geralmente em busca de novas pastagens para o gado, quando se esgota aquela em que estava (...) p.ext., que ou aquele que não tem casa ou não se fixa muito tempo num lugar; vagabundo, vagamundo, errante.” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.)

sempre um valor positivo de resistência, de rompimento de valores e de invenção, principalmente no contexto fluido, líquido, heterogêneo da contemporaneidade:

As maneiras de ser e de pensar que poderiam ser qualificadas de confusas, flutuantes, decompostas ou, simplesmente, aventureiras, são, em nossos dias, amplamente vividas por uma série considerável de marginalidades, tendendo a tornar-se o centro da sociabilidade em curso de elaboração. Nesse sentido é que a errância, em relação aos valores burgueses estabelecidos, pode ser um penhor de criatividade para aquilo que concerne à pós-modernidade.⁴⁷

Gilles Deleuze também compreende o nomadismo como força desterritorializante, como movimento que opõe uma “máquina de guerra” ao “aparelho de estado” e ao seu poder “estriante”, sedentário:

Fixar, sedentarizar a força de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos, e, para o restante, recorrer a uma mão-de-obra forçada, recrutada nos próprios lugares (corvéia) ou entre os indigentes (ateliês de caridade), – essa sempre foi uma das principais funções do Estado, que se propunha ao mesmo tempo vencer uma *vagabundagem de bando*, e um *nomadismo de corpo*. (Grifos do autor)⁴⁸

A figura do vagabundo, pela própria condição errante, marginal, que erra “longe do centro modelar dos padrões sociais, transitando nas fronteiras entre grupos”,⁴⁹ não se fixa, não se deixa prender a nenhum vínculo, a nenhuma determinação, a nenhuma essência:

Não tem sono, não tem fome, não tem apetites sexuais, a roupa poderá ser considerada limpa até a tarde do dia seguinte. Não tem propriamente problemas, a não ser todos aqueles que se apresentam a um homem quando acorda de manhã, sem trabalho, sem futuro, sem afeto, sem responsabilidades e sem ambições, porque as que existiam eram tão grandes que se esfarinharam ao impacto de uma engrenagem sem mistérios mas terrível.⁵⁰

Esse homem “sem qualidades”, presente na narrativa de Samuel Rawet, se torna um nômade, estrangeiro na própria pátria, sempre percorrendo lugares de passagem, provisórios, que não permitem nenhuma relação duradoura. Seus movimentos são deslocamentos na superfície urbana, sem ponto de partida e nem de chegada, sem rumo: “À vista de um cão um impulso induziu-o a encetar uma caminhada que se realizava em si mesma, sem destino, não

⁴⁷ MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 61-62.

⁴⁸ DELEUZE. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 34.

⁴⁹ WALDMAN. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, p. 72.

⁵⁰ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 220.

porque vagasse à toa, mas porque não havia destino.”⁵¹ A caminhada que realiza por si mesma, atende a uma necessidade de movimento, a uma “pulsão” de encetar uma trajetória qualquer. Tornar-se um nômade, percorrer o espaço urbano como um nômade, significa também lançar mão de outras formas de percepção, de orientação. Orientar-se pelo vento ou pelo que lhe “parecia ser o rumo das águas”, tal como ocorre em “Crônica de um vagabundo”, remete a uma outra forma de apreensão do espaço, a uma forma de percorrer o labirinto urbano. A cidade estriada se torna um espaço outro, em que os passos do caminhante são guiados por mudanças de orientação, acelerações, pausas e retomadas. Nesse movimento a escrita também se torna nômade, errante, e o espaço urbano, um “espaço liso”.

Assim como foi dito em relação à narrativa de Samuel Rawet, os personagens de *Alice nas cidades*, Philip e Alice, se utilizam de uma percepção nômade para encetar a busca pela casa da avó da menina. Primeiro eles vão à cidade alemã de Wuppertal, confiando na menina, que disse que quando chegassem lá encontraria a casa. Depois, ao fugir dos policiais e reencontrar Philip, ela conta que quando era “pequena” ela morava em Wuppertal, mas não sua avó. Esta, ela visitava em uma cidade não muito longe – uma vez que iam de trem e voltavam no mesmo dia – e que, quando sua avó lia para ela, as páginas se sujavam quando ela as passava, porque cinzas de carvão entravam pela janela. Além disso, logo depois, ela mostra a Philip uma foto de uma casa que ela levava na carteira e que seria a casa da avó dela. A orientação dos dois se dá pela memória de Alice e por uma foto. Uma imagem que poderia ser de uma casa qualquer, mas que permitiria que continuassem a viagem, que continuassem a percorrer o espaço urbano. A deambulação, o ato de percorrer o espaço sem rumo certo, além de demonstrar a desorientação dos personagens, também comprova esse estado nômade, que permite que a viagem se torne um fim em si mesma. Segundo Peter Buchka, os relacionamentos fugazes e transitórios entre alguns personagens dos filmes de Wim Wenders – os “pactos circunstanciais e provisórios”⁵² – advindos da incapacidade das pessoas de estabelecerem ligações sólidas, sejam de amizade ou de amor – se relacionam à questão do nomadismo, uma vez que desvendam a expressão de uma necessidade elementar: o movimento. Necessidade observada também nas trajetórias sem rumo do personagem de Samuel Rawet.

Dessa forma, nas duas narrativas, os personagens são movidos por uma “pulsão migratória”, por uma inquietação que transforma a viagem num fim em si mesma, e os

⁵¹ RAWET. *Contos e novelas reunidas*, p. 215.

⁵² BUCHKA. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*, p. 45.

personagens, estrangeiros na própria pátria. Nesse sentido, a cidade se torna um território onde se desdobram as tensões entre movimento e repouso, lugar e não-lugar, e, principalmente, sedentarismo e nomadismo, visto que os viajantes vagam sem rumo certo, perdidos, e também impossibilitados de se fixarem, de se acomodarem, ou seja: nômades.

RESUMEN

El cuento “Crónica de un vagabundo”, del escritor Samuel Rawet, y la película *Alicia en las ciudades*, del cineasta alemán Wim Wenders, serán considerados para que se analice la configuración, en los dos medios, de un espacio labiríntico, más allá de la forma nómada de ocupación del espacio.

PALAVRAS-CLAVE

Samuel Rawet, Wim Wenders, nomadismo, laberinto, deambulaci3n urbana

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e historia da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin.. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e historia da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ediç3o alemã de Rolf Tiedemann, organizaç3o e ediç3o brasileira de Willi Bolle; colaboraç3o na ediç3o brasileira de Olg3ria C. F. Matos; trad. do alem3o de Irene Aron; trad. do franc3s de Cleonice P. B. Mour3o. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BERGALA, Alain. De uma certa maneira. *Cahiers du cinema*, n. 370, p. 11-38, abr. 1985.

BUCHKA, Peter. *Olhos n3o se compram: Wim Wenders e seus filmes*. Trad. L3cia Nagib. São Paulo: Cia das letras, 1987.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em transito: as ficç3es de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra São Paulo: Brasiliense, Editora 34. 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Ara3jo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil plat3s: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aur3lio Guerra Neto e C3lia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- FUÃO, Fernando. O sentido do espaço. *Revista Arqutextos*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.048/582>>. Acesso em: 9 maio 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GHEERBRANT, Alain; EVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro Rio de Janeiro: Record, 2001.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada (manuscrito): tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado). Universidade federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. André Seffrin (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1993.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade; Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG. Centro de Estudos Portugueses, 2000.
- WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.
- WENDERS, Wim. *Emotion pictures*. Trad. Annie Fragoso Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

FILMOGRAFIA DE WIM WENDERS

Alice nas cidades (1974).

Movimento falso (1975).

O amigo americano (1977).