

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

Michel Mingote Ferreira de Ázara

Nomadismos:

Crônica de um Vagabundo, de Samuel Rawet, e Alice nas cidades, de Wim Wenders: errantes urbanos.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Ufmg
2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

Michel Mingote Ferreira de Ázara

Nomadismos:

Crônica de um Vagabundo, de Samuel Rawet, e Alice nas cidades, de Wim Wenders: errantes urbanos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: literatura e outros sistemas semióticos.
Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte
Faculdade de letras da Ufmg

2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R257c.Ya-n Ázara, Michel Mingote Ferreira de.
Nomadismos [manuscrito] : Crônica de um vagabundo, de Samuel Rawet e Alice nas cidades, de Wim Wenders : errantes urbanos / Michel Mingote Ferreira de Ázara. – 2010.
89 f., enc.

Orientador: Georg Otte.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 85-88.

1. Rawet, Samuel, 1929-1984. – Crônica de um vagabundo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Wenders, Wim, 1945- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Nômades na literatura – Teses. 4. Nômades no cinema – Teses. 5. Espaço urbano – Teses. 6. Cinema e literatura – Teses. 7. Diretores e produtores de cinema – Alemanha – Teses. 8 Alice nas cidades (Filme) – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Nomadismos: "Crônica de um Vagabundo", de Samuel Rawet, e "Alice nas cidades", de Wim Wenders: errantes urbanos*, de autoria do Mestrando MICHEL MINGOTE FERREIRA DE AZARA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos - USP

Profa. Dra. Leda Maria Martins

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 1 de setembro de 2010.

Dedico este trabalho aos meus pais, às minhas irmãs e aos meus amigos.

Agradecimentos

Agradeço à Faculdade de Letras e à Ufmg.

Ao meu orientador, prof. Dr. Georg Otte, pelas leituras atentas e pela disposição.

A todos os outros professores que contribuíram e incentivaram.

Resumo

A presente dissertação abordará o conto *Crônica de um vagabundo*, do escritor Samuel Rawet, e o filme *Alice nas cidades*, do cineasta alemão Wim Wenders a partir da temática do nomadismo. Primeiramente, será feita uma diferenciação do narrador de Samuel Rawet em relação à figura benjaminiana do flâneur. Num segundo momento, será analisada a configuração de um espaço labiríntico nos dois meios e, por fim, a forma nômade de ocupação do espaço, no filme e na narrativa, que apresentam personagens que perambulam pelo espaço citadino, sem ponto de partida e nem de chegada.

Palavras-chave: Samuel Rawet; Wim Wenders; nomadismo; labirinto.

Resumen

La presente disertación abordará la historia *Crónica de un vagabundo*, del escritor Samuel Rawet, y la película *Alicia en las ciudades*, del cineasta alemán Wim Wenders a partir del tema del nomadismo. En primer lugar, habrá una diferenciación del narrador de Samuel Rawet en relación a la figura benjaminiana del flâneur. En segundo lugar, vamos a analizar la configuración de un espacio laberíntico en ambos medios y, por último, la forma nómada de ocupación del espacio en el cine y la narrativa, que presentan personajes que deambulan por el espacio de la ciudad, sin punto de partida ni de llegada.

Palabras-clave: Samuel Rawet; Wim Wenders; nomadismo; laberinto.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 <i>Flâneries: perambulações urbanas</i>	
1.1 Considerações sobre a <i>flânerie</i> e o processo de modernização parisiense.	16
1.2 Deambulações de um vagabundo.....	24
1.3 Olhos não se compram: o cinema de Wim Wenders.....	37
2 Sobre labirintos	
2.1 Um emaranhado de trajetórias.....	44
2.2 Percorrendo as dobras da cidade.....	46
2.3 Movimentos de superfície.....	49
2.4 Nowhere to go.....	53
3 Nomadismos	
3.1 A pulsão da errância.....	61
3.2 Espaço liso x espaço estriado.....	64
3.3 Escrita nômade.....	69
3.4 Nômades no cinema.....	76
Conclusão.....	82
Referências.....	85
Filmografia.....	89

Não fez caso da expressão do outro, entrou no ônibus, ocupou o seu lugar, pensando no que poderia ser um fim provisório. Não de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa.

Samuel Rawet

Pessoalmente (e, exactamente por isso, tenho problemas com as histórias) acredito mais no caos, na complexidade inexplicável de todos os acontecimentos à minha volta. No fundo, penso que as situações isoladas não estão relacionadas umas com as outras e as experiências, na minha vida, consistem sempre e apenas em situações isoladas; nunca encontrei uma história com princípio e fim.

Wim Wenders

Introdução

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 á 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 este apresenta uma escrita fragmentada, singular, nômade e reflexiva. O próprio Samuel Rawet salienta essa posição, de fuga de uma tradição arquetípica judaica, ao apresentar a figura do vagabundo e sua singularidade, e não só relacioná-la à figura do judeu errante:

(...) Mais tarde surgiu uma figura que me absorveu e que me absorve ainda agora, como assunto. Na época em que isso ocorreu, não sabia que tinha tal dimensão... essa figura reapareceu, já com um aspecto diferente, no livro *Ahasverus*, com o judeu errante. O vagabundo continua me sacudindo com a mesma característica, mas completamente diferente do marginal, bem entendido.²

Nesse sentido, pretendeu-se fazer uma leitura aproximando um conto de Samuel Rawet, *Crônica de um vagabundo*, e a obra cinematográfica de Wim Wenders, especificamente o filme *Alice nas cidades*. Nos dois meios, a figura do labirinto e a temática nomadismo foram utilizadas para essa reflexão.

Nas 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 o

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 verbalmente ou fisicamente pelo sapateiro Ahasverus, na sexta-feira da Paixão, enquanto aquele carregava sua cruz em direção ao calvário.

² RAWET apud SANTOS. *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*, 2008, p.75.

cineasta 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 cinema de Wim Wenders em uma determinada tradição, e sua resposta à mesma, o intuito da presente dissertação foi de averiguar, concomitante à narrativa de Samuel Rawet, os deslocamentos dos personagens no espaço urbano, e as formas narrativas advindas dessa deambulação. Na narrativa do escritor, que se situa 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”³, o intuito também foi de analisar o estatuto dessa narrativa que aponta para a possibilidade de uma abordagem que considera os aspectos pós-modernos, 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 a-cêntrico, pelas dobras/superfícies do espaço urbano.

Para a apreensão do estatuto dessas narrativas, tomou-se como ponto de partida a figura clássica do *flâneur*. A prática da *flânerie*, apreendida por Walter Benjamin, em diversos autores como Baudelaire, Edgar Allan Poe, E.T.A.Hoffmann e Proust, apresenta uma relação singular com o passado: as distâncias, o longínquo de países ou épocas passadas irrompem na paisagem e no instante presente. Por isso, para o *flâneur*, qualquer rua é íngreme, e o conduz em direção a um tempo que desapareceu:

Não deveria ele então sentir sob os seus pés mais íngreme a subida atrás da igreja de Notre-Dame de Lorette, se sabia que era aqui, quando Paris recebeu seus primeiros ônibus, que se atrelava o terceiro cavalo, o cheval de renfort, diante do veículo?⁴

Embora o *flâneur* tenha desaparecido enquanto figura específica, como salienta Susan Buck-Morss, “a atitude perceptiva que ele incorporava satura a experiência moderna, especificamente a sociedade de consumo de massas.”⁵ Ou seja, é possível verificar rastros desta “atitude perceptiva” em narrativas mais contemporâneas. Dessa forma, fora investigado no *corpus* literário selecionado, através de um projeto de escrita de caminhada, as ressonâncias de uma *flânerie*, além da possibilidade de ainda se fazer referência a essa figura.

³ CHIARELLI. *Vidas em trânsito: a ficção de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, 2008, p. 49.

⁴ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p.462

⁵ BUCK-MORSS. *A dialética do olhar*, 2002, p.409.

Quanto à questão específica do nomadismo, de uma narrativa “nômade”, o estudo se ancorou nas teorias do sociólogo Michel Maffesoli e do filósofo Gilles Deleuze. O primeiro, apresenta uma leitura do nomadismo como inerente a toda a sociedade, e localiza a necessidade nômade de um desejo de evasão, que é “uma espécie de ‘pulsão migratória’ incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade.”⁶ Já o segundo, no volume V do livro *Mil Platôs*, apresenta o nomadismo como máquina de guerra que coloca o pensamento em relação imediata com o *Fora*, com as forças do *Fora*.⁷ Para o filósofo,

O pensamento nômade não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular, e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar.

Assim, embasado nessas teorias, procurou-se analisar a configuração de narrativas nômades, que desterritorializam, “desertificam” o espaço citadino.

O pensamento de Gilles Deleuze também contribuiu para se pensar a escrita como um processo de devir, sempre inacabado. Assim, antes de se pensar no estado representativo da linguagem, por exemplo, quando se analisa a representação do estrangeiro nos textos literários, é através da própria escrita que o escritor torna-se um imigrante, um estrangeiro. Segundo o filósofo, escrever é traçar linhas de fuga na escrita, cartografar. Dessa forma, não “há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas”.⁸ O escritor cava uma espécie de língua estrangeira dentro da própria língua, “uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”.⁹ Essa “linha de feitiçaria” é que faz com que o escritor traga à luz novas potências gramaticais ou sintáticas.

⁶ MAFESOLLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, 2001, p.51.

⁷ A concepção do *Fora* se relaciona ao pensamento nômade na medida em que potencializa o uso da linguagem e cava linhas de fuga na escrita: “A experiência do *Fora* é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido. Resistir é devir - outro, é despertar o outro que existe em nós mesmos, como o impensado que existe no pensamento. Resistir é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir - menor, tornar-se nômade, exilado, errante. (LEVY. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, 2003.p.127).

⁸ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 1997, p.12.

⁹ *Ibidem*, p.14.

O texto de Samuel Rawet, ao aceitar o jogo do labirinto pós-moderno, é encaminhado por fluxos, zonas de delírio em que não se sabe se o protagonista sonha, delira, vivencia ou narra o acontecido. A narrativa se imbrica, discurso direto, indireto livre, se potencializa, e alguns personagens fantasmas afloram no texto, despejam seu discurso singular e desaparecem na narrativa que já encadeia outro fluxo, outra linha de fuga:

Na outra direção a água obrigara a vegetação a encurvar-se, e as telhas novas de solares reverberavam ao luar. Um cão ladrou furiosamente. O que é que está vendo, meu velho? Enfiada num capote fino, escuro, um riso irônico, firmemente desenhado no rosto magro e alongado, a mulher o desafiava com decisão. Ainda olhava bem em frente, não chegara a descer os olhos para os olhos da mulher, como o faria depois, e veria que eram grandes e castanhos, e que mesmo na penumbra a pele era queimada e seca. Não, não se assuste, eu não sou puta nem estou interessada em trepar, pode ficar à vontade, ou se isso altera seus planos, se o decepciona, vá embora. Mas se quiser eu poderei lhe falar de um código da solidão (...) Até logo meu velho, já paguei meu tributo hoje ao deus da palavra, vá andando, eu fico por aqui. Esses homens que soldam trilhos à noite me atraem, e eu gosto de ver a chama dos maçaricos.¹⁰

Outra questão refletida na dissertação foi o embate apontado por Renato Cordeiro Gomes, no seu livro *Todas as Cidades, a cidade*, um estudo sobre literatura e cidade. O autor problematiza a questão cara à modernidade urbana: a tentativa de um projeto racional-geométrico para ordenar as cidades. Tal projeto considera a conformação dos prédios, casas e ruas atendendo a um processo extremamente racionalizante e funcional, cujo destino último seria a eficácia da disposição humana no território e a orientação efetiva para uma ‘mobilidade’ dinâmica do sujeito de um ponto a outro traçado pelas diversas obrigações. Entretanto, essa racionalidade geométrica entra em tensão com uma porção de afetos, perceptos, fluxos, intensidades, singularidades do emaranhado das existências humanas que percorrem as trajetórias “estriadas”, delineadas da megalópole. Essa tensão, esse embate é flagrado nos deslocamentos do personagem de Samuel Rawet, como se ele cavasse, redesenhasse, remapeasse, na ‘racionalidade geométrica’ espaços outros, espaços “qualitativos, com modulações internas, pulsações ocultas, densidades, forças, inclinações, saltos, vizinhanças, precipitações”¹¹. Ou seja, espaços mais de fluxos do que de locais,

¹⁰ RAWET. *Contos e novelas reunidos*, 2004, p.234.

¹¹ GOMES. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, 1994, p.67.

qualitativos e não quantitativos, zonas de intensidades que superariam o espaço Euclidiano. Essa desterritorialização, poderia ser vista na concepção do território como:

Um lugar de passagem e não de chegada, estando sempre em conexão com o mundo, misturando-se a ele, a partir do processo dinâmico da heterogênesse e do desejo que é, ao contrário da carência enquanto necessidade de algo, a potência de estar sempre produzindo algo novo para nossas vidas.¹²

E é caminhando pela cidade, deambulando pelas ruas, como se tateasse as reentrâncias, os buracos, os avessos, os espaços muitas vezes inabitáveis, com pouca luz, quase desérticos, que se dá a busca da desterritorialização: “Numa esquina de bilhar engraxou os sapatos e percorreu o trecho da avenida já deserto e com iluminação deficiente, parando às vezes em um canto, diante de uma porta ou lampião.”¹³ Guga Dorea comenta também que o território, na concepção de Deleuze, não deve ser confundido com um mero espaço geográfico. Ele “pode ser compreendido por uma etnia, uma identidade ou mesmo um simples modo de conceber a vida, apropriado existencialmente por um sujeito ou grupo.”¹⁴ Procurou-se analisar na narrativa fílmica e na literária, como se apresenta a busca da desterritorialização encetada por personagens errantes, nômades urbanos. Essa busca também passa pela configuração do espaço urbano como labirinto, emaranhamento de ruas, esquinas, becos e vielas por onde os personagens perambulam. A teoria de Walter Benjamin, a prática urbanística dos situacionista, além de outros teóricos como o próprio Renato Cordeiro Gomes ancoraram tal análise.

¹² DOREA. Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênesse e devir. In: Revista *Margem*, São Paulo, n.16, 2002, p.106.

¹³ RAWET. 2004, p.215.

¹⁴ DOREA. 2002, p.92.

Capítulo 1

Flâneries: perambulações urbanas.

1.1. Considerações sobre a *flânerie* e o processo de modernização parisiense.

*O subúrbio lírico é um estado de espírito. A forma do demônio.
Urgentemente a forma.*

Samuel Rawet

*O homem...está sempre...em estado selvagem! O que são os perigos
da selva e da pradaria comparados aos choques e conflitos
cotidianos do mundo civilizado?*

Charles Baudelaire

A Paris da segunda metade do séc. XIX sofreu diversas transformações arquitetônicas e urbanísticas principiadas pelo Barão de Haussmann, advogado, funcionário público, político e administrador francês, que fora nomeado prefeito da cidade por Napoleão III. O ensejo de construir uma cidade plana, ordenada, acarretou na destruição das ruas sujas e mal planejadas que formavam o espaço urbano parisiense. Assim, Haussmann dá início ao processo de modernização de Paris, cujo ideal urbanístico, segundo Walter Benjamin, era as visões em perspectiva através de longos traçados de ruas. Com isso,

(...) os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o ‘cinturão vermelho’ operário. Haussmann denomina a si mesmo de ‘artista demolidor’. (...) Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade.¹⁵

¹⁵ BENJAMIN. 2006, p.49.

Esse processo avassalador de modernização, que também ocorreu em outras grandes cidades como Alemanha, Rússia, Inglaterra e Estados Unidos, ocasiona uma mudança nas formas de experienciamento do espaço urbano. O clássico ensaio de Georg Simmel, *As grandes cidades e a vida do espírito*, apresenta o embate do sujeito moderno, que busca preservar sua subjetividade frente às “coações” da cidade grande. A intensificação da “vida nervosa”, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores, gera o caráter “*blasé*”, que consiste, por sua vez, no “embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos.”¹⁶ O que interessa aqui nesse ensaio de Georg Simmel, é que a atitude do *flâneur*, que será analisada adiante, apresenta um movimento de resistência frente a essa vida moderna, que provoca um estranhamento em seus habitantes, que não se sentem mais em casa, e se veem obrigados a “criar um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam (...)”.¹⁷

Tal processo de modernização é apreendido por Marshall Berman como um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos e sociais que, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria. Dessa forma, ele é “atravessado por um movimento – coletivo, impessoal – no sentido de criar um ambiente homogêneo, um espaço totalmente modernizado, no qual as marcas e a aparência do velho mundo tenham desaparecido sem deixar vestígio”.¹⁸ Ainda segundo o filósofo americano, fazendo uma leitura de Karl Marx, foi a burguesia que liberou a capacidade e o esforço humano para o desenvolvimento, a mudança permanente e a perpétua sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social. Nesse sentido, o ideal humanístico do autodesenvolvimento se dá a partir da emergente realidade do desenvolvimento econômico burguês e, no roldão das transformações engendradas pela burguesia, em um universo em que tudo o que se constrói é para ser posto abaixo, o homem moderno vê-se impelido a aderir à mobilidade, e a não lamentar as relações “fixas” ou “imobilizadas” da modernidade sólida.¹⁹ A perda do halo,²⁰ que advém do processo

¹⁶ SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, 2005, p. 581.

¹⁷ *Ibidem*. p.578.

¹⁸ BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, 1986, p.68.

¹⁹ Sobre a modernidade “sólida” e a modernidade “líquida” Cf (BAUMAN, 2001). O sociólogo polonês faz distinção entre duas modernidades: uma primeira sólida, panóptica, pesada e fixa, e uma segunda leve, rizomática fluida. A primeira seguiria a época da modernidade clássica, já a segunda, se refere ao que foi chamado por alguns autores como pós-modernismo, ou seja, às transformações sócio-político-econômico-culturais ocorridas principalmente após a década de setenta.

de dessacralização, de profanação de tudo o que é sagrado, e também a nova situação desse homem moderno, que se apresenta desacomodado, livre das identidades fixas e homogêneas, e também do peso das tradições, apresentam a situação desse mesmo homem, cujo arquétipo é o pedestre. Lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, ele é:

Um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em ‘caos’. O caos aqui não se refere apenas aos passantes - cavalheiros ou condutores, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo – mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum. Isso faz do bulevar um perfeito símbolo das contradições interiores do capitalismo: racionalidade anárquica do sistema social que mantém agregadas todas essas unidades.²¹

Esse “homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” lembra o habitante da cidade grande apreendido por Georg Simmel, que vê na intensificação da vida nervosa – advinda dos choques, encontros e contato com homens e coisas – uma das patologias surgidas com a moderna vida na cidade. Esse habitante que tem “medo de ser tocado”²² esgueira-se entremeio à multidão, procura se resguardar, se proteger desse contato com os novos estímulos da vida moderna.

A possibilidade de se criar um espaço racional, ordenado, e homogêneo configurou as transformações fomentadas por Haussmann. O alargamento das ruas, o estreitamento do espaço para pedestres – que agora se veem entregues ao choque, ao contado com outros transeuntes – aliado à sensação de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”²³, advinda dessas transformações salientadas, configura o espaço urbano onde ocorre a *flânerie*.

Foi nas leituras da modernidade, do processo de modernização e dos textos líricos e ensaísticos do poeta francês Charles Baudelaire que Walter Benjamin formulou sua teoria acerca da *flânerie*. Criado pela própria cidade de Paris, o *flâneur* é o detentor do saber da cidade, aquele que faz “botânica no asfalto”, o detetive da mesma. Um tipo social que

²⁰ Sobre a perda do halo, Marshall Berman comenta: “a burguesia despiu de seu halo toda atividade humana até aqui honrada e encarada com reverente respeito. Transformou o médico, o advogado, o padre, o poeta, o homem da ciência em seus trabalhadores assalariados”. (BERMAN, 1986, p.152)

²¹ BERMAN.1986, p.154.

²² SIMMEL *apud* WAIZBORT. *As aventuras de Georg Simmel*, 2000, p.326.

²³ Na descrição da vida moderna feita por Marshall Berman ser moderno significa “encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria crescimento, transformação de si e do mundo e, ao mesmo tempo que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (...) Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’”. (BERMAN, 1986, p.15).

circulou nas ruas e galerias da Paris do séc.XIX, e que também apareceu na literatura de escritores diversos como Edgar Allan Poe, E.T.A.Hoffmann e Proust. A *flânerie* implica toda uma teoria da visão²⁴, um modo complexo do olhar. Na sua definição do que seria esse tipo social, Baudelaire assinala a relação essencial com a multidão, além do ímpeto de fazer do fugidio e “ondulante” sua morada:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.²⁵

A cidade se transforma para o *flâneur* em paisagem: a Paris do séc. XIX com seus *intérieurs*, suas passagens que antecipam as construções dos *shopping centers* e as novas construções urbanísticas propiciadas por Hausmann. No ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire apresenta, através da pintura de Constantin Guys, a tensão que apresenta a sua própria poesia: a possibilidade de extrair do transitório, do fugidio, o eterno, o imutável:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.²⁶

Essa capacidade que Baudelaire vislumbra nos quadros do pintor, essa entrega “ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”²⁷, orienta a sua poética, que, assim como o *flâneur*, que mergulha na multidão, “ondulante”, “fugidia”, também busca captar o eterno, nessa modernidade que contém o movimento fluido, móvel, onde nada se sustém.

²⁴ Essa noção da *flânerie* como uma teoria da visão será analisada mais à frente, embasando-se nos estudos de Nelson Brissac Peixoto.

²⁵ BAUDELAIRE. *A modernidade de Baudelaire*, 1998, p.170.

²⁶ *Ibidem*. p.173.

²⁷ BENJAMIN. 2006, p.480.

Conforme Walter Benjamin, ao ser apoderado de uma “embriaguez anamnésica” enquanto caminha pela rua, o *flâneur* é conduzido a um tempo que desapareceu. Para ele, toda rua é íngreme:

Com a aproximação de seus passos, o lugar já começa a se animar; sem fala e sem espírito, sua simples e íntima proximidade já dá sinais e instruções. Ele está diante da Notre-Dame de Lorette, e suas solas recordam: este é o lugar onde outrora o cavalo suplementar – o cheval de renfort – se atrelava ao ônibus que subia a rue des Martyrs até Montmartre.²⁸

Nessa passagem são apresentadas duas questões fundamentais para se pensar a *flânerie* segundo Walter Benjamin: a relação com o passado histórico, com as camadas históricas presentes no espaço urbano e uma espécie de “embriaguez anamnésica”, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade e que “não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido”.²⁹ A possibilidade de rememoração, que advém do ato da caminhada, o diferencia de um simples passageiro ou até mesmo do “basbaque” que, segundo Walter Benjamin, perderia sua individualidade no meio da multidão. O *flâneur* “despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja, nas ruas e nas fachadas, o *genius loci*, trazendo para perto um passado que só para ele está vivo”.³⁰ Essa possibilidade de trazer o passado, a infância, que também é a sua própria infância, configura um dos pontos centrais para se entender a *flânerie* via Walter Benjamin e o poeta Baudelaire. É importante observar aqui também, que a própria modernidade mantém uma relação privilegiada com a antiguidade, não porque a essa serviria de modelo àquela, mas porque a antiguidade, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, manifesta com força uma propriedade essencial a ambas: sua fragilidade, sua caducidade comum. Nesse sentido é que se pode ler que “é porque o antigo nos aparece como ruína que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele”.³¹

Através da apresentação de uma espécie de metodologia para a dialética da história cultural, o autor alemão intenta fazer uma leitura, num sentido bastante literal, do séc. XIX. Assim, considerando o processo dialético, que busca “a mudança de ângulo de visão” sobre os pontos positivos e negativos de determinada época, o processo visa a que o passado seja

²⁸ BENJAMIN. 2006, p.461

²⁹ *Ibidem.* p.462.

³⁰ ROUANET. *As razões do iluminismo*, 1987, p.78.

³¹ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, 1994, p.58.

recolhido no presente em uma “apocatástase histórica”.³². Eis a apresentação das “imagens dialéticas”, ou seja, imagens não-arcaicas, que quebram o *continuum* histórico e “saltam” da relação do ocorrido com o agora. Cabe ressaltar também que uma das formas que o autor busca para apresentar essa relação é através do fragmento e da montagem, do conhecimento existente apenas “como lampejos” que procuram “mostrar” as idéias.

O conhecido ensaio de Walter Benjamin, *Teses sobre a história*, aborda essa questão do passado. Ao propor uma leitura da história a contrapelo, o autor enfatiza a necessidade de se impor a história dos “vencidos”, a tradição dos oprimidos. Tal visão, afirma que só à história redimida cabe o passado em sua inteireza, isto é, a redenção exigiria a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos “grandes” e “pequenos”. Assim a rememoração, o olhar para o passado aparece como possibilidade de redenção:

Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma citation à l'ordre du jour' - dia que é justamente, o do Juízo Final.³³

Essa visão da história em Walter Benjamin pode ser aproximada – em certo do ponto – da experiência do *flâneur*. O ato de caminhar a esmo, pelas ruas e passagens da Paris moderna, propicia o irrompimento de países ou épocas longínquas na paisagem e no instante presente. No entanto, esse irromper de outras épocas não guardaria a possibilidade de uma espécie de “redenção”, como apontado nas teses. Uma proposição esclarecedora a respeito do passado em Walter Benjamin é a de Jeanne Marie Gagnebin, citada por Michael Lowy, no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Segundo ela, Benjamin compartilhava com Proust a:

Preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior - uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais.³⁴

³² Segundo o Aurélio, apocatástase é “uma doutrina herética segundo a qual , no fim dos tempos, serão admitidas ao paraíso todas as almas, inclusive a do diabo. O que interessa aqui na concepção de Walter Benjamin é essa espécie de redenção, advinda da quebra do continuum histórico.

³³ BENJAMIN. *apud* LOWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, 2005.p.54.

³⁴ GAGNEBIN. *apud* LOWY. 2005, p.63.

Essa citação remete à tese número 5 de Benjamin, para quem “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado”.³⁵

Assim, segundo Michael Lowy:

Uma primeira versão da tese V já se encontra no ensaio sobre Fuchs de 1936: contra a atitude contemplativa do historiador tradicional, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do adepto do materialismo histórico. Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente. A dimensão política e ativa dessa relação com o passado é explicitada em uma das nossas notas preparatórias da tese: “Esse conceito [do presente] cria entre a escrita da história e a política uma conexão, idêntica àquela, teológica, entre a lembrança e a redenção. Esse presente se traduz em imagens que podem ser chamadas dialéticas. Elas representam uma intervenção salvadora (*rettenden Einfall*) da humanidade.”³⁶

Outro ponto abordado nas teses que interessa aqui é a crítica ao progresso. A muito citada tese IX apresenta o progresso como uma catástrofe, uma tempestade que impele o “anjo da história” para frente; e esse, com o olhar voltado para trás, para o passado, vê a história como um acúmulo de escombros sobre escombros, uma sucessão de catástrofes:

Existe um quadro de Klee intitulado "Angelus Novus". Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.³⁷

Essa crítica ao progresso pode ser percebida também na atitude do *flâneur* que, ao apresentar um ritmo lento na caminhada a esmo, vai contra a o ritmo acelerado do progresso, da postura desenvolvimentista presente nas transformações realizadas pelo barão de Haussman, ao iniciar um amplo processo de desenvolvimento da Paris do *fin de siècle*. Dessa forma a atitude do *flâneur* questiona todo esse processo de modernização, “essa tempestade”

³⁵ BENJAMIN *apud* LOWY. 2005.p.62.

³⁶ LOWY. 2005, p.62.

³⁷ BENJAMIN *apud* LOWY. 2005, p.87.

que o impele sempre para frente, uma vez que “A ociosidade do *flâneur* é um protesto contra a divisão de trabalho”.³⁸ Assim se observa nesse andarilho como se dá a relação não só com o passado histórico, mas também com o seu próprio passado, sua própria infância:

Ele vai descendo, quando não em direção às mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de sua infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão.³⁹

Nelson Brissac Peixoto, no livro *Paisagens urbanas*, afirma que as mutações na natureza da visualidade ocorridas na primeira metade do séc. XIX, onde o centro (fixo) é substituído pelo ponto de vista (para várias direções) produziram um novo tipo de observador – ambulante - formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Dessa forma, não há “mais um acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo esta em circulação”.⁴⁰ Esse novo observador seria o *flâneur*, que com seu andar vagaroso, seu passo lento e sem direção, “atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos que cruzam em seu caminho”. Seguindo os estudos de Walter Benjamin, que apresenta o *flâneur* como aquele que faz “botânica no asfalto”, um inventário das coisas, o autor considera o fenômeno de sobreposição (colportage) do espaço ser a experiência fundamental daquele que passeia. Conforme o teórico Alemão, “(...) tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o *flâneur*”.⁴¹ Nelson Brissac Peixoto ressalta a atualidade da colportage que junta todas as coisas como num quadro taxionômico, ao propor que a imagem contemporânea é também uma justaposição – em contigüidade – de diversos suportes, tempos e dimensões. Assim, para o *flâneur*, tudo o que está num determinado lugar é percebido simultaneamente, onde as distâncias irrompem na paisagem, assim como épocas passadas surgem no momento presente. Por isso também, para ele, qualquer rua é íngreme, e essa o conduz em direção a um tempo que desapareceu: “Não

³⁸ BENJAMIN, 2006, p.471. Ainda em relação à ociosidade do *flâneur*, Walter Benjamin apresenta um verbete, da Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*, Paris, 1872, vol.VII, p.436, intitulado *flâneur*: “Esta cidade, onde reina uma vida, uma circulação, uma atividade sem igual, é também, por um singular contraste, aquela onde se encontra o maior número de ociosos, preguiçosos e vagabundos.”(BENJAMIN, 2006, p.495.

³⁹ BENJAMIN. 2006, p.462.

⁴⁰ PEIXOTO. *Paisagens urbanas*, 1998, p.82.

⁴¹ BENJAMIN. 2006, p.462.

deveria ele então sentir sob os seus pés mais íngreme a subida atrás da igreja de Notre-Dame de Lorette, se sabia que era aqui, quando Paris recebeu seus primeiros ônibus, que se atrelava o terceiro cavalo, o cheval de renfort, diante do veículo?”⁴²

1.2 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 autonegação 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”.⁴³ E logo em seguida a tônica de toda a narrativa, os passos firmes e bem determinados que, no entanto, não o leva a nenhum ponto de destino:

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.⁴⁴

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”.⁴⁵ Entretanto, já aqui é possível fazer uma distinção entre esses dois caminhantes. O primeiro desterritorializa⁴⁶ o espaço urbano ao caminhar pelas ruas, pelas vielas, buracos,

⁴² *Idem.*

⁴³ RAWET. 2004, p.211.

⁴⁴ RAWET. 2004, p.211.

⁴⁵ BENJAMIN. 2006, p.462

⁴⁶ 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

“avessos” da cidade, ou seja, lugares inabitados, com pouca luz, quase desérticos. No entanto, 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 no segundo caminhante, 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.⁴⁷

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 alegórica”.⁴⁸ O primeiro nega a busca desses momentos de epifania, de alumbramento, de encantamento em relação à paisagem. 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”⁴⁹, o vagabundo do conto de Samuel Rawet encontra apenas pousos provisórios, não-lugares, e, além disso, vagueia por uma cidade qualquer, desidentitária, não relacional⁵⁰, um espaço não-histórico.

A importância desta aproximação com a figura do *flâneur*, justifica-se pela importância histórica desse na literatura do séc. XIX, e também nas suas apropriações desta figura na literatura brasileira, presente em autores como João do Rio, onde a referência explícita a este caminhante, além da apropriação 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

tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. È tornar-se outra coisa.” (DELEUZE, 1996, p. 56) Nesse sentido, o ato de escrever se relaciona ao devir, ao processo, às linhas desterritorializantes que permitem à literatura ser vista como acontecimento.

⁴⁷ RAWET. 2004, p. 222.

⁴⁸ ROUANET. *Razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*, 1993, 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.

⁴⁹ BENJAMIN. 2006, p.462.

⁵⁰ Faz-se referência aqui ao conceito de não-lugares, postulado por Marc Auge.

espaço urbano do personagem de Samuel Rawet, no entanto, tal ato é tomado 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.⁵¹

Um ponto fundamental presente na atitude do *flâneur* pode ser retomado aqui: o processo de reminiscência advindo da caminhada. Como salientado anteriormente, esse processo constitui uma experiência fundamental para o *flâneur*, uma vez que o mesmo caminha “em direção a um passado”, ao tempo de sua infância. Infância essa que Walter Benjamin relaciona à idéia de um despertar, ao estabelecer uma correspondência entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia. Segundo o teórico alemão, cada “infância” de determinada época “com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade por toda sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos”.⁵² O que interessa aqui no momento, é a relação que o autor faz com a noção do “despertar” e a de “imagens dialéticas.”. O flâneur estabelece constantemente, através do que ele “vê” no presente, relações com o passado. Nesse sentido, ele produz “imagens dialéticas”, uma forma poética que se apresenta como um trabalho crítico da memória:

Baudelaire inventa uma forma poética que, exatamente enquanto imagem dialética – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*.⁵³

Essa imagem em que “o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”⁵⁴, é uma imagem “autêntica”, que “produz ela mesma uma leitura crítica de seu

⁵¹ A “walk writing” ou “escrita de caminhada” será retomada mais adiante. 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 “do caminhante solitário” de Rousseau, onde se percebe uma separação entre o tempo particular desse, em relação ao exterior, na *walk writing* ocorre 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.

⁵² BENJAMIN. 2006, p, 503.

⁵³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, 1998, p.178.

⁵⁴ BENJAMIN. 2006, p.504.

próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito”⁵⁵ e que se configura na própria linguagem, na forma poética inventada por Baudelaire.

O fluxo da reminiscência apontado como inevitável por quem caminha, na *Crônica de um vagabundo*, aponta para o estatuto desse narrador em discurso indireto livre, cuja atitude mnemônica continua sendo fundamental, mas com uma retificação: a de não ser bem reminiscências, mas um “estado permanente de lembrança” ou mesmo “acontecimentos ainda presentes”.

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.⁵⁶

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”⁵⁷, 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 vistos através de uma escrita que busca captar o acontecimento, uma escrita como experimentação, que busca romper os limites da representação, da “palavra mentada”:

Na outra direção a água obrigara a vegetação a encurvar-se, e as telhas novas de solares reverberavam ao luar. Um cão ladrou furiosamente. O que é que está vendo, meu velho? Enfiada num capote fino, escuro, um riso irônico, firmemente desenhado no rosto magro e alongado, a mulher o desafiava com decisão. Ainda olhava bem em frente, não chegara a descer os olhos para os olhos da mulher, como o faria depois, e veria que eram grandes e castanhos, e que mesmo na penumbra a pele era queimada e seca. Não, não se assuste, eu não sou puta nem estou interessada em trepar, pode ficar à vontade, ou se isso altera seus planos, se o decepciona, vá embora. Mas se quiser eu poderei lhe falar de um código da solidão(...) Se fosse possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Seríamos objetos, viveríamos num mundo apenas de acontecimentos, e todos estritamente necessários. Reduziríamos a nossa

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN. 1998, p.183.

⁵⁶ RAWET. 2004, p.219.

⁵⁷ RAWET. 2004, p.219.

inteligência ao fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação. Até logo meu velho, já paguei meu tributo hoje ao deus da palavra, vá andando, eu fico por aqui. Esses homens que soldam trilhos à noite me atraem, e eu gosto de ver a chama dos maçaricos.⁵⁸

Nesse sentido também é que a leitura do conto considera questões como a “modernidade líquida”, o labirinto a-cêntrico da cidade contemporânea, rizomática e desorientadora, e a forma de ocupação nômade do espaço. É na exarcerbação dos processos da fragmentação contidos na modernidade, e na radicalização da *flânerie* Baudelairiana que se configura a narrativa de Samuel Rawet. Além do discurso indireto livre, uma técnica narratológica também utilizada pelo escritor é o fluxo de consciência. Como afirma Ligia Chiapinni Moraes Leite, o fluxo de consciência radicaliza o monólogo interior, uma vez que:

A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência.⁵⁹

O fluxo de consciência iria, na concepção da autora, além do monólogo interior, uma vez que apresenta os estados mentais do personagem:

O FLUXO DE CONSCIÊNCIA, na acepção de Bowling, é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador.⁶⁰

Essa técnica narrativa também corrobora para a apresentação de uma linguagem errante, nômade. No capítulo posterior, sobre o nomadismo, será retomada essa relação.

César Guimarães, no seu livro *Imagens da memória*, realiza algumas aproximações entre literatura e cinema, a fim de apreender o estatuto da imagem advinda dos dois meios. No capítulo sobre o olhar e a memória, o autor, ao considerar a obra de João Gilberto Noll, especificamente o romance *Bandoleiros*, reflete sobre a condição de errância e deriva do personagem do livro que, segundo o teórico, é fruto de uma busca que perde seu alvo no meu do caminho. Dessa forma, em *Bandoleiros*,

⁵⁸ RAWET. 2004, p.234.

⁵⁹ MORAES LEITE. *O foco narrativo*, 1994, p.68.

⁶⁰ *Idem*.

(...) a memória não é acionada no tempo presente da viagem, mas retorna sob a forma de conjuntos desconectados de imagens, que embaralham presente, passado e futuro a tal ponto que, em alguns momentos, não podemos distinguir a representação do factual, das imagens da memória ou mesmo das imagens que o narrador-escritor compõe em seu livro.⁶¹

Assim, no romance citado ocorre a impossibilidade daquele “grande estar a caminho”⁶², presente nas narrativas em que a viagem do protagonista constituía uma aprendizagem. Já ao considerar o romance *Breve Carta Para Um Longo adeus*, do escritor austríaco Peter Handke, César Guimarães salienta o empenho em construir uma espécie de “romance de aprendizagem na era das imagens”. No entanto,

Em vez da natureza e dos lugares penetrados pelo tempo histórico, dos quais era possível extrair uma aprendizagem, agora o narrador deve voltar-se para um conjunto de imagens e de signos que resguardam, precariamente, os traços da história – seja dos lugares que ele percorre, seja a sua própria história, remanescente em fragmentos e episódios dispersos na memória.⁶³

Nesse ponto nos aproximamos da narrativa de Samuel Rawet. A impossibilidade de traçar uma narrativa de aprendizagem, aos modos tradicionais do romance de formação, ou até mesmo a impossibilidade de se estruturar uma narrativa coesa remonta já à atitude do *flâneur* Baudelairiano, para quem, a modernidade, e a arte moderna já apresentavam os traços de fragmentação, transitoriedade.⁶⁴ No entanto, a outra metade da arte, que era o eterno, o imutável, era possível de ser alcançada pela própria narrativa, pela própria arte, ao captar as intensidades do transitório e fugidio mundo moderno. Já se levarmos em conta as narrativas que apareceram no pós-guerra, elas se apresentam fragmentárias, descentradas, com personagens em trânsito, muitas vezes em “exílio” dentro do próprio país, e cujos deslocamentos no espaço ganham preponderância na narrativa, em vez do tempo, da memória e da duração. A memória, formada no romance citado por blocos desconectados de reminiscências, que indiscernibilizam presente, passado e futuro, também se apresenta dessa forma na narrativa de Samuel Rawet:

⁶¹ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, 1997, p.147-148.

⁶² WENDERS *apud* GUIMARÃES. 1997, p.148.

⁶³ GUIMARÃES. 1997, p.53.

⁶⁴ ‘A modernidade’ escreveu Baudelaire em seu artigo seminal ‘the painter of modern life’ (publicado em 1863), é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno, o imutável. (HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 1992, p.21).

Sonhava o delírio. E vivia o sonho. Acordou com o quarto em penumbra e algumas fitas de luz no canto superior da parede contígua à janela. Nenhum espanto, nenhum regresso, nenhuma transição de um campo vago para os limites definidos de um quarto de hotel. Nos últimos tempos também essa necessidade desaparecera, pois os quartos de hotel passaram a integrar essa zona definida de uma vida irreal, varada tão brutalmente pelo concreto, pelo fato, pelo objeto, que atingira a consistência do sonho.⁶⁵

A impossibilidade da formação de uma linha contínua da memória, que liga os eventos passados em uma seqüência lógica, também apresenta a impossibilidade de relacionar o personagem do vagabundo, presente na narrativa de Samuel Rawet, à figura do *flâneur*. Por outro lado, demonstra como essa situação condiz com a condição desterritorializante a que é impelido o habitante da cidade contemporânea. A situação do desmemoriado também se refere à tentativa de romper os liames com determinada identidade como, por exemplo, a identidade judaica.

Leopoldo Waizbort comenta no livro *As aventuras de Georg Simmel*, o fato de que para esse a cidade grande é o lugar do esquecimento, uma vez que nossa capacidade de rememoração é muito maior para o que é ouvido do que é visto e, nela, vemos muito e ouvimos pouco, dado o bombardeio de estímulos externo que recebemos ao perambularmos pelas metrópoles modernas. O sociólogo lembra Walter Benjamin também, para quem a capacidade de rememoração está relacionada com a oralidade, com ouvir e falar. E, se no mundo moderno se ouve menos, há nisso uma perda da experiência. Em seu conhecido ensaio, *O Narrador*, Walter Benjamin relaciona o definhamento da arte de narrar com a impossibilidade do intercambio de experiências. Segundo ele, a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que se recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.⁶⁶ Assim, o homem moderno se vê privado da “faculdade de intercambiar experiências”, uma vez que as mesmas estão “em baixa”. O surgimento do romance aparece como o primeiro indício da morte das narrativas, pois, o mesmo, rompe com a tradição oral, e se vê impossibilitado de ser exemplar à maneira das narrativas orais: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” Mas o que interessa aqui é associar essa atrofia da experiência analisada por Walter Benjamin ao espaço moderno tomado com espaço do esquecimento. Conforme a leitura de Leopoldo Waizbort,

⁶⁵ RAWET. 2004, p.214.

⁶⁶ BENJAMIN. 1987, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p.198.

(...) o moderno vive apenas e sobretudo o presente, ele é um aventureiro. A aceleração da velocidade da vida na cidade grande é tamanha, que o moderno não tem tempo para parar; tudo transcorre tão rapidamente que ele só pode viver aquele momento, e o que passou está perdido. O moderno é indiferente ao passado e ao futuro.⁶⁷

Essa modernidade avassaladora, cuja impossibilidade de reter o tempo que passa, além da necessidade de aderir à mobilidade conforma a também impossibilidade de reminiscência e, por que não, do sentido histórico. Como foi posto anteriormente, o *flâneur*, cuja embriaguez anamnésica não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, segundo Walter Benjamin, mas “apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido”⁶⁸, apresenta um processo de resistência, de confronto a esse ritmo e velocidade moderna. O ritmo diferente do progresso encetado pela *flânerie*, e a possibilidade de fazer surgir no tempo presente um passado histórico, demonstra esse ímpeto do *flâneur* de não se conformar a ser um simples “blasé”, engolfado no turbilhão do espaço moderno regido pelo cálculo e contabilidade: “Tudo precisa ser calculável, e com exatidão; assim como o dinheiro exprime todos os valores das coisas, todos os valores qualitativos precisam encontrar sua quantificação”⁶⁹.

No que se refere à narrativa de Samuel Rawet, dois comentários fazem-se necessários. Primeiro que, embora não existam muitas marcas de que o personagem perambula por uma cidade grande, alguns pontos como a baía, a rodoviária, além de uma sucessão de bares, cinemas, hotéis, pensões, praças, dos encontros fortuitos com alguns transeuntes, somado à paisagem urbana saturada de prédios e poucas casas, permite inferir que é uma cidade grande, ou mesmo que não seja, é um espaço urbano saturado das características de um centro moderno. Outra questão é que a deriva, o andar sem rumo do personagem, responde menos à desorientação advinda dos choques e do bombardeio de imagens, e talvez ainda possa ser relacionada, confrontada, com o processo de modernização, com as transformações sócio-político-econômicas ocorridas nos espaços citadinos principalmente na segunda metade do século XIX. No entanto a fragmentação, descentramento, e a impossibilidade de apresentar uma memória coesa, homogênea, aparecem com um projeto de escrita que busca captar o acontecimento, como foi colocado anteriormente. A escrita é vista como um processo de devir, sempre por vir, sempre em processo, assim como o caminhante solitário que aceita a

⁶⁷ SIMMEL. 2005, p. 577.

⁶⁸ BENJAMIN. 2006, p. 462.

⁶⁹ WAIZBORT. *As aventuras de Georg Simmel*. 2000, p.320.

fragmentação, a falta de rumo do labirinto urbano e possibilita um outro tipo de experiência no espaço “líquido moderno”: a experiência do corpo, do gestual, do performático, do animalesco:

Uma gargalhada irrompeu do estômago e dobrou-se sobre a calçada sem parar. Andava agora como uma geringonça de circo, o corpo miúdo e apertado entre as duas pernas achatadas de encontro ao chão, e dois braços enormes se esgalhando no ar, e regendo os risos. Gritos de janela. Silêncio! Poucos transeuntes espantados, um gari assustado, dois moleques faíscam palavrões diante do inesperado. É ainda em gargalhada que vai apurmando de novo o corpo, e em gargalhada retoma o passo normal de quem caminha, caminha.⁷⁰

Para Deleuze, escrever é traçar linhas de fuga na escrita, cartografar. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população.⁷¹

Dessa forma, não “há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas”.⁷² O escritor cava uma espécie de língua estrangeira dentro da própria língua, “uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, um alinhamento de feitiçaria que foge ao sistema dominante”.⁷³ Essa “linha de feitiçaria” é que faz com que o escritor traga à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Assim, a própria escrita passa a ser vista como um processo que cava zonas de indiscernibilidade na linguagem, e a deriva do personagem favorece também uma deriva textual, em que o personagem é encaminhado a espaços não necessariamente físicos, mas de pura celebração do texto⁷⁴. Assim como os personagens de João Gilberto Noll, como apreendido por Mauricio Vasconcelos, “são induzidos a um abandono arriscado ao movimento, aos obstáculos do percurso, como sacrifício de quem se oferece à caminhada com o projeto de conhecimento de si e do mundo”,⁷⁵ o personagem da

⁷⁰ RAWET. 2004, p.228.

⁷¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 1997, p.11.

⁷² DELEUZE. 1997, p.12.

⁷³ DELEUZE. 1997, p.14.

⁷⁴ Cf. VASCONCELOS. *Rimbaud das Américas e outras iluminações*, 2000, p.236.

⁷⁵ VASCONCELOS. 2000, p.237.

Crônica de um vagabundo também se vê entregue ao acaso, aos obstáculos do caminho como forma de conhecimento:

Cumpria o destino que quase todos cumprem, e que só a uns poucos é evitado, esses que nunca duvidam de um único gesto ou palavra, que têm a rara felicidade de um desconhecimento absoluto. Os outros, os que ousam se conhecer realmente, adquirem o hábito do terror proporcional à intensidade da descida em si mesmo.⁷⁶

No que concerne à “colportage do espaço”, outra referência importante é o livro *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, de David Harvey. Esse, ao comentar o estudo de Brian McHale sobre o pós-modernismo, alega que o autor, ao acentuar o pluralismo de mundos que coexistem na ficção pós-moderna, considera o conceito foucaultiano de heterotopia uma imagem perfeitamente apropriada para capturar o que a ficção se esforça por descrever:

Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num espaço impossível, de um grande número de mundos possíveis fragmentários ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso, forçadas a perguntar ‘Que mundo é esse? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?’⁷⁷

Essa “colportage”, esse espaço onde as fronteiras muitas vezes se dissolvem em perguntas como “o que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto, ou quando fronteiras entre mundos são violadas?” É onde se move o personagem do conto de Samuel Rawet. Assim, diferentemente do processo de apreensão do espaço realizado pelo *flâneur*, a “colportage” na *crônica de um vagabundo* remete mais à situação pós-moderna⁷⁸ de desorientação espacial, onde os personagens com frequência aparecem confusos acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele. Não

⁷⁶ RAWET. 2004, p.212.

⁷⁷ HARVEY. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, 1992, p.52.

⁷⁸ Uma das proposições de David Harvey acerca do pós-modernismo é a de que ele seria uma “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.” (*Ibidem*, p.49).

existe, para o personagem da novela, a “rua íngreme”⁷⁹, que resguardava camadas perpetradas pelo tempo histórico. A deambulação se dá por um espaço qualquer, pelas superfícies do espaço urbano, pelas dobras da cidade, percorrida como labirinto a-cêntrico, sem ponto de partida nem ponto de chegada.

Nesse ponto, pode-se entender a narrativa de Samuel Rawet como inserida num contexto “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”⁸⁰. Outra questão que contribui para se pensar a “errância” e o sentimento de não-pertencimento do personagem de *Crônica de um vagabundo*, é dado pelo viés judaico. Tal ponto de vista permite a aproximação da figura do vagabundo à do Judeu errante, Ahasverus, personagem mítico condenado a vagar eternamente, sem pouso de destino, por todos os tempos, eternamente. Leitura esta justificada pela própria epígrafe da novela, que remete à novela *A morte de Ahasverus*, do escritor sueco Par Lagerkvist :

Dizem que o sofrimento e a morte dele são os maiores acontecimentos que já se verificaram no mundo, e os mais significativos. Talvez; pode ser assim. Quantos, porém, não são os que devem sofrer, sem que seu sofrimento tenha a menor das significações?⁸¹

O próprio título da novela do escritor sueco demonstra que a mesma apresenta um olhar sobre a figura do Judeu errante. Na citação apresentada logo acima, o confronto é com a figura de Jesus, que segundo a tradição judaica teria sido injuriado pelo judeu Ahasverus, resultando daí a condenação à errância do povo judeu. Mas a própria referência na citação, aos “(...) que devem sofrer, sem que seu sofrimento tenha a menor das significações”, apresenta uma abertura para se pensar os que vivem marginalizados, homens ordinários, quaisquer, que vagam, que erram pelos espaços urbanos e não encontram um lugar de repouso.

Assim, como foi posto um pouco antes, foram considerados outros aspectos presentes no conto de Samuel Rawet, que levam em conta a condição desterritorializante do sujeito moderno, ou até mesmo pós-moderno. Perpassando essas questões, a perspectiva adotada aborda o olhar do personagem que capta a cidade em sua singularidade. A narrativa, em

⁷⁹ O passo para o flâneur torna-se mais “pesado” quando o lugar está prenhe de passado, de outras épocas. Esse lugar é “aurático” uma vez que nele se entrelaçam “a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa ‘floresta de símbolos’”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.150).

⁸⁰ CHIARELLI. 2007, p.49.

⁸¹ LAGERKVIST. *A morte de Ahasverus*, 1964, p.70.

discurso indireto livre se deixa contaminar pelo tom da caminhada, do ato de deambular pelo espaço citadino:

(...) e que com neutralidade de sua pequenez isola um som, um cheiro, um brilho, qualquer coisa que representa uma ligação ao mundo dos objetos, e que nem sempre requer um movimento afetivo. Belos prédios alguns, outros mais feios, poucas casas espremidas entre as empenas corridas e cerradas à espera de outras que se lhes encostem, as janelas iluminadas num instante simultâneo de acontecimentos familiares conseguem dispor no fundo neutro alguns retângulos de cor sem outra intenção que a de serem surpreendidos por quem se disponha a procurar naquele amontoado de desordem um pouco de regularidade. Era dentro dessa regularidade que caminhava, no mundo dos objetos propriamente, no mundo de linhas apenas, no mundo em que um dia aguardava um nome para comunicar certo prazer, mas que agora lhe basta na sua condição concreta de quem nada exige, e se oferece com todas as possibilidades da fantasia que lhe queiram emprestar.⁸²

Essa escrita que mantém um forte elo com o ato de caminhar, com o pensamento e a apreensão da paisagem urbana, configura, como constatou Maurício Vasconcellos acerca da obra de Rimbaud, a “walk writing” ou escrita de caminhada, em que o dizer torna-se indissociável do atuar e, “no caso da walk writing, o criador, como transmissor de uma experiência, é transformado pelo que vê, pelo que se objetiva na paisagem: caminhada, trânsito do sujeito para fora de seus domínios racionados, racionalizados.”⁸³ Essa “literatura do desterritorializado”, de uma subjetividade sempre em movimento, é apreendida também na prosa de um escritor como João Gilberto Noll, em que ocorre essa radicalização da *flânerie*, e “os narradores-protagonistas dos romances são induzidos a um abandono arriscado ao movimento, aos obstáculos do percurso, como sacrifício de quem se oferece à caminhada com o projeto de conhecimento de si e do mundo.”⁸⁴ Outra denominação cunhada pelo autor que favorece a nossa abordagem é a da “action writing”, ou escrita de ação, em que

O ato de escrever se faz como gesto, se faz passo a passo, ao ritmo de cada passo do personagem (...) A escrita acontece para revelar, quer descobrir-se enquanto atividade agenciadora de situações e se põe em ação, envolvendo voz e corpo do narrador/protagonista, indo até a raiz, a gênese do movimento.⁸⁵

⁸² RAWET. 2004, p.219

⁸³ VASCONCELOS. 2000, p.59

⁸⁴ VASCONCELOS. 2000, p. 237

⁸⁵ VASCONCELOS. 2000, p.238

A escrita que toma como o ritmo, a caminhada, a deriva, diferencia-se da *flânerie*, em que se podia perceber ainda uma individualidade por parte do *flâneur*, e também a nostalgia de uma totalidade, de um porto, de um rumo. O que talvez surge com os escritores considerados, é uma aceitação, entrega aos choques e incertezas do caminho – que pode ser qualquer um, não importa - e também, no caso da *crônica de um vagabundo*, a aceitação dos encontros fortuitos e efêmeros, sem lamentar essa situação, como ocorre em Baudelaire, no célebre poema a uma passante, em que o poeta lamenta a efemeridade da mulher que passa:

A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁸⁶

Cabe ressaltar ainda que Baudelaire compreende que essa fugacidade está no cerne da modernidade, no cerne do seu processo constitutivo, e o caráter heróico da arte que acompanha esse tempo, é o de eternizar o instante, captar no efêmero e fugidío o eterno e imutável, assim como, na opinião do poeta, realizou Costantin Guys, através da pintura.

⁸⁶ BUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira.1985.

1.3 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 70 e 80, 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:

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.⁸⁷

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*,⁸⁸ 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”,⁸⁹ aparecerá, como resquício, nesses personagens que andam sem rumo, que vagueiam e que, como no filme

⁸⁷ BUCHKA. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*, 1987, p.30.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ BUCHKA. 1987, p.46.

Paris, Texas, de 1984, 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, como o encontro entre o protagonista de *Alice nas cidades* e uma banhista. 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 subseqüentes 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, tudo é *intermezzo*, meio, espaço liso.⁹⁰ 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.⁹¹

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

⁹⁰ 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 afim 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. No último capítulo será retomada essa diferenciação para se pensar o nomadismo, a percepção nômade.

⁹¹ 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. 1985, p.255).

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?⁹²

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*)”.⁹³ 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 existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.⁹⁴ 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 pré-existe 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.⁹⁵

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

⁹² BENJAMIN. 1994, p.114.

⁹³ GAGNEBIN. 1994, p.66.

⁹⁴ BENJAMIN. 1987, p.207.

⁹⁵ OTTE. *Linha, choque e mônada (manuscrito)*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, 1994, p.194.

solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a “Teoria do romance”, de Lúkács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna.⁹⁶

No filme de Wim Wenders, um jornalista alemão é enviado aos Estados Unidos 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 por essa crise maneirista da imagem apontada por Alain Bergala.⁹⁷ 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.⁹⁸

⁹⁶ GAGNEBIN. 1994, p.11.

⁹⁷ 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, 1985, PG.6)”. Nesse sentido, 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, 1985, p.6).

⁹⁸ BERGALA. *Cahiers du cinema*, n.370, 1985, p.6.

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.⁹⁹

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 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.¹⁰⁰

O cinema de Wim Wenders, frente a essa inflação, a essa entropia imagética, busca captar o invisível, 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

⁹⁹ HERZOG apud WENDERS. *A lógica das imagens*, 1990, p.88.

¹⁰⁰ GUIMARÃES. 1997, p.21-22.

as havia de encontrar aqui em baixo, no tumulto da cidade”.¹⁰¹ Peter Buchka, ao analisar o filme *Alice nas cidades*, no livro *Olhos não se compram*, enfatiza essa tentativa de Wim Wenders de olhar o mundo sem prevenções, como pela primeira vez:

Philip Winter, que com sua Polaroid fotografa como um possesso para provar a si mesmo que esteve de fato ali, lamenta justamente que “nas fotos nunca aparece o que a gente viu”. Então Wenders o instala num carro e o faz rodar por uma inconfundível cidadezinha americana, passando por sinais de rua e outdoors. Durante esse deslizar contínuo da câmera, chama a atenção um *gestus* indicativo que destaca uma imagem em especial: um gigantesco silo com o estranho nome *Surf City* inscrito sobre ele. Aparentemente, a imagem não tem qualquer significado, mas o *gestus* permanece uma designação enfática: a pro-posição de algo dotado de uma perturbadora certeza de si, que o abatido Philip estranha porque nesta situação já é estranho a si mesmo.¹⁰²

Essas imagens seriam como um “provocativo estalo do pensamento que brilha apenas num átimo, mas que depois, sem se dissolver, sem chegar a uma solução, continua atuando subliminarmente com ainda mais força”¹⁰³ É interessante salientar a proximidade que a definição dessas imagens tem em relação à de imagem dialética, tal qual trabalhada por Walter Benjamim, para quem essa se daria no momento em que o passado encontra o presente numa espécie de relâmpago para formar uma constelação. Outra questão importante de se salientar é que esse tipo de imagem, que irrompe vez ou outra nos filmes do cineasta alemão, também lembra muito a proposição de um terceiro sentido na imagem, como trabalhado por Roland Barthes, que, ao analisar o cinema do russo Eisenstein, diferencia entre uma imagem óbvia e outra obtusa, entre um nível comunicacional e outro que iria além do simbólico. Enquanto o primeiro nível de imagem estaria a serviço do informacional, o segundo operaria como um “a mais” na imagem, como um suplemento:

O sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postigo e o ‘pastiche’) [...].¹⁰⁴

¹⁰¹ WENDERS. *A lógica das imagens*, 1990, p.89.

¹⁰² BUCHKA. 1987, p.111.

¹⁰³ BUCHKA. 1987, p.113.

¹⁰⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, 1982, p.45.

Antes de querer aproximar estritamente a imagem do “silo” tal como aparece no filme de Wim Wenders ao conceito de *obtusos* segundo Roland Barthes, o que interessa salientar é que esse terceiro sentido suplementar, esse “significante sem significado” aponta para uma outra dimensão da imagem, que não se está colada a um referente imediata, mas antes, se apresenta em um espaço em que a história - diegese - é “um campo de permanências e de permutações; ela é essa configuração, essa cena de que os falsos limites multiplicam o jogo permutativo do significante (...)”.¹⁰⁵ A imagem aparece primeiro num *plano médio*, vista da percepção do personagem que perambula em um carro e depois aparece em *primeiro plano*, quando percebe-se a inscrição “surf city” Essas imagens só se dão a ver num relampejo, num átimo, e apresentam, dessa forma, uma outra dimensão da imagem.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.55.

Capítulo 2

Sobre labirintos

2.1 Um emaranhado de trajetórias

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 o *Dicionário de Símbolos*, de CHEVALIER *et al*, “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 (...).”¹⁰⁶ 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 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, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega.¹⁰⁷

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

¹⁰⁶ CHEVALIER *et al*, 1995, p.531.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.532.

figurado no chão, num mosaico, para os peregrinos que não podiam se deslocar até a Terra Santa.

O centro como metáfora unificadora do sentido, reaparece na arte de Leonardo da Vinci. Segundo Gustav R. Hocke, alguns autores associam os estudos do pintor sobre labirintos, que resultam num jogo abstrato de entrelaçamentos, manifestariam a intenção do autor em reconstituir em formas abstratas a unidade de um mundo em dissolução. No entanto, o que o autor considera fundamental, é que “tais linhas entrelaçadas, verdadeiros labirintos míticos, conduzem a um centro ou a uma célula primitiva, conhecida como centro do mundo, centro este que, no caso de Leonardo da Vinci, simboliza o ‘eu’ complexo do próprio artista.”¹⁰⁸ Ainda para Gustav R. Hocke, o labirinto, para as civilizações antigas, significava uma metáfora unificadora para tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível, onde “os meandros levam a um ponto central. Só eles levam a perfeição”.¹⁰⁹ Em todas essas concepções de labirinto, figuram a relação do centro como um sentido totalizador, unificador da experiência daqueles que perambulam por tal estrutura.

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.”¹¹⁰ 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 no capítulo 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. Renato Cordeiro Gomes salienta que a memória, na obra de Walter Benjamin, apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos. Assim, uma obra como *Infância em Berlim*, apresenta esse memorialista que resiste à homogeneização, para redimir o particular:

Como um arqueólogo, desce às camadas mais profundas da memória, dentro da paisagem arcaica da cidade. Por meio da escavação, percorre o labirinto

¹⁰⁸ HOCKE. *Maneirismo: o mundo como labirinto*, 1986, p.163.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.167.

¹¹⁰ GOMES. 1994, p.64.

de emoções – os roteiros descontínuos de sua infância. Decifra não apenas meros traços do passado, mas também dos sonhos e fantasias. O sujeito, então, realiza como resistência, o antigo sonho do labirinto: ‘o aspecto mítico da grande cidade como labirinto, (...) imagem para o habitante da cidade moderna.’¹¹¹

Dessa forma “à cidade do absolutamente visível – racionalista e abstrata – se contrapõe a cidade infantil e alegórica, a cidade labiríntica com a qual a criança estabelece pactos secretos.”¹¹² A procura de Walter Benjamin, através do trabalho de rememoração, é da cidade invisível “da memória involuntária infantil, espaços qualitativos, de densidade, de afetos, de pulsações ocultas, de modulações internas.”¹¹³ É percorrendo a cidade como labirinto, ainda segundo Renato Cordeiro Gomes, que se entrevê a cidade intensiva, a qual mescla a imagem arcaica do labirinto mítico com a situação histórica do presente.

2.2. Percorrendo as dobras da cidade

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue esta realidade.

Walter Benjamin

O flâneur perambula por um labirinto saturado de camadas históricas. Seu passo torna-se mais pesado, as ruas tornam-se íngremes, e o presente se articula com o passado:

Os elementos temporais mais heterogêneos coexistem, portanto, na cidade. Quando se sai de uma casa do século XVIII e se entra em outra do século XVI, cai-se em um declive temporal; bem ao lado há uma igreja da época gótica, e afundamos em um abismo; mais alguns passos e chegamos a uma rua da época dos *Gründerjahre*... e subimos a montanha do tempo. Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto. Uma casa associa-se a uma outra, não importa de que camada temporal se originam, e assim surge uma rua. E mais adiante, quando esta rua, digamos, da época de Goethe, desemboca em uma outra, por exemplo, da época guilhermina, forma-se o bairro... Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história. (...).¹¹⁴

¹¹¹ GOMES. 1994, p.67.

¹¹² MATOS *apud* GOMES. 1994, p.67.

¹¹³ GOMES, 1994, p.67.

¹¹⁴ LION *apud* BENJAMIN. 2006, p.479.

Para esse andarilho urbano, o entrecruzamento de ruas se coaduna ao entrecruzamento do tempo. As camadas temporais permitem essa lógica onírica subjacente aos passos do caminhante. O espaço labiríntico urbano, por apresentar essa “profundidade” histórica, de certa forma também resguarda um sentido orientador, em que um acontecimento do presente se associa ao do passado. Walter Benjamin também alertara que perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. A perda do sentido orientador, do rumo, de um ponto de chegada, faz “da percepção uma experiência emocional” e o labirinto se torna aquele espaço intensivo, conforme salientara Renato Cordeiro Gomes, modulado por acontecimentos e por “espaços qualitativos, de densidade, de afetos, de pulsações ocultas, de modulações internas”. Nesse sentido, essa concepção do espaço se dá como resistência ao embotamento advindo do processo de modernização que atravessou grandes centros urbanos e, no caso, Paris.

No conto de Samuel Rawet, a importância do trajeto antes do ponto, da caminhada, apresenta um novo andarilho, que percorre a cidade como labirinto a-cêntrico: “não porque vagasse à toa, mas porque não havia destino”.¹¹⁵ Se, para o flâneur, existia aquele “peso histórico”, para esse, 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 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.¹¹⁶

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:

¹¹⁵ RAWET. 2004, p.215.

¹¹⁶ DELEUZE *apud* FUÃO. 2008, pg.3.

(...) 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.¹¹⁷

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.¹¹⁸

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.¹¹⁹

Ao chegarmos neste ponto em que o “outro lado não é senão o sentido inverso” pode-se ver 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

¹¹⁷ PEIXOTO, 1987, p.137.

¹¹⁸ RAWET. 2004, p.216.

¹¹⁹ DELEUZE. 1998, p.10.

se perdeu há muito tempo e que sempre esteve envolvido em intenções ambíguas.”¹²⁰ 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.”¹²¹

2.3 Movimentos de superfície

A história nos ensina que os bons caminhos não têm fundação, e a geografia, que a terra só é fértil sob uma tênue camada.

Gilles Deleuze

Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio das obras escolhidas de Walter Benjamin,¹²² aponta a obra de Kafka como aquela que encena a perda da experiência, a desagregação da tradição e o desaparecimento do sentido primordial. Segundo a autora,

Kafka conta-nos com minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade (“Heiterkeit”), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.¹²³

Logo adiante, a autora apresenta o conto de Kafka *A mensagem imperial*:

O imperador – assim dizem – enviou a ti, súdito solitário e lastimável, sombra ínfima ante o sol imperial, refugiada na mais remota distância, justamente a ti o imperador enviou, do leito de morte, uma mensagem. Fez ajoelhar-se o mensageiro ao pé da cama e sussurrou-lhe mensagem no ouvido; tão importante lhe parecia, que mandou repeti-la em seu próprio ouvido. Assentindo com a cabeça, confirmou a exatidão das palavras. E, diante da turba reunida para assistir à sua morte – haviam derrubado todas as paredes impeditivas, e na escadaria em curva ampla e elevada, dispostos em círculo, estavam os grandes do império –, diante de todos, despachou o mensageiro. De pronto, este se pôs em marcha, homem vigoroso, incansável. Estendendo ora um braço, ora outro, abre passagem em meio à multidão; quando encontra obstáculo, aponta no peito a insígnia do sol; avança

¹²⁰ RAWET. 2004, p.217.

¹²¹ *Ibidem*, p.223-224.

¹²² BENJAMIN. 1987, p.20.

¹²³ *Ibidem*, p.18

facilmente, como ninguém. Mas a multidão é enorme; suas moradas não têm fim. Fosse livre o terreno, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho. Mas, ao contrário, esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão – mas isto nunca, nunca poderia acontecer – chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu a imaginas, enquanto a noite cai.¹²⁴

Esse conto de Kafka nos apresentaria “a mais perfeita narração contemporânea da impossibilidade de narrar”,¹²⁵ e teria nos comunicado a sua desorientação. No texto *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin havia apresentado a questão, também presente no *Narrador*, da possibilidade de se intercambiar experiências, por meio da autoridade da palavra do moribundo:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.¹²⁶

Essa experiência transmitida pela autoridade do moribundo se perdera com o surgimento do romance – que apresenta o herói solitário, “o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”,¹²⁷ e também com a informação, o jornalismo, comunicação que aspira a uma verificação imediata, e não o saber que vinha de longe, a sabedoria da tradição. A narrativa de Kafka se insere nesse contexto do romance moderno, do indivíduo isolado e da impossibilidade de transmissão de um conselho. No conto “A mensagem imperial”, a mensagem do imperador, enviada do leito de morte, não chega a seu destino, o mensageiro percorre um labirinto de muralhas, escadarias, moradas e não consegue atingir a “cidade-sede”, o “centro do mundo”. O movimento gira em falso, a mensagem se desdobra em uma superfície labiríntica feita de dobras, obstáculos, cuja autoridade vinda da voz de um moribundo já não encontra o seu destino. A impossibilidade da transmissão da experiência, tal

¹²⁴ BENJAMIN. 1987, p.18-19.

¹²⁵ GAGNEBIN. 1994, p.75.

¹²⁶ BENJAMIN. 1987, P.114.

¹²⁷ BENJAMIN. 1987, p.201.

como apontada por Walter Benjamin, também revela a aparição das narrativas modernas, de outras possibilidades de sentido e de outras possibilidades de experiência, não mais embasadas ou tecidas na tradição, na sabedoria, no conselho. É isso o que salienta Maurice Blanchot em relação ao romance:

Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadrado de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino.¹²⁸

Já o romance segundo Georg Lukács é visto como a epopéia do mundo abandonado por deus, a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, encontrar a sua própria essência”¹²⁹ Essa peregrinação de um indivíduo problemático, rumo a si mesmo, rumo a um autoconhecimento, se perde em narrativas como a de Kafka, em “que a linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites”¹³⁰ é uma literatura menor,¹³¹ intensiva, configurada por fluxos, linhas de fuga, protocolos de experimentação, em que se opõe um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, significativo.

A forma novelesca e o conto podem ser tomados, em alguns casos, como um desdobramento consecutivo do romance, uma forma de apresentação sintética, condensada, de alguns questionamentos presentes na forma romanesca. Nesse sentido, a narrativa de Samuel Rawet, como na *Crônica de um vagabundo*, pode ser lida como um mini-romance, ou até mesmo uma novela, com a apresentação de um personagem reflexivo, que parte em uma busca, em direção a uma espécie de autoconhecimento:

Findara a sucessão de atordoamentos começada com a viagem de ônibus, as sucessivas paradas, os cafés, os cigarros, as conversas esboçadas aqui e ali, os cochilos deprimentes nos bancos aos solavancos, o próprio desconforto e o amargor servindo de condicionamento a uma atenção orientada, sempre em movimento. Algum dia teria que deitar-se em uma cama, teria que dormir, mas antes de dormir havia o terror de um reencontro. Não podia evitá-lo. Ali estava. Cumpria o destino que todos cumprem, e que a só uns poucos é

¹²⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, 2005, p.6.

¹²⁹ LUKÁCS. *Teoria do romance*, 2003, p.91.

¹³⁰ DELEUZE. 1977, p.36

¹³¹ Sobre o conceito de literatura menor Deleuze afirma: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” . (DELEUZE, 1977, p.25.)

evitado, esses que nunca duvidam de um único gesto ou palavra, que têm a rara felicidade de um desconhecimento absoluto. Os outros, os que ousam se conhecer realmente, adquirem o hábito do terror proporcional à intensidade da decisão em si mesmo. Alguns ainda se iludem. Recebem como explicação um farrapo de ideais e uma distorção que permitem uma volta à tona da tranquilidade.¹³²

Embora ainda se possa falar em uma espécie de busca, ela não se dá nos termos apontados por Georg Lukács, ou seja, de um personagem que parte em busca de uma essência. Nesse caso, talvez possa se partir do princípio que a existência precede a essência,¹³³ e, a partir desse estado, a escrita apresenta-se como um caso de devir, um processo que cava linhas de fuga na linguagem: “A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.”¹³⁴ Gilles Deleuze analisara no livro *A lógica do sentido* como o paradoxo e o non-sense aparecem para destituir a noção de profundidade e exibir acontecimentos na superfície em que “o mais profundo é o imediato; por outro lado, o imediato está na linguagem”.¹³⁵ Segundo essa leitura, os livros sobre Alice,¹³⁶ de Lewis Carrol, apresentam ao nível da linguagem todo o devir e seus paradoxos, e, em Alice no país das maravilhas, vemos a passagem dos movimentos de “mergulho”, de “soterramento”, para os movimentos de superfície: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda. No conto de Samuel Rawet também se pode perceber o sentido que muitas vezes almeja, e se realiza, na linguagem, na superfície:

A última instância da meditação é uma torrente de palavras desconexas, uma descarga com a rigidez de uma lógica implacável que não permite entendimento algum, ligação alguma entre a primeira e a segunda palavra. Apenas a torrente, o fluxo de uma compreensão além da compreensão. E uma visão se ilumina num outro espaço dentro do espaço do pátio interno.¹³⁷

A referência ao existencialismo é importante na medida em que pensar a literatura como uma arte metafísica, no contexto dessa filosofia, capaz não só de “explicar o universo e descobrir suas condições de possibilidades, mas formular uma experiência do mundo, um

¹³² RAWET. 2004, p.212-213.

¹³³ Máxima existencialista que significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo e só depois se define. A esse respeito Cf SARTRE, *O existencialismo é um humanismo*. Rio de Janeiro: Bertrand editora, 2004.

¹³⁴ DELEUZE. 1997, p.12.

¹³⁵ *Ibidem*, p.9.

¹³⁶ Os livros sobre Alice são: *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*. Outro livro do autor considerado foi *Silvia e Bruno*.

¹³⁷ RAWET. 2004, p.224.

contato com o cosmos e com o homem ontologicamente diferenciados e inseridos no complexo dos problemas da existência”¹³⁸, remete à literatura de cunho existencial, que influenciou diversos autores brasileiros, principalmente considerando o contexto da produção literária das décadas de 50 e 60.¹³⁹ O homem sendo responsável pela própria existência, por aquilo que é, se torna um homem que busca a explicação de sua existência: “À medida que a personagem busca uma explicação para a existência, para seu fracasso, ou para seu abandono, a travessia se configura como a procura do humano e a obra se interliga, de alguma forma, com a filosofia da existência”.¹⁴⁰ Se de acordo com a filosofia da existência, conforme assinala José Fernandes, a fragmentação estrutural da obra literária moderna é a desarticulação da essência e da existência, essa literatura se funda na angústia, na angústia do nada, “nada que ameaça o ser essencial e existencialmente”. O indivíduo é abandonado no nada da existência, é destituído de seus fundamentos ontológicos, é apátrida e errante. Essa influência do existencialismo pode ser visualizada na obra de Samuel Rawet. O indivíduo reflexivo, além da presença da angústia, “É a extrema angústia, canalhas, angústia tão ao gosto de uma rima e de uma frase musical”, demonstram as possibilidades de se fazer essa ligação. Não obstante, o propósito é o de analisar essa errância e “abandono” não só através do conflito existencial, e sim, analisar a singularidade dessa narrativa reflexiva, intensiva, performática.

2.4. 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 esta 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, um

¹³⁸ FERNANDES. *O existencialismo na ficção brasileira*, 1986, p.25.

¹³⁹ Cf. FERNANDES. 1986.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p.21.

emaranhado de ruas, bairros e até mesmo países, que não resguardam as antigas “aventuras” românticas:

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.¹⁴¹

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. Quando isso ocorre, o sujeito é 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.”¹⁴² Ou seja, perde-se o sentido orientador e, desorientado, o sujeito anda, anda e não encontra nenhum ponto de referência ou chegada: está perdido. A indicação de que os personagens estão perdidos aparece diversas vezes em *Alice nas cidades*. Não só na conversa 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 à 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 à 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 cena do trem em que os dois estão indo em direção à Munique, e Phillip abre um jornal com o necrológio de John Ford, em que está escrito “mundo perdido.” Necrológio esse que remete não só à situação dos personagens, mas também ao mundo moderno, em que “tudo o que é sólido desmancha”, para retomar a expressão de Marx, e que muitas vezes oblitera a possibilidade de experiência no espaço citadino, dado a inflação de imagens nesse mesmo espaço. Além disso, 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, como apontado por Alain Bergala.

¹⁴¹ BUCHKA. 1987, p.47.

¹⁴² FUÃO. 2010, p.7

Ao criticarem o processo de urbanização e modernização das grandes cidades entre as décadas de 50 e 60, os *situacionistas*, grupo de artistas e pensadores, propuseram a *deriva* como subversão desse espaço racionalizante da cidade, e também como uma nova forma de apreensão do urbano, que busca restituir o caráter lúdico, inventivo, qualitativo em contraposição à crescente funcionalização desse mesmo espaço. Dessa forma, a *deriva* significa um andar sem rumo, um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas.”¹⁴³ Assim, a *deriva* se apresenta como o exercício prático da *psicogeografia*, que seria uma “geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas.”¹⁴⁴ Palavras como *Homo Ludens*, jogo, invenção e labirinto são recorrentes no vocabulário situacionista. Os integrantes desse grupo realizavam diversas *derivadas*, criavam situações em que a cidade tornava-se um labirinto, um emaranhado de passagens e ruas cujo mapa ou sentido orientador eram muitas vezes ignorados:

Assim, o modo de vida pouco coerente, e até certas brincadeiras consideradas duvidosas, que sempre foram muito apreciadas por nosso grupo – como, por exemplo, entrar de noite em prédios em demolição, zanzar de carona por Paris em dia de greve dos transportes, pedindo para ir a um ponto qualquer no intuito de aumentar a confusão, perambular pelos subterrâneos das catacumbas cuja entrada é proibida ao público – são decorrentes de um sentimento mais geral que corresponde ao sentimento da deriva.¹⁴⁵

Fernando Freitas Fuão considera a desorientação como fundamental para a teoria da deriva formulada por Guy Debord. Segundo ele, essa forma de percorrer o espaço urbano objetivava a desorientação, o perder-se nos labirintos urbanos como forma de “conseguir uma crítica do potencial lúdico dos espaços urbanos e de sua capacidade para engendrar novos desejos”.¹⁴⁶ Ao proporem a criação de “situações”,¹⁴⁷ acontecimentos que visavam a invenção, a criação, a desautomatização da lógica orientadora do espaço “estriado” urbano, e,

¹⁴³ BERENSTEIN. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*, 2003, p.23.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.23.

¹⁴⁵ DEBORD apud BERENSTEIN. 2003, p.90.

¹⁴⁶ ANDREOTTI apud FUÃO. 2010, p.3

¹⁴⁷ “Nossa idéia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e quer o alteram” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p.21).

por meio da figura do *homo ludens*, em contraposição à do *homo faber*, o grupo visava essa reinvenção lúdica do espaço urbano que, mais uma vez, retoma a figura do labirinto:

Enquanto na sociedade utilitária se persegue a otimização do espaço, garantia de eficácia e economia de tempo, em Nova Babilônia se privilegia a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço de Nova Babilônia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal.¹⁴⁸

O labirinto como concepção dinâmica do espaço favorece a busca da *desterritorialização* no espaço urbano, oposto à concepção estática, estriada, racionalizante:

(...) O labirinto como estrutura de organização mental e método de criação, vagabundeios e erros, trajetos e caminhos sem saída, escapadas luminosas e reclusão trágica, na mobilidade generalizada da época (mais aparente que geral), a grande dialética do aberto e do fechado, da solenidade e da comunhão.¹⁴⁹

Essa concepção criativa do espaço, proposta nos diversos “jogos” e “situações” criadas pelos situacionistas, que muitas vezes leva em conta a desorientação, o perder-se no espaço urbano, permite fazer uma aproximação com o filme de Wim Wenders, cujos personagens também 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:

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.¹⁵⁰

¹⁴⁸ CONSTANT *apud* JACQUES. 2003, p.29.

¹⁴⁹ CONSTANT *apud* FUÃO. 2010, p.4.

¹⁵⁰ BUCHKA. 1987, p.83.

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”.¹⁵¹ Dessa forma, o personagem se sente paralisado, há um bloqueio do movimento:

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.¹⁵²

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 experiência, 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.

A errância situacionista, que almejava reinventar o espaço urbano, ir contra a sociedade de espetáculo e contrapor o *homo ludens* ao *homo faber*, também remete à atitude do personagem da ficção de Samuel Rawet. A caminhada sem ponto de partida e nem de chegada, além da entrega aos encontros fortuitos do caminho remetem às situações propiciadas pelo grupo de artistas e teóricos, que procuravam a desterritorialização desse espaço por meio de jogos criados por eles mesmos:

O indivíduo é solicitado a se apresentar sozinho em determinada hora e lugar que lhe são marcados. Ele está liberado do ônus desagradável do encontro corriqueiro, já que não tem de esperar por ninguém. No entanto, como este “encontro possível” a alguém cuja identidade ele não pode prever. Talvez ele

¹⁵¹ WENDERS *apud* GUIMARÃES. 1997, p.148.

¹⁵² GUIMARÃES. 1997, p.148.

nunca tenha visto, o que o leva a se dirigir a vários passantes. Pode não encontrar ninguém, ou encontrar por acaso aquele que marcou “o encontro possível”. Seja como for, se o lugar e a hora foram bem escolhidos, o tempo que o sujeito aí passar terá um desenrolar imprevisível. Pode até pedir por telefone um outro “encontro possível” a alguém que ignore onde o primeiro o fez chegar. Percebem-se os recursos quase infinitos deste passatempo.¹⁵³

Essa proposição de um “encontro” situacionista demonstra a tomada de posição do grupo, a iniciativa de intervir no espaço urbano por meio de performances que visavam desautomatizar a percepção do homem citadino. Propostas como a de andar por uma cidade como Paris com o mapa de outra cidade européia visavam a desorientação, a imersão no labirinto. Já em Samuel Rawet essa desterritorialização se dá pelo viés da escrita, do personagem que caminha pela cidade como em um labirinto, entregue aos encontros fortuitos, aos caminhos percorridos pela necessidade do movimento, como se estivesse bem determinado em seus propósitos, em sua direção, em seu rumo, que na verdade inexistente, é contingente. As propostas situacionistas, no entanto, remetem à possibilidade de uma revolução, uma vez que “pretendiam usar a arquitetura e o ambiente urbano em geral para induzir à participação, para contribuir nessa revolução da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade”.¹⁵⁴ A “revolução” do cotidiano almejava a revolução política, a transformação da sociedade, por meio da reinvenção do espaço urbano, primeiramente. Já no conto de Samuel Rawet, vemos a cidade percorrida em sua superfície como experimentação, como força motriz que propulsiona uma escrita feita de linhas de fuga desterritorializantes, intensidades, fluxos:

Linguagem que se dobra e desdobra permanentemente em modulações plásticas, em jogos de luz e sombra responsáveis pelas torções a que estão submetidos os volumes entre os quais se incluem a cidade com seus edifícios, casas, praças etc., montanhas, mar e o homem.¹⁵⁵

Ao comentar o ensaio *The Labyrinth as sign*, de Wendy B. Faris, Renato Cordeiro Gomes salienta que a imagem do labirinto perpassa os escritos urbanos desde a época clássica à literatura contemporânea, e que os textos tematizam o labirinto para indicar o que julgam errado na cidade: de início, o caos; mais tarde, sua excessiva e não menos desnorteante regularidade:

Os textos modernos, por outro lado, ainda duplicam a forma do labirinto em sua estrutura; assim, “além dos labirintos nos textos, experimentam-se os

¹⁵³ DEBORD *apud* JACQUES. 2003, p.90.

¹⁵⁴ JACQUES. 2003, p.20.

¹⁵⁵ WALDMAN. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, 2003, p.79.

labirintos dos textos”. Seguindo as idas e vindas, através das repetições, o leitor, por seu turno, constrói um labirinto de interpretações; sua leitura é um percurso intrincado, é travessia. Explorando as propriedades verbais e icônicas do labirinto e suas ressonâncias, os romances modernos experimentam uma forma de retórica que corresponde imaginativamente à “gramática das cidades”.¹⁵⁶

A excessiva regularidade a que se refere o teórico diz respeito ao processo de modernização, à configuração das cidades modernas embasadas em um processo racional-geométrico:

Belos prédios alguns, outros mais feios, poucas casas espremidas entre as empenas corridas e cerradas à espera de outras que se lhes encostem. As janelas iluminadas num instante simultâneo de acontecimentos familiares conseguem dispor no fundo neutro alguns retângulos de cor sem outra intenção que a de serem surpreendidos por quem se disponha a procurar naquele amontoado de desordem um pouco de regularidade. Era dentro dessa regularidade que caminhava, no mundo dos objetos propriamente, no mundo de linhas apenas, no mundo em que um dia aguardava para comunicar certo prazer, mas que agora lhe basta na sua condição concreta de quem nada exige, e se oferece com todas as possibilidades da fantasia que lhe queiram emprestar.¹⁵⁷

O vagabundo caminha dentre o espaço “estriado” da cidade, organizado, estruturado por linhas, planos, orientações. Mas nesse mesmo espaço é que se dá o embate, a tensão apontada por Ítalo Calvino e retomada por Renato Cordeiro Gomes: “racionalidade geométrica x emaranhado das existências humanas”, tensão essa que pode ser remetida às trajetórias, às atualizações do espaço urbano pelo ato de percorrer as dobras da cidade. O território é um lugar de passagem. Essa capacidade de atualizar o espaço corresponde à descrição de Michel de Certeau ao considerar a possibilidade de formular “enunciações pedestres”:

(...) O caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E, se de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto. “O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”.¹⁵⁸

¹⁵⁶ GOMES. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. (manuscrito). 1993, p.148.

¹⁵⁷ RAWET. 2004, p.220.

¹⁵⁸ CERTEAU. *A invenção do cotidiano, 1: artes de fazer* 2004, p.178.

Embora possa ser questionável a tentativa do filósofo francês de propor uma “retórica da caminhada”, ou seja, a aproximação da perambulação urbana com um modelo lingüístico-estrutural, o que se apresenta pertinente para essa reflexão é a possibilidade dos passos em moldarem espaços, tecerem os lugares:

A sola cobria calçadas e ruas e em cada passada havia uma aproximação de território e ao mesmo tempo um abandono do anterior, território seu, absolutamente seu no instante em que o cobria com o sapato, mas também de todos os que antes ou depois dele passarem pelo mesmo rastro. O que criava uma noção de propriedade comum sem interferências nem choques, pois o território era ao mesmo tempo espaço absoluto de todos sem a mínima concessão. E eram uma infinidade de territórios todos dentro do mesmo território, e cada um deles com a dimensão total. Meio-fio, água empoçada, papel amassado, pontas de cigarro, lixo, estria de veículo, árvore, folha, sombra, um braço em movimento, uma gargalhada, uma nuca, um cotovelo, uma sombra, meio rosto assustado.¹⁵⁹

Essa coexistência de vários territórios dentro de um, forma também uma espécie de “colportage” desse espaço. Entretanto, como fora salientado no primeiro capítulo, no conto de Samuel Rawet, a superfície urbana torna-se opaca, não é possível apreender o passado em camadas, qual um arqueólogo em suas escavações. E, se também não há espaço para uma “iluminação profana” através do olhar do andarilho, existe a possibilidade de uma percepção nômade, que capta as intensidades da cidade e permite pequenas iluminações, pequenas visões:

E uma visão se ilumina num outro espaço dentro do espaço do pátio interno. E uma dança frenética em torno de um pequeno monte. Entrelaçadas as mãos, os pés em saltos descontrolados, as cabeças ora jogadas para trás num esgar de êxtase, ora tocando de leve um joelho alçado, eis a adoração de um monte de fezes.¹⁶⁰

¹⁵⁹ RAWET. 2004, p.215-216.

¹⁶⁰ RAWET. 2004, p.224.

Capítulo 3

Nomadismos

3.1 A pulsão da errância

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

Só existe lugar para quem carrega consigo o próprio espaço

Peter Handke

O livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, do sociólogo Michel Maffesoli, apresenta o desejo de errância como um dos pólos 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.¹⁶¹

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

¹⁶¹ MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p.32-33.

diversas facetas de sua personalidade”.¹⁶² O autor traça um histórico desde a idade média, onde ocorre um momento de intensa circulação, e onde existia a figura do Goliard.¹⁶³ A errância, ou o nomadismo,¹⁶⁴ estaria inscrito na própria estrutura da natureza humana, e teria 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.¹⁶⁵

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*.¹⁶⁶

¹⁶² *Ibidem*. p.51.

¹⁶³ “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 européias 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, 2001, p.49-50).

¹⁶⁴ 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”. No dicionário *Houaiss* encontram-se 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*, 2007) .

¹⁶⁵ MAFFESOLI. *Ibidem*, p.61-62.

¹⁶⁶ DELEUZE. 1995a, p.34.

A figura do vagabundo, pela própria condição errante, marginal, que erra “longe do centro modelar dos padrões sociais, transitando nas fronteiras entre grupos”¹⁶⁷ 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.¹⁶⁸

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 porque vagasse à toa, mas porque não havia destino.”¹⁶⁹ 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:

Foi longo o percurso até reencontrar as águas da baía. Sem rumo certo orientava-se apenas pelo vento e pelo que lhe parecia ser o rumo da água. Eram longas as ruas, quase todas mal iluminadas, e à exceção de alguns bares ainda abertos, tudo dormia. Por onde andava? A insistência que punha nos passos transmutava as casas e os aspectos em torno. Com dificuldade contornou o monte junto ao rio, e localizou uma picada em meio à vegetação. As casas escasseavam, e ainda assim, aninhavam-se nos fundos de pomares. Somente a luz da lua lhe clareava o caminho, e permitia divisar à esquerda a linha de morros, irregular, até um ponto em que bruscamente se erguia, pontão de pedra cortado num céu claro de estrelas. Os ratos de uma cerca assustaram-se e chapinharam pela encosta até se perder junto à linha de água. À direita uma colina se destacava num fundo mais denso de uma cadeia maior. Parecia mergulhado num pequeno vale, cercado de montes, com um riacho fétido a lhe correr os pés. Evitando as moitas e as poças d'água acompanhou com cuidado a picada até divisar a praia. Viu-se só, parado junto à encosta da colina que o levaria quase ao paredão de pedra que descia para o mar. Na outra direção a água obrigara a vegetação a encurvar-

¹⁶⁷ WALDMAN. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, . 2003, p.72.

¹⁶⁸ RAWET, 2004, p.220.

¹⁶⁹ *Ibidem*. p.215.

se, e as telhas novas de solares reverberavam ao luar. Um cão ladrou furiosamente.¹⁷⁰

Os nômades se utilizam de outras formas de percepção do espaço circundante. Para eles, a orientação por sinais visuais é secundária, dada a singularidade dos espaços habitados por eles, como o deserto de areia ou de gelo:

O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como ponto fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo: neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma tipologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre *hecceidades*, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço táctil ou “háptico”, e um espaço sonoro, muito mais do que visual... A variabilidade, a polivocidade das direções é um traço essencial dos espaços lisos, do tipo rizoma, e que modifica sua cartografia.¹⁷¹

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*.

3.2 Espaço liso x espaço estriado

Viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto.

Deleuze

Ao propor um tratado de nomadologia, no volume V do livro *Mil platôs*, o filósofo Gilles Deleuze apresenta sua concepção de um pensamento nômade, que recusaria a imagem clássica do pensamento que aspira à universalidade, em que o Todo é o fundamento último do

¹⁷⁰ RAWET. 2004, p.232-233.

¹⁷¹ DELEUZE. 1995a, p.54.

ser ou horizonte que o engloba. Tal pensamento procede de outra maneira. Ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Segundo esse ponto de vista, é pressentida e perpetuada uma espécie de “ciência menor” ou “ciência nômade”, difícil de classificar, mas que, no entanto, possui a característica de ser um modelo hidráulico, ao invés de ser uma teoria dos sólidos, e também a de ser um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico e ao constante. Outra característica importante é a de ser um modelo turbilhonar:

Num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, “ocupa-se o espaço sem medi-lo”, no outro, “mede-se o espaço a fim de ocupá-lo”. (...) Por último, o modelo é problemático, e não mais teorematizado: as figuras só são consideradas em função das afecções que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções.¹⁷²

A “ciência nômade”, menor, se identificaria ao *espaço liso*, e conforme a proposição do filósofo colocaria o pensamento em relação imediata com o *fora*, com as forças do fora, ou seja, fazer do pensamento uma máquina de guerra. Essa acepção de um *espaço liso*, em contraposição ao *espaço estriado*, remete ao entendimento de um espaço aberto, intensivo, qualitativo, atravessado por fluxos, multiplicidades que diferem das grades, muros e delimitações do segundo espaço:

O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, táctil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, os sistemas de sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço Euclidiano.¹⁷³

¹⁷² DELEUZE. 1995a, p.25

¹⁷³ DELEUZE. 1995a, p.38.

Essa percepção nômade configura uma outra forma de apreensão do espaço, mais háptica do que ótica, e o espaço é direcional e não métrico ou dimensional, intensivo mais do que extensivo. Em termos estritamente literários, pode-se apreender essa formulação como uma estruturação espacial do texto literário, ou seja, remete a procedimentos formais, ou de estruturação textual:

A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas à temporalidade, sobretudo referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal.¹⁷⁴

Segundo Luis Alberto Brandão, as formulações de teóricos como Joseph Frank e Georges Poulet sobre a estruturação espacial do texto literário moderno fundamentam esse como fragmentário, que recusa o fluxo temporal da linguagem verbal. Segundo esse ponto de vista, o espaço aparece como equivalente à noção de simultaneidade. Ao inquirir quais outras formas seriam possíveis de serem consideradas para além do efeito de simultaneidade, Luis Alberto Brandão constata a possibilidade de que se perscrutem noções tidas como espaciais não no plano do que está semantizado no texto, mas nas operações formadoras do sentido as quais o texto é capaz de suscitar: proximidades e distâncias, adjacências e descontinuidades, óptico e háptico, tendências articulatórias e desarticulatórias, etc. Em termos mais estritos, trata-se de:

Interrogar em que medida a literatura constitui um arranjo específico no qual a inevitável ordenação da linguagem verbal (o irrecusável poder “estriador” do espaço literário) pode ser constantemente reinventada – com efeitos mais ou menos eficazes em determinado contexto de leitura – pela suspensão dos códigos ordenadores (pela propensão “alisadora” do espaço literário).¹⁷⁵

Essa “suspensão dos códigos ordenadores do espaço literário” aproxima-se do conceito de *fora* tal qual apresentado por Gilles Deleuze, uma vez que o “alisamento” do espaço literário apresenta uma linguagem que comunica com esse *fora*, que rompe o “estriamento” do texto literário:

E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o fora da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma

¹⁷⁴ BRANDÃO. *Espaços literários e suas expansões*. In: *Aletria: revistas de estudos em literatura. Poéticas do espaço*. Vol. 15. Jan/jun 2007, p.215.

¹⁷⁵ BRANDÃO. 2007, p.215.

pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime.¹⁷⁶

O escritor faz a língua “gaguejar”, e ao mesmo tempo a leva ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio. Fazer a língua “gaguejar” quer dizer tendê-la para um limite “assintático”, “agramatical”, que se comunica com seu próprio fora. O escritor torna-se um vidente, vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem, e, a literatura, menor: a enunciação coletiva de um povo menor. A escrita é perpassada por linhas de fuga desterritorializantes, um intenso processo de devir:

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.¹⁷⁷

O ato de escrever é um processo de devir, que não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga, ou uma “linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.”¹⁷⁸ Gilles Deleuze cita Proust para apresentar o escritor como aquele que inventa na língua uma nova língua, uma língua estrangeira, menor, dentro da sua própria língua. Ele “arrasta a língua para fora dos seus sulcos costumeiros e leva-a a delirar”.¹⁷⁹ Arrastar a língua para “fora dos seus sulcos costumeiros” também tem a ver com as técnicas narrativas utilizadas por Samuel Rawet. Tanto o uso do discurso indireto livre quanto o uso do fluxo de consciência, fazem a língua “delirar”, contestam a objetividade da prosa ao apresentarem fluxos ininterruptos do pensamento do personagem.

Quanto ao cinema, Gilles Deleuze apreende no filme *No decurso do tempo* (1976), de Wim Wenders, duas formas de viagem. A primeira, iniciada pelo personagem do camioneiro e projetor de filmes, é uma viagem goetheana, cultural, memorial e educativa, ou seja, estriada. Já a segunda, realizada pelo companheiro de viagem daquele, é feita de experimentação e amnésia no “deserto alemão”.¹⁸⁰ Entretanto, é o camioneiro que consegue se desterritorializar aos poucos, viajar de modo “liso”. Dessa forma “não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, nem aos antigos nômades. É hoje, e nos sentidos mais diversos, que prossegue o afrontamento entre o liso e o estriado, as passagens, alternâncias, e

¹⁷⁶ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 1997, p.128.

¹⁷⁷ DELEUZE. 1998, p.56.

¹⁷⁸ DELEUZE. 1997, p.15

¹⁷⁹ *Ibidem*. p.9.

¹⁸⁰ DELEUZE. 1995a, p.190.

superposições”.¹⁸¹ Viajar de modo “*liso*” é a viagem do nômade, é um modo de espacialização, de percorrer o espaço. Embora o filósofo não desenvolva essa relação quanto ao cinema, pode-se pensar também em uma espécie de “espaço liso” alcançado pelo filme, quando esse rompe certa objetividade da imagem, a sua sintaxe ordenadora, linear e prosaica, a “língua de prosa”, nos termos de Pier Paolo Pasolini, e constitua um cinema de poesia que, no caso de Pasolini, se dá através de um discurso indireto livre do cinema:

Isto implica, teoricamente pelo menos, que a “subjectiva livre indireta” no cinema seja dotada de uma possibilidade estilística muito flexível. Quer liberte as possibilidades expressivas abafadas pelas convenções narrativas tradicionais, numa espécie de regresso às origens, quer vá até o ponto de permitir encontrar nos meios técnicos do cinema as qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias da origem. É a subjectiva livre indireta que instaura a tradição possível duma “língua técnica da poesia” no cinema.¹⁸²

Cabe ressaltar que no filme considerado de Wim Wenders, *Alice nas cidades*, esse “cinema de poesia” não se apresenta possível uma vez que não há a presença dessa “subjectiva livre indireta” a que se referiu Pasolini. As imagens estão muito “coladas” à percepção do personagem (câmera subjetiva) ou então acompanha as ações dos personagens (câmera objetiva). Os movimentos em que a câmera ganha certa autonomia são raros, como na primeira cena em que a câmera focaliza um avião e, em um movimento panorâmico, encontra o mar. Logo depois a câmera corta para a imagem de uma ponte e, também em um movimento panorâmico, segue até debaixo da ponte, onde está o personagem Philip Winter. Outro momento em que a câmera destoa dessas duas visões é na cena final, quando Alice e Philip estão dependurados na janela do trem e a câmera vai se afastando até um plano geral, que capta o movimento do trem adentrando a planície. Logo em seguida, a câmera pára de focalizar e segue em um movimento panorâmico até se desvincular da imagem do trem. Assim, esses movimentos são raros no filme, que opta ora pela *subjetiva direta* ora pela *objetiva direta*. O que Wim Wenders realiza nesse filme, segundo Gilles Deleuze, é a equivalência da câmera móvel, em certos momentos, com todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...):

Desta equivalência Wenders fará a alma de dois de seus filmes, *No Correr do Tempo* e *Alice nas Cidades*, introduzindo assim no cinema uma reflexão particular concreta sobre o cinema. Em outras palavras, o próprio da

¹⁸¹ *Ibidem.* p.190.

¹⁸² PASOLINI. *Ciclo Pasolini – anos 60. 1985.* p.37.

imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento que é a sua essência.¹⁸³

A reflexão que Wim Wenders apresenta nos seus filmes, de acordo com o filósofo, é a capacidade de se fundar uma “imagem-movimento”¹⁸⁴, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Essa equivalência leva a uma liberação da câmera que será explorada, em outros autores, para que se atinja o movimento autônomo da câmera, como foi salientado acima acerca do filme de Wim Wenders: “Trata-se sempre de um grande momento do cinema, como em Renoir, quando a câmera deixa um personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará”.¹⁸⁵ Mas é esse movimento autônomo da câmera que não é muito bem desenvolvido nos filmes do cineasta alemão. Como foi dito anteriormente, as imagens não superam as perspectivas *objetiva direta* e *subjetiva direta*. O filme se apresenta como um todo, em que as imagens, os diálogos, por exemplo, remetem à situação desorientadora dos personagens.

33 escrita nômade

A história, porém, nunca compreendeu nada dos nômades, que não têm nem passado, nem futuro. Os mapas são mapas de intensidades, a geografia não é menos mental e corporal quanto física em movimento.

Gilles Deleuze

A escrita vista como processo de devir, que cava sulcos nos interstícios da linguagem, e que se apresenta como uma conjugação de fluxos surge na narrativa de Samuel Rawet. O personagem da *Crônica de um vagabundo*, ao encetar uma caminhada sem rumo, sem destino e sem ponto de partida no labirinto do espaço urbano, apresenta uma escrita nômade, que faz a língua delirar, gaguejar. Ao apresentar modulações cromáticas, intensivas, afetivas, e quando o narrador percorre zonas limítrofes entre o sonho e o real, a linguagem é arrastada por uma linha de fuga, por uma torrente de pensamento, por um fluxo intensivo:

¹⁸³ DELEUZE. *Cinema 1: a imagem-movimento*. 1985, p.35.

¹⁸⁴ A diferenciação dos dois tipos de imagem segundo o filósofo será retomada mais adiante.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.36.

Um velho se senta ao seu lado e puxa conversa. Irrita-se. Bruscamente pega de novo a maleta e segue caminho. No momento não tinha intenção de consolar ninguém, nem de ser consolado, e muito menos de ouvir lamúrias sobre solidões inexistentes. (...) Eia, cavalga a onda do tempo, firma o corpo na crista, e percorre as reminiscências de sonhos, como aquele em que uma deusa de uma primitiva infância, mas simultânea ao seu agora, se desmanchou numa frenética dança e contorceu o corpo como se uma pedra lançasse um grito ao se ver metamorfoseada em ídolo. Saboreia os terrores de uma presença apenas de ilusão. Degusta os rostos mascarados que num subsolo se embebedavam, retém ainda a umidade de pedra de uma escada de serpente nunca vista, ou vista depois numa sineira de igreja inconclusa, liberta-te das tartarugas que fascinavam num pátio retendo a todo custo a cabeça sob o casco, e contorna o lago interminável, o mesmo lago de outros sonhos, e que no primeiro reverberava sob auroras sucessivas, como se nunca se permitisse uma, definitiva, epílogo de todas as madrugadas. E os gatos e os cães, este cão imenso a arregar presas de fera e a proteger um corpo desnudo e ctônico; a cópula sucessiva de cães, a casa sombria, o velho escritor que sai do armário como um personagem de um conto seu não lido, a sarabanda dos moleques e o espocar da pólvora, e o velho que se debruça sobre uma pedra para examinar um monte de cinzas e que nitidamente pronuncia: parecia brincadeira, mas são cinzas humanas! (...) enquanto toda a corte de seres que tinha sido num antes, bem antes, o envolvia numa roda eufórica e delirante de uma embriaguez de êxtase. Galopa teus sonhos e revive-os exatamente nessa estrada de poeira.¹⁸⁶

A escrita, assim como o personagem, também se torna errante, as reminiscências se confundem com a imaginação, em que só é possível saborear os “terrores de uma presença apenas de ilusão”, fugidia, enevoante. E é na estrada de poeira, no asfalto, na rua, mas também no imaginário, nas reminiscências que se esfumam, se embaralham, se indiscernibilizam, que se dá o acontecimento: “são acontecimentos na fronteira da linguagem”.¹⁸⁷ Tudo é intervalo. Gilles Deleuze já dizia que existem dois tipos de viagem: uma viagem-árvore e uma viagem-rizoma, uma viagem sedentária e, da mesma forma que se pode habitar os desertos, as estepes, os mares de um modo estriado; pode-se habitar de um modo “liso” inclusive as cidades:

Ser um nômade das cidades (por exemplo, um passeio de Miller, em Clichy ou no Brooklin, é um percurso nômade em espaço liso, faz com que a cidade vomite um patchwork, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas...Os *beatniks* devem muito a Miller, embora tenham modificado a orientação, fazendo um novo uso do espaço fora das cidades.¹⁸⁸

¹⁸⁶ RAWET. 2004, p.220-222.

¹⁸⁷ DELEUZE. 1997, p.9.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.189.

Se a cidade é a priori um *espaço estriado*, composta de grades, muros, delimitações, orientações, o nômade urbano, ao percorrer as dobras desse espaço, ao caminhar por essas linhas “Era dentro dessa regularidade que caminhava, no mundo dos objetos propriamente, no mundo de linhas apenas (...)”¹⁸⁹ atinge a desterritorialização. E esse movimento se dá numa constante tensão entre territorialização e desterritorialização, entre o *espaço liso* e o *espaço estriado*:

Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar.¹⁹⁰

A escrita se torna errante, nômade, na medida em que traz essa tensão entre os dois espaços, entre os dois movimentos, para o seu próprio processo, para seu próprio desdobramento. Da mesma forma, o movimento do personagem se dá entre essa tensão, que também pode ser vista como uma tensão entre o estático e o dinâmico, entre o movimento e o repouso. O movimento essencial da caminhada também contém as pausas, as retenções, as desacelerações:

Percorreu o trecho de avenida já deserto e com iluminação deficiente, parando às vezes em um canto, diante de uma porta ou lampião, sem o ingênuo encantamento de quem descobre as coisas. Tudo lhe surgia como em um desfile permanente, ele mesmo participando, onde o máximo a atingir era a constatação do desfile. E seguir, num sentido ou noutro, o essencial era seguir.¹⁹¹

Outra questão a ser observada é que o movimento nômade revela uma outra permanente tensão: espaço liso x espaço estriado, estático x dinâmico, lugar x não-lugar, territorialização x desterritorialização, racionalidade geométrica x emaranhado de existências humanas. Nesse sentido é que Michel Maffesoli cita Adorno: “O homem sedentário deseja a existência dos nômades”.¹⁹² Em uma perspectiva antropológica,

Pode-se dizer que o que está na base de toda estruturação social é precisamente a tensão entre um lugar e um não-lugar. Se é verdade que o “território é o topos do mito” (G. Durand), não é menos verdade que toda

¹⁸⁹ RAWET. 2004, p.220.

¹⁹⁰ DELEUZE. 1995a, p.214.

¹⁹¹ RAWET. 2004, p.215.

¹⁹² MAFFESOLI. 2001, p.78.

sociedade tem necessidade de um não-lugar (u-topos), utopia que, curiosamente, lhe serve de fundamento.¹⁹³

O conto em prosa de Samuel Rawet, que apresenta o personagem do vagabundo seguindo uma trajetória, contempla momentos de quebra, de rompimento da prosa que faz emergir uma linguagem lírica, em fuga, que irrompe na narrativa, tanto nos momentos de deambulação urbana, quanto nas pausas em quartos de hotéis ou pensões, como no trecho em que o personagem, após uma caminhada em busca de um lugar de pouso, consegue um quarto e uma pausa no movimento:

Devora um animal e alimenta-te dele, cultua os mortos que ainda estão vivos dentro de ti e manda às favas os que vêm nisso sutilezas evidentes, porque não são tão evidentes. Vamos, nega isso também, nega-te esse direito de afirmar aquilo que na verdade ninguém te pode contestar, a não ser com a suficiência e o sorriso de uma polidez fictícia. Suporta esse ar rarefeito, as imagens inexistentes, a repetição mecânica de um gesto tão antigo que é simplesmente isso, um gesto antigo. E foge às sensações físicas que daí resultam, foge porque são as que menos interessam. Embarca no delírio, alça vôo, e vai ao fundo, para cima e para baixo, e voga ao sabor das confidências que já perderam o entretom de penumbra e confessionário, e grita, se for necessário. Mas alto, bem alto. E que o grito ganhe talvez modulações antimelódicas, conservando porém a densidade, a espessura e a harmonia de uma explosão de dor. Com um tremor de corpo findou a vibração e uma quietude invadiu-lhe os membros e a cabeça. Tentou ainda ordenar a respiração, mas não era mais necessário; tornara-se regular e tranqüilizante sem que tivesse necessidade de torná-la consciente. E dormiu. Um sono como o que devem ter as crianças segundo o pensamento dos adultos. Na aparência. Pesadelos já sem efeito imediato sucederam-se prolongando-lhe o delírio, agora mais integrado, mais conseqüente. Não delirava propriamente. Sonhava o delírio. E vivia o sonho. Acordou com o quarto em penumbra e algumas fitas de luz no canto superior da parede contígua à janela.¹⁹⁴

Nesse sentido é que se pode afirmar a concepção de escrita como uma conjugação de fluxos realizados por uma linha de fuga desterritorializante: “Embarca no delírio, alça vôo, e vai ao fundo, para cima e para baixo”, que “arrasta a língua para fora dos seus sulcos costumeiros” e que, nesse movimento, se torna singular, impessoal: “(...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o neutro de Blanchot)”.¹⁹⁵ A referência de Deleuze a Blanchot se faz na medida em que este também aponta para a possibilidade de a literatura alcançar uma potência neutra, impessoal, singular:

¹⁹³ *Ibidem.* p.87.

¹⁹⁴ RAWET. 2004, p.214

¹⁹⁵ DELEUZE. 1997, p.13.

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio.¹⁹⁶

Essa potência neutra se associa ao espaço do *fora*, a um *fora* da linguagem que faz a língua “sair de seus próprios sulcos”¹⁹⁷ :

Observa-se assim que o movimento do escritor justamente em abrir mão de sua intimidade em prol do povo. Somente se sair de si, se se colocar no Fora do mundo, no Fora da linguagem, é que se conseguirá fazer uma revolução de valor coletivo. Quanto mais o escritor participa da narrativa, maior a distância do *eu*, mais livre, mais sem limites, o movimento da literatura. Aproximar-se do Fora significa sair do *eu* e de seus abismos, libertar-se do eu e de seu medo da morte. A vida do indivíduo dá então lugar a uma vida impessoal: o *ego* está aqui disperso, dissolvido, rachado. Não se pode mais dizer “Eu morro”, e sim “Morre-se”, “morre-se sempre outro que não eu, ao nível da impessoalidade de um *Ele* eterno” (BLANCHOT, 1987a, 241).¹⁹⁸

Essa concepção do neutro se aproxima das reflexões de Michel Foucault sobre a linguagem, que propõem pensar o problema do sujeito em termos não cartesianos.¹⁹⁹ Autores como Bataille, Klossowski, Blanchot e Nietzsche questionaram a primazia do sujeito moderno e apresentaram outras possibilidades de se pensar a arte, a literatura e o sujeito. Todos os autores de uma forma ou de outra problematizaram a função representativa da linguagem, seu caráter estritamente mimético. Em Michel Foucault, a obliteração do sujeito dá vazão à aparição do “ser de linguagem” e, por consequência, ao questionamento da representação:

(...) a linguagem nem remete a um sujeito nem a um objeto: elide sujeito e objeto, substituindo o homem, criado pela filosofia, pelas ciências empíricas e pelas ciências humanas modernas, por um espaço vazio fundamental onde ela se propaga, se expande, se repetindo, se reduplicando infinitamente. E ao expor e aprofundar essa ideia no domínio da linguagem literária, Foucault está procurando se situar no espaço em que, segundo seu pensamento da época, ainda será possível pensar: o espaço vazio do homem desaparecido.²⁰⁰

Segundo o pensamento do filósofo a linguagem literária se afirma como contradiscurso, que contesta sua função representativa e ressalta o “caráter bruto, selvagem,

¹⁹⁶ BLANCHOT. 1997, p.312.

¹⁹⁷ DELEUZE. *Ibidem*, p.15

¹⁹⁸ LEVY. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, 2003, p.47.

¹⁹⁹ MACHADO. Foucault, a filosofia e a literatura, 2001, p.106-107.

²⁰⁰ *Ibidem*. p.113.

enigmático da palavra, em detrimento dos funcionamentos representativo e significativo da linguagem”.²⁰¹ Como salientou Tatiana Salem Levy, a literatura como contestação também revela seu caráter errante:

Com o aparecimento do ser da linguagem no espaço literário, vê-se surgir um movimento de resistência, de contestação dos valores dados. A literatura constitui uma errância que nunca se fixa e que, exatamente por isso, pode sempre questionar o que aí está como verdade estagnada. Ela precisa ser esse eterno movimento, essa eterna renovação, pois no momento em que se prender a alguma verdade não mais poderá existir.²⁰²

A escrita que se desvincula de um relato pessoal – “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”²⁰³ – considera as potencialidades da própria linguagem, se configurando como acontecimento. Assim o escritor fora de si, estrangeiro na própria língua, trabalha com a palavra que também é errante, nômade:

A palavra literária, assim como a palavra profética, impõe-se de Fora, ou melhor, constitui o próprio Fora: ela ocupa todo o espaço e é essencialmente não-fixa. O deserto como imagem do Fora não é simplesmente o inacessível, mas o sem-acesso. O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, no deserto, onde erra o exilado. A errância é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa: o espaço da escritura (...) Experimentar o Fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda sempre por vir.²⁰⁴

A indeterminação dos passos do personagem de Samuel Rawet também diz respeito a uma indeterminação da própria escrita, que cava um “espaço liso” na linguagem, que se conecta com o *Fora*, e se apresenta como contradiscurso, como resistência. Essa constatação também aparece em Roland Barthes, para quem a prática de escrita passa pela trapaça: “(...) trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”.²⁰⁵ Essa idéia de trapaça lembra o “gaguejar” da linguagem, mas, no caso, é uma espécie de gaguejar voluntário, que libera a linguagem de sua linearidade. Esses teóricos considerados – todos de uma forma ou

²⁰¹ *Ibidem.* p.109.

²⁰² LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, 2003, p.56.

²⁰³ DELEUZE. 1997, p.12.

²⁰⁴ LEVY. 2003, p.34.

²⁰⁵ BARTHES. *Aula*, 2002, p.16.

de outra relacionados ao contexto pós-estruturalista – enfatizaram a literatura não só como contrária a um uso ordinário, prosaico, “transparente”, mas também a captaram como experiência, acontecimento na linguagem. Dessa forma, no conto *Crônica de um vagabundo*, a busca de uma palavra que vá além dos limites da representação, a busca de uma linguagem intensiva, performática, corrobora essa visão de uma tentativa de burlar a língua, de “trapacear” para atingir uma expressão pura:

Se fosse possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Seríamos objetos, viveríamos num mundo apenas de acontecimentos, e todos estritamente necessários. Reduziríamos a nossa inteligência ao fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação.²⁰⁶

Esse “raciocínio destituído de vocábulos” confronta a possibilidade de uma escrita puramente representativa. Ainda que no conto exista a delimitação de um personagem que percorre determinadas trajetórias no espaço urbano, essa delimitação é fraca, tênue, uma vez que a única característica apresentada é a de ser um vagabundo que possui uma mala e acabara de chegar de viagem. Além disso, a presença do discurso indireto livre, contribui para a apresentação dessa linguagem que ganha certa carga de opacidade, de impessoalidade, de neutralidade. Essa discussão aparece no final do conto, quando o personagem encontra um escritor que está escrevendo sobre a história da *Revolução dos Canjicas*. Segundo esse escritor, o romance deveria ser um retrato fiel dos acontecimentos²⁰⁷, além de conduzir o leitor para a lição da história e além de reproduzir fielmente a realidade. Prosseguindo em sua explicação, ele argumenta:

Já viajei por toda a região, fiz um levantamento sócio-econômico da época, alinhei os costumes, mas alguns detalhes ainda me faltam. A figura do *Canjica* está meio vaga, e você não acha que como personagem de romance deve ser bem delineado, integrado no contexto histórico? Há por aí uma ficção de fantasmas, de gente sem nome, de personagens sem passado, fantasmas mesmo, não entendo como se possa dar valor a coisas dessa natureza. Me parecem vastos produtos de uma decadência, tão irreais. Ele apenas ouvia, sentado numa poltrona com um copo de água na mão.²⁰⁸

²⁰⁶ RAWET. 2004, p.234.

²⁰⁷ É possível fazer uma comparação aqui com o personagem Phillip Winter, do filme de Wim Wenders, que não consegue mais escrever sua reportagem – talvez por não acreditar na possibilidade de fazer um “retrato fiel dos acontecimentos” – e se limita a tirar retratos, ou seja, instantâneos (Polaroid) que, além de serem fiéis, seriam imediatos, sem demora, e sem mediação temporal. No entanto, essa possibilidade também é frustrada, uma vez que as fotos da polaroid nunca retratam realmente a realidade, conforme lamenta o próprio Phillip Winter.

²⁰⁸ RAWET. 2004, p.236.

A reflexão aparece no final da narrativa, quando ele entra em uma briga que acontecia na rua e cai no chão. Um senhor o ajuda a levantar e o leva até a sua casa. O mesmo senhor pergunta a ele se ele escreve e, logo em seguida, faz o comentário sobre o livro em que estava trabalhando. É interessante notar que, logo depois, ele para de falar sobre o seu livro e arruma um lugar para o personagem dormir. Um pouso para aquele que passara mais um dia perambulando pela cidade. Assim como a reflexão sobre o “raciocínio destituído de vocábulos”, esse comentário do escritor também surge no meio da narrativa para logo em seguida se dissipar. No entanto, esse comentário ao “acaso”, remete à própria condição do personagem de Samuel Rawet: personagem sem passado, sem futuro, quase um “fantasma” que atravessa a narrativa. E é essa condição de personagem não muito bem delineada, além da indiscernibilidade da voz do autor e do personagem – característica do discurso indireto livre – que permite ao texto se potencializar, ampliar sua condição desterritorializante:

O escritor é então aquele que sai de si para encontrar essa singularidade. Na literatura, o eu é fragmentado, esparramado até seu desaparecimento. O que aqui se procura é uma neutralidade que derruba as certezas do *cogito*. Ser impessoal é dar vez aos devires, aos encontros de forças, aos blocos de sensações. O Fora constitui, portanto, esse espaço onde não há unidade, onde o movimento da palavra encontra-se em seu mais alto grau de liberdade. O impessoal permite que a literatura transite do relato íntimo do *eu* à neutralidade do *ele*. A literatura nada tem a ver com as lembranças, os sonhos ou os fantasmas do eu, mas com as “audições”, as “visões”, os “devires” e as “potências” que circulam no Fora. É através da linguagem que se alcança esse espaço da não-linguagem, o espaço do Fora. “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve”, afirma Deleuze (1997a, 9).
209

Sair de si, tornar-se outro. Atingir as potências de um *fora* da linguagem. O escritor se torna vidente, e é nos interstícios das palavras, na fronteira da linguagem: “A última instância da meditação é uma torrente de palavras desconexas”,²¹⁰ que a escrita se apresenta como um caso de devir, nas dobras da linguagem.

3.4 nômades no cinema:

²⁰⁹ LEVY. 2003, p.49.

²¹⁰ RAWET, 2004. p.224.

Não ter passado nem futuro, só direções, orientações. Os nômades não têm história, só geografia. Só meio, lugar de estadia provisória, via de passagem. Sem fim, sem destino. Uma posição qualquer no espaço, um ponto no mapa, um cruzamento de estradas. O homem que vai para longe opera segundo linhas geográficas: marcha para o oeste, visão de fronteira como algo a atingir, empurrar mais para frente, superar.

Nelson Brissac Peixoto

No final do livro *Cinema 1: a imagem-movimento*, Gilles Deleuze localiza no cinema de pós-guerra a crise da imagem-ação, do cinema clássico. O filósofo cita várias razões para essa crise:

A guerra e seus desdobramentos, a vacilação do “sonho americano” sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos ... (...) Em toda a parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma os vínculos sensório-motores.²¹¹

A perda dos vínculos sensório-motores resultará na imagem-tempo, estudada no segundo volume sobre o cinema, *Cinema 2: a imagem-tempo*.²¹² No que concerne ao primeiro volume ainda, Gilles Deleuze enumera cinco características de uma nova espécie de imagem surgida no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood: A situação dispersiva, em que a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética; As ligações deliberadamente fracas, em que o acaso torna-se o único fio condutor (Deleuze cita

²¹¹ DELEUZE. *Cinema 1: a imagem-movimento*, 1985, p.253.

²¹² Na concepção de Gilles Deleuze, os caracteres que definiam a crise da imagem-ação, e o afrouxamento dos vínculos sensório-motores serviram de condições preliminares ao surgimento de “situações puramente óticas e sonoras.” O filósofo ainda salienta que talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo. Nesse sentido, o personagem torna-se uma espécie de vidente, não consegue reagir mais às situações e ganha o estatuto de uma espécie de espectador: “Ele registra, mais do que reage” (DELEUZE, 2005, p. 11). Esse novo regime de imagens é visualizado no neo-realismo italiano, além do cinema de Godard, Rivette, Welles, Fellini, etc. No que se refere aos filmes de Wim Wenders, o filósofo não os considera como exemplo de um outro regime de imagens. A hipótese pensada aqui é que, para ele, o cineasta alemão estaria restrito à crise da imagem-ação, nesse primeiro momento de concepção de um novo regime de imagens. Assim, as viagens que aparecem nos filmes dele, ainda teriam um aspecto iniciático, também presente, por exemplo, em *Easy Rider*, de Dennis Hopper e Peter Fonda. (DELEUZE, 1983, p.255). Cabe ressaltar ainda que em *Alice nas cidades* as “situações óticas e sonoras puras” não ocorrem uma vez que algumas imagens estão por demais “coladas” à diegese do filme. Por exemplo, a cena final em que Phillip lê o jornal com o necrológio de John Ford em que está escrito “mundo perdido” remete à própria situação dos personagens, assim como outras situações indiciam a própria situação desorientadora dos mesmos.

como exemplo o filme *Táxi Driver*, de Martin Scorsese, em que o chofer, personagem de Robert de Niro, hesita entre matar e cometer um assassinato político, e ao substituir tais projetos pela matança final, ele próprio espanta-se com isso, como se a efetivação não lhe dissesse mais respeito); A forma-perambulação, que substitui a ação, ou a situação sensório-motora. Com essa nova situação o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda formam a tônica dos filmes; A tomada de consciência dos clichês, que são clichês psíquicos mas ao mesmo tempo óticos e sonoros. E, por fim, a denúncia do complô, em que o complô criminoso, enquanto organização do poder, vai adquirir no mundo moderno uma estatura nova. Embora o filósofo tenha tirado seus exemplos do cinema americano, no pós-guerra de outros países da Europa – Alemanha, Itália e França – também se pode observar a crise mencionada.

Algumas dessas características elencadas podem ser percebidas no cinema de Wim Wenders. Como fora salientado nos capítulos precedentes, os filmes do cineasta alemão, segundo Alain Bergala, são perpassadas por uma crise temática que os caracterizam como “maneiristas”. Essa crise se relaciona às ligações frágeis, à situação dispersiva e à forma-perambulação, tal como proposto por Gilles Deleuze. Se o cineasta alemão não chega a realizar uma verdadeira “renovação”, ou alcançar, através do seu cinema, um outro regime de imagens, seu cinema, através da apresentação de personagens que perambulam, apresenta questões cruciais para se pensar a questão do nomadismo, da errância que são impulsionados seus personagens.

Segundo Peter Buchka, os relacionamentos fugazes e transitórios entre alguns personagens dos filmes de Wim Wenders – os “pactos circunstanciais e provisórios” – ²¹³, advindos da incapacidade das pessoas de estabelecerem ligações sólidas, sejam de amizade ou de amor, se relacionam à questão do nomadismo:

E aqui encontramos o componente altamente histórico de maior peso que Wenders, com *Alice nas cidades*, introduz para conferir um denominador comum ao conflito geral entre pátria e estrangeiro, saudade de casa e vontade de viajar, alienação e auto-realização, e ampliar assim, com ousadia – mesmo que, provavelmente, sem uma intenção consciente -, a história individual e nacional para abranger pelo menos um dos aspectos da história da humanidade. Trata-se de nada mais nada menos que o conflito entre nomadismo e sedentarismo, resolvido aqui, fundamentalmente, por pessoas cujo destino é serem estrangeiras na pátria e expatriadas no estrangeiro. ²¹⁴

²¹³ BUCHKA. 1987, p.45.

²¹⁴ *Idem.*

A impossibilidade de partilhar relações sólidas, a inquietação constante dos personagens, leva-os a, através do ato de viajar, exprimirem uma necessidade elementar: o movimento.²¹⁵ Dessa inquietação advém o estatuto da viagem como um fim em si, em que os personagens tornam-se estrangeiros na própria pátria, nômades. Essa impossibilidade de partilhar relações sólidas também se equipara ao nômade de Samuel Rawet. No conto em questão, os encontros se dão por acaso. Durante sua caminhada, o personagem é interceptado por uma prostituta e acaba acompanhando-a:

A mulher que o aborda é magra, de seios pequenos e o cabelo de um preto artificial. Está em condições de segui-la. Continuam andando pela mesma calçada em silêncio, sem a mínima necessidade de acrescentar alguma palavra ao que estava implícito na simples caminhada lado a lado.²¹⁶

Em outro trecho do conto, outro encontro ao acaso o faz acompanhar um rapaz:

Mas não está só. Uma vibração se faz presente, vinda da outra calçada. Mais alguém perfazia a mesma trilha, e há tempos já que devia acompanhá-lo. Mas só agora o admitiu nas suas possibilidades. Só agora lhe concedeu o direito de invadir os domínios de sua clausura. Ao girar a cabeça já encontrou o outro à sua espera, como se nada mais fizesse a não ser aguardar o momento em que responderia ao seu apelo tenso e não formulado.²¹⁷

Esses encontros fortuitos, com um garoto de programa e com uma prostituta, além de outros que ocorrem durante o conto, revelam essa fragilidade das relações, todas surgidas pelo acaso, durante a deambulação do personagem. Quanto ao filme de Wim Wenders, também ocorre esses encontros fortuitos. O primeiro, e desencadeador de toda a história, é o encontro com Alice e sua mãe em um aeroporto. Após aceitar o convite de acompanhar as duas, ele acaba se vendo sozinho com a menina Alice. Um segundo encontro fortuito acontece quando Philip e a menina, após se decepcionarem e não encontrarem a casa da avó de Alice,²¹⁸ decidem tomar banho na praia. Alice conversa com uma banhista e os dois acabam indo passar a noite na casa dela. Philip dorme com a mulher e, logo de manhã cedo, sem ela acordar, parte com a menina. Relações efêmeras, nômades.

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

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ RAWET. 2004, p.217.

²¹⁷ RAWET. 2004, p.230.

²¹⁸ Alice lembra que tinha uma foto da casa de sua avó. A partir dessa foto, os dois saem à procura da casa dela. No entanto, quando finalmente encontram a casa, encontram outras pessoas habitando-a. Aqui também aparece a reclamação de Philip em relação à fotografia: elas nunca mostram o real.

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 quando era “pequena” ela morava em Wuppertal, mas não sua avó. Essa, 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. O policial havia informado a ela que a casa de sua avó deveria ser no Distrito de Ruhr. Além disso, no outro dia, 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 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 também que a viagem se torne um fim em si mesma.

Os nômades do espaço urbano caminham sempre por *não-lugares*,²¹⁹ lugares de passagem, provisórios. A estadia em hotéis e pensões, por exemplo, reflete essa sensação de *não-lugar* vivenciada pelos personagens:

Os dois perambulam como estranhos por onde deveriam se sentir em casa. A pátria que lhes é estrangeira está povoada por estrangeiros: na casa da avó moram trabalhadores imigrados que mal sabem falar a língua e não têm qualquer lembrança dos precedentes habitantes. A região que atravessam está sendo inteiramente transformada, com suas antigas construções sendo substituídas por pré-fabricados modernos. A viagem começa nos Estados unidos e termina na Alemanha, mas a paisagem parece não mudar em nada. Eles ficam em aeroportos e hotéis que são exatamente iguais em toda parte. Vão parando nos mesmos *all night drugstores* com *juke-boxes*, ouvindo os mesmos *rocks*. Para depois andar num trem elevado semelhante ao metrô de Nova York. E, finalmente, percorrem uma zona de casas abandonadas e terrenos vazios, uma paisagem pós-industrial, devastada e indistinta, muito parecida com a americana. Para esse homem perdido, o seu país parece feito dos mesmos lugares de beira de estrada, vazios e impessoais, que a terra das viagens sem destino. O mesmo cenário de perdição. Simulação de um lugar outro. Sua deriva por esses locais padronizados e desertos, onde vagam pessoas que não têm para onde ir, acaba transformando a Alemanha – o seu próprio país – em América, um lugar nenhum. Um *nowhere*.²²⁰

²¹⁹ Na concepção de Marc Augé, os *não-lugares* seriam aqueles espaços que não poderiam ser definidos como identitários, relacionais e históricos. Instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (via - expressas, trevos rodoviários, aeroportos), além dos próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais constituiriam os *não-lugares*. (Cf AUGÉ. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade, 2003).

²²⁰ PEIXOTO. 1987, p.156.

A própria cidade se transforma em um lugar de passagem, provisório. Philip é um estrangeiro no próprio país:

Os dois viajantes desorientados pesquisam como estranhos uma região na qual, entretanto, deveriam até mesmo se sentir em casa – um pretexto dramático, aliás, para Wenders documentar detalhadamente a paisagem e a história da arquitetura inóspita da região do Ruhr. Mas não apenas eles são intrusos: a pátria estranha está, por sua vez, povoada de estranhos.²²¹

Nessa deambulação o jornalista, em vez de escrever uma história sobre a paisagem americana, tira fotos das paisagens. Essa tentativa de reter o instante que passa, leva sempre a uma melancolia, porque, como afirma o próprio personagem, “a realidade já estava sempre adiante daquelas imagens imóveis”.²²² A fotografia está sempre aquém da realidade, no momento em que é revelada, já se torna passado, já não condiz com a duração do presente. Daí o uso da Polaroid – o que havia de mais instantâneo na época. A respeito da inserção da fotografia no cinema, Raymond Bellour afirma:

O que ocorre quando o espectador de cinema encontra a fotografia? Inicialmente, ela se torna um objeto entre outros; como tudo o que participa no filme, a foto está presa em seu transcorrer. A presença da foto na tela produz, no entanto, uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio. Esse efeito mostra que o imenso poder da fotografia se mantém mesmo numa situação em que ela já não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o império que a foto exerce sobre nós. Mas nesse movimento alguma coisa acontece com o cinema.²²³

A inserção da fotografia rompe o transcorrer do filme, “arranca” o telespectador da “mediação imaginária do cinema” e, de certa forma, instaura um tempo outro. Em *Alice nas cidades*, as imagens fotográficas aparecem diversas vezes, sempre questionadas por Phillip Winter, que lamenta o fato delas não mostrarem o real.

²²¹ BUCHKA. 1987, p.44.

²²² *Ibidem.* p.83.

²²³ BELLOUR. *Entre-imagens*, 1997. p.85.

Conclusão

As aproximações entre cinema e literatura, no âmbito dos estudos literários, pode ser considerada como uma via de mão dupla ²²⁴, em que cada meio, em determinados contextos e em determinadas épocas exerce uma influência sobre o outro, tendendo ora para uma apropriação por parte da literatura de técnicas narrativas cinematográficas, ora tendendo para uma apropriação, pelo cinema, das técnicas narrativas literárias. A perspectiva adotada para a leitura do conto de Samuel Rawet e do filme de Wim Wenders, no entanto, foi a de analisar, nos dois meios, a configuração de um espaço urbano labiríntico e, além disso, como se apresenta a temática do nomadismo. No que se refere à narrativa de Samuel Rawet, num primeiro momento, fez-se necessário uma diferenciação em relação à figura clássica do flâneur. Se para esse, toda rua se faz íngreme, pois resguarda as camadas históricas, os tempos sobrepostos de épocas passadas, no conto crônica de um vagabundo vemos a quebra dessa profundidade e o surgimento de deslizamentos de superfície: o vagabundo caminha por uma cidade que se tornou qualquer, um espaço qualquer do qual não é possível vislumbrar os vários tempos sobrepostos. Ele caminha sempre por não-lugares, espaços não relacionais, não identitários, ou seja, não históricos. Esses deslizamentos de superfície encetados pelo personagem de Samuel Rawet, também acontece no filme de Wim Wenders. Phillip Winter, o protagonista, e Alice, perambulam por hotéis, aeroportos, cafés: não-lugares do espaço citadino. O afrouxamento dos vínculos sensório-motores, tal como trabalhado por Gilles Deleuze em relação ao cinema moderno, aliado à crise dos gêneros antigos – o “maneirismo” do cinema wenderiano, apontado por Alain Bergala, contribuíram para a configuração de um cinema nômade, de personagens que também perderam os “vínculos sensórios-motores” ou os “liames com o mundo” e passaram à perambulação. Em alguns casos, como em *Alice nas cidades*, essa perambulação se dá no espaço urbano, que se torna um espaço labiríntico, através do emaranhamento de ruas, esquinas, quarteirões, permeados de não-lugares, de espaços de passagem.

A metáfora do labirinto como possibilidade para se pensar a existência humana, é uma recorrente desde o pensamento greco-romano. O centro do labirinto, como sentido orientador, é importante para a imagem mítica do labirinto conforme a visão do homem medieval. Se o cavaleiro medieval sempre sabia aonde ir, uma vez que estava guiado pelo “olhar de deus” ²²⁵,

²²⁴ Cf. GUIMARÃES, 1998.

²²⁵ A esse respeito Cf. BRUNEL. *Dicionário de mitos literários*, 2000.

na modernidade ocorre o desmoronamento do centro como sentido orientador. A imagem do labirinto, também como metáfora para se pensar a cidade, perde a referência do centro, uma vez que passa a predominar a idéia da cidade como um emaranhamento de ruas, esquinas e quarteirões a-cêntricos, uma grande *Babel* onde se dá a errância moderna. Tanto no filme de Wim Wenders quanto na literatura de Samuel Rawet, foi apresentada essa leitura da cidade como labirinto. Em *Alice nas cidades*, não só as indicações que os personagens andam sem rumo, desorientados no espaço urbano indicam essa configuração urbana labiríntica. Os personagens, em determinados momentos, parecem aceitar esse jogo do espaço citadino e seguem encetando trajetórias guiadas pelo acaso ou por mínimas – e duvidosas – orientações, principalmente as fornecidas por Alice, como a foto de uma casa – supostamente de sua avó – e a afirmação de que essa morava na cidade de Wuppertal. Na conversa de Phillip com aquela parecia ser sua ex-amante, a mulher também compreende a cidade como um labirinto em que “quando se chega a um cruzamento, é como se tivesse chegado a uma clareira num bosque”. Logo Após, Phillip Winter pega um táxi, e o motorista afirma que “nessa cidade a gente perde a noção do tempo”. Perder a noção do tempo, perder o rumo. Lembrando que em Georg Simmel, a experiência do choque no espaço urbano moderno provoca o embotamento do sujeito: “embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos.”²²⁶ Em *Crônica de um vagabundo*, o personagem também caminha pelo espaço urbano como em um labirinto, a-cêntrico. 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 suas dobras, de sua superfície.

O espaço urbano também se torna território nômade. A figura do vagabundo, pela própria condição errante, marginal, que erra “longe do centro modelar dos padrões sociais, transitando nas fronteiras entre grupos”²²⁷ não se fixa, não se deixa prender a nenhum vínculo, a nenhuma determinação, a nenhuma essência. As tensões entre dinâmico e estático, movimento e repouso, lugar e não-lugar, corroboram para essa configuração nômade. A própria escrita se torna errante, nômade, na medida em que traz essa tensão entre os dois

²²⁶ SIMMEL, *As grandes cidades e a vida do espírito*, 1903, p. 581.

²²⁷ WALDMAN, 2003, p.72.

espaços, entre os dois movimentos, para o seu próprio processo, para seu próprio desdobramento. Para o filósofo Gilles Deleuze, os verdadeiros nômades,

são aqueles que não se movem. São nômades por mais que não se movam, não migrem, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar e morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão. Pensar é viajar (...).²²⁸

De acordo com a visão do filósofo, manter um *espaço liso* é uma forma nômade de ocupar o espaço. Na escrita de Samuel Rawet, acontece esse “alisamento” sobre o *espaço estriado* da cidade. Ao apresentar um personagem que perambula pelo espaço racional-geométrico moderno, o escritor instaura essa possibilidade de uma linguagem que comunica com o seu *fora*, e, nesse sentido, também se torna errante, nômade. Já em relação ao filme de Wim Wenders, os encontros fortuitos, sem passado nem futuro, os pousos sempre por não-lugares, lugares de passagem, também demonstram uma forma nômade de ocupar o espaço. No entanto, no filme *Alice nas cidades*, as imagens não se configuram “errantes”, uma vez que sempre se encaixam à história, ou ao que está sendo narrado. Os planos, as seqüências, não irrompem na apresentação de uma imagem-tempo, na apresentação do tempo em “estado puro” tal como assinala Gilles Deleuze. Ou seja, não se configura como um cinema de “vidente”. Ainda assim, o filme do cineasta Alemão apresenta questões cruciais para se pensar o deslocamento nômade, a forma nômade de percorrer o espaço citadino.

²²⁸ DELEUZE. *Mil platôs*, Vol. 5. 1995a. p.189.

Referências

DE SAMUEL RAWET

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidas*. SEFFRIN, André. (org), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAWET, Samuel. *Ensaio reunidos*. KHOL BINES, Rosana (org) , Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

SOBRE SAMUEL RAWET

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

SANTOS, Francisco Venceslau. (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

DE WIM WENDERS

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

WENDERS, Wim. *Emotion pictures*. Tradução de Annie Fragoso Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

SOBRE WIM WENDERS

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

Geral

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELLOUR. *Entre-imagens*. Tradução de Luciana A. Penna. São Paulo: Papirus editora. 1997

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin. Ed.7. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERENSTEIN, Paola Jaques (org). *Apologia Da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro. Casa Da Palavra, 2003.

BERGALA, Alain. *Cahiers du cinema*, Abril. n.370, 1985.

BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia das letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO. Luis Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. In: *Aletria: revistas de estudos em literatura. Poéticas do espaço*. Vol. 15. Jan/jun 2007.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Brasília: UnB; Rio de Janeiro: J. Olympio. 2000.

BUCK-MORSS. Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Ed. Univ. Argos, 2002

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castanon. Rio de Janeiro: 1977.

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34,1995a.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. Rio de Janeiro: Editora 34,1995b.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34, 1998

DOREA, Guga. *Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênese e devir*. In: *Revista Margem*. São Paulo, n.16, 2002.

FERNANDES, Jose. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Ed. da UFGO, 1986.

FUÃO, Fernando. *O sentido do espaço*. In *Revistas Arquitectos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.048/582>. Acesso em 09/05/2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva,1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Tese (doutorado) Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 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: Ed. da UFMG, 1997.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução: Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LAGERKVIST, Par. *A morte de Ahasverus*. Tradução de Milton Amado. Porto Alegre. Editora Globo, 1964.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORAES LEITE, LIGIA CHIAPINNI. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*, São Paulo: Editora Ática, 1994.

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.

PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia*. In: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 2.ed. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo, Cia das letras, 1987.

ROUANET, Sérgio Paulo. . *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: editora Ufrj, 1993.

SARTRE, *O existencialismo é um humanismo*. Rio de janeiro: Bertrand editora, 2004.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903).

Mana, vol.11, no.2, Oct. 2005, <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>> Acesso em 15/04/2010.

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.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo. Ed.34, 2000.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

Filmografia

Wim Wenders

Alice nas cidades. Alemanha. 1974. 110 min, son., P&b.

Movimento falso. Alemanha, 1975. 110, min, son., Cor.

No decurso do tempo. Alemanha, 1976. 175 min, son., P&b.

O amigo americano. Alemanha, 1977. 125 min, son., P&b.

O estado das coisas. Alemanha, 1982. 125 min, son., P&b

Tokyo Ga. Alemanha/Estados Unidos, 1985. 92 min, son., Cor e P&b.