

IMAGEM E MEMÓRIA EM *CRÔNICA DE UM VAGABUNDO*, DE SAMUEL RAWET, E *ALICE NAS CIDADES*, DE WIM WENDERS.

Michel Mingote Ferreira de Ázara¹

Resumo: o presente artigo 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 da memória e, também, do estatuto da imagem nas duas obras.

Palavras-chave: Samuel Rawet, Wim Wenders, memória, espaço urbano.

Resumen: El presente artículo 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 de la memoria y, también, del estatuto de la imagen en las dos obras.

Palabras-clave: Samuel Rawet, Wim Wenders, memoria, espacio urbano.

1. Introdução

Os estudos sobre memória e imagem na contemporaneidade fornecem uma ferramenta teórica importante para se pensar a narrativa fílmica e também literária. No caso da memória, por exemplo, desde os relatos memorialísticos e a literatura de testemunho, até a memória apresentada como princípio estruturador das narrativas, proporcionam um material amplo e instigante para a reflexão teórica e crítica nos seus desdobramentos. Assim, a partir do conto *Crônica de um vagabundo*, de Samuel Rawet, e do filme *Alice nas cidades*, de Wim Wenders, será analisada a questão da memória e da imagem implicadas na estruturação das obras escolhidas.

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

¹ Doutorando em estudos literários na Ufmg. Bolsista Capes. E-mail: michel_mingote@yahoo.com.br

livro que, segundo o teórico, é fruto de uma busca que perde seu alvo no meio do caminho. Dessa forma, em *Bandoleiros*,

(...) 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. (Guimarães, 1997, p. 147-148).

Assim, no romance citado ocorre a impossibilidade daquele “grande estar a caminho” (Wenders *apud* Guimarães, 1997, p. 148), 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, o teórico 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. (Guimarães, 1997, p. 53).

Se levarmos em conta as narrativas que apareceram, principalmente, no pós-guerra, elas se apresentam fragmentárias, descentradas, com personagens em trânsito, muitas vezes em “exílio” dentro do próprio país, 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:

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. (Rawet, 2004, p. 214).

A impossibilidade da formação de uma linha contínua da memória, que liga os eventos passados em uma sequência lógica, demonstra como essa situação condiz com o estado desterritorializante a que é impelido o habitante da cidade contemporânea. No caso da narrativa do escritor judeu-polonês, a situação do desmemoriado também se refere à tentativa de romper os liames com determinada identidade como, por exemplo, a identidade judaica.

2. Um vagabundo na cidade

O conto *Crônica de um vagabundo* apresenta um personagem errante, sem nome, sem destino, sem vínculo algum com o espaço urbano:

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. (Rawet, 2004, p. 211).

A cidade na qual caminha o personagem não é identificada. Também não sabemos de onde veio o viajante, que se aut nomeia “vagabundo” e traz consigo uma maleta com poucos pertences. Quanto à questão imagética, César Guimarães salienta que “Aqueles textos que buscam deliberadamente o visível, cifrando-o sob a forma de imagem verbal, expõem a linguagem à violência pré-discursiva da imagem, presente de uma presença que a linguagem tenta incorporar e que a isto se recusa, no entanto, por natureza”. (Guimarães, 1997, p. 69). Na escrita de Samuel Rawet, essa “violência pré-discursiva da linguagem” se apresenta quando o autor rompe com o caráter de representação do texto e explora as potências da linguagem, no limite do a-sintático:

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. (Rawet, 2004, p. 220-222).

A escrita, ao traçar linhas de fuga desterritorializantes, cartografa um espaço vago, impreciso, estruturado por “reminiscências de sonhos”. Assim, ela almeja a condição de imagem: “O que importa numa imagem construída por meio de signos linguísticos não é a figuração (...) mas, sim, a força ou intensidade que leva a escrita a procurar essa região informe e ainda não conquistada pelo signo verbal”. (Guimarães, 1997, p. 141-142). O texto se potencializa ao buscar o imagético presente no signo linguístico, sua força pré-discursiva, visualizada nas zonas de indiscernibilidade não só entre passado e presente, mas também entre sonho e vigília.

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 intercâmbio 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”. (Benjamin, 1987, p. 198). 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 Waizbord,

(...) 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. (Simmel, 2005, p. 577).

Essa modernidade avassaladora, cuja impossibilidade de reter o tempo que passa, além da necessidade de aderir à mobilidade, conforma também a impossibilidade de reminiscência e, por que não, do sentido histórico.

3. O cinema de Wim Wenders

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. (Guimarães, 1997, p. 21-22).

As películas do cineasta alemão, frente a essa inflação, a essa entropia imagética, buscam captar o invisível, uma vez que ele ainda acredita na possibilidade de extrair uma imagem que dure. Essa busca também está relacionada à possibilidade de que exista algo a mais nas imagens do que vemos no momento em que elas se produzem. E essa busca parte do próprio espaço urbano, ou melhor, é nele mesmo que se buscará uma imagem: “Se bem que eu compreendesse muito bem o desejo de Werner de ter imagens transparentes e puras, as imagens que eu procurava só as havia de encontrar aqui em baixo, no tumulto da cidade”. (Wenders, 1990, p. 89). 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. (Buchka, 1987, p. 111).

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”. (Buchka, 1987, p. 113). É interessante salientar a proximidade que a definição dessas imagens tem em relação à de imagem dialética, tal qual trabalhada por Walter Benjamin, para quem essa se daria no momento em que o passado encontra o presente numa espécie de relâmpago para formar uma constelação.² Outra questão importante a se observar 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 postiço e o ‘pastiche’) [...]. (Barthes, 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 (...)”. (Barthes, 1982, p. 55). A imagem aparece primeiro num *plano médio*, vista da percepção do personagem que perambula em um carro e depois aparece em *primeiro*

² É importante observar que, ainda que exista essa semelhança, talvez não se possa denominar tais imagens como “dialéticas”. A configuração desse tipo de imagem, no cinema, parece se apresentar mais nos filmes dos cineastas que radicalizam mais os aspectos estético-formais em suas narrativas. O cineasta Jean Luc Godard, por exemplo, ao explorar, em seus filmes, as pausas, recuos, acelerações da própria película, faz emergir um cinema-pensamento, que interrompe o movimento e trabalha a imagem na sua condição de fotograma. Nesse sentido, a imagem-movimento se apresenta sempre em crise, sempre suspensa. Com relação a essa questão (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998).

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.

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. (Deleuze, 1985, p. 253).

A perda dos vínculos sensório-motores resultará na *imagem-tempo*, estudada no segundo volume sobre o cinema, *Cinema 2: a imagem-tempo*.³ 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 como exemplo o filme *Táxi Driver*, de Martin Scorsese, em que o chofer,

³ 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 necrológico 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.

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. Os filmes do cineasta alemão, segundo Alain Bergala, são perpassados 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 da errância a que são impulsionados seus personagens.

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”. (Deleuze, 1985, p. 83). 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 Polaróide – 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. (Bellour, 1997, p. 85).

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. Dessa forma, se as imagens do cinema de Wim Wenders não chegam a romper totalmente com a “imagem-movimento”, o sistema sensório-motor do cinema clássico, em alguns filmes, como em *Alice nas cidades*, o cineasta consegue explorar outras dimensões da imagem, através da situação desorientadora de seus personagens.

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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.

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

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

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

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

Filmografia

Wim Wenders

Alice nas cidades (1974)