

**SHORT MOVIES, WRONG MOVE: DEFESA
DE UMA NARRATIVIDADE ERRANTE EM
GONÇALO M. TAVARES E
WIM WENDERS**

**SHORT MOVIES, WRONG MOVE: DEFENSE
OF AN ERRANT NARRATIVITY IN
GONÇALO M. TAVARES AND
WIM WENDERS**

Frederico Klumb¹

Franklin Alves Dassie²

RESUMO

Este trabalho procurou estabelecer uma leitura comparativa entre o livro *Short movies*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, e o filme *Wrong move*, do cineasta alemão Wim Wenders. Partimos da proposição de comparatismo expandido da teórica argentina Florencia Garramuño, entre outros, procurando iluminar nas duas obras os aspectos de funcionamento de sua narratividade e discutindo durante nosso percurso as ideias de autonomia, hibridismo, procedimento, campo artístico, entre outras.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalo M. Tavares. Comparatismo expansivo. Wim Wenders. Narratividade.

ABSTRACT

This work sought to establish a comparative reading between the book *Short movies*, by Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, and the film *Wrong move*, by german filmmaker Wim Wenders. Taking as a starting point the propositions of an expansive comparativeism coined by Florencia Garramuño, among others, we tried to illuminate the narrativity in both works, discussing, also, the ideas of autonomy, hybridity and artistic fields.

KEYWORDS: Gonçalo M. Tavares. Expansive comparativism. Wim Wenders.

PRIMEIRO, UMA PANORÂMICA

Em um artigo intitulado “La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo” (GARRAMUÑO, 2009), a teórica argentina Florencia Garramuño discorre sobre alguns dos elementos que vê na literatura e crítica contemporâneas. Em suas palavras, ela está interessada em pensar uma literatura “que enfatiza o extravasamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário, com relativa comodidade, pelo menos desde os anos sessenta”³ (GARRAMUÑO, 2009, p. 101). Garramuño parte do conceito de escultura em campo ampliado, de Rosalind Krauss (KRAUSS, 1984), pinçando e analisando em seu próprio percurso casos de poetas e prosadores que julga exemplares de uma desestabilização de fronteiras em nosso tempo, como Carlito Azevedo, Bernardo Carvalho, Martín Gambarotta, entre outros. Sua escolha por escritores de gêneros e nacionalidades distintas tem um sentido simbólico e ao mesmo tempo operacional, uma vez que ela deseja, como diz, iluminar com o gesto mais autores que se inseririam no mesmo panorama, além de estender seus questionamentos para a esfera da crítica.

É uma discussão que nas últimas décadas tem ganhado diferentes enfoques e abordagens por quem se ocupa de pensar a literatura. Parecem ser questões semelhantes às de Garramuño, por exemplo, as que ocupavam outra teórica argentina, Josefina Ludmer, quando defendia o conceito de pós-autonomia para certa literatura latino-americana recente (LUDMER, 2007). Mas, se Garramuño parece concentrar a atenção sobre os aspectos de heterogeneidade, hibridismo e expansividade da noção de campo, Ludmer parece se interessar mais por um efeito, algo que define como a “fabricação de um presente” (LUDMER, 2007, p. 1), qualidade essa que seria também decorrente de uma desestabilização de alguns dos contornos do literário. Em Ludmer, o foco se coloca menos sobre os procedimentos e mais sobre a formação de uma espécie de comunidade de autores, vinculados à referida literatura pós-autônoma. O que ela vê nas obras desses autores é, principalmente, uma perturbação do estatuto de indecidibilidade ficcional, uma fratura no parodoxo narrativo e na figura do autor como conhecemos. Desvia-se, assim, da análise de aspectos como o hibridismo, a citacionalidade ou o diálogo interartes.

Poderíamos dizer, portanto, que as duas autoras partem de provocações semelhantes, mas que Garramuño aponta, mais do que para um grupo específico de autores, para uma espécie de *comunidad de procedimientos*, constituída pelo uso de novos recursos narrativos, de montagem, etc. Ludmer afirma estar pensando em nomes como os de Roberto Bolaño, Cesar Aira e Daniel Link, procurando nos trabalhos destes escritores, na maneira com que se dá o agenciamento da figura do autor em suas obras, uma escrita fabricante de presentes. Uma nova literatura que, como diz, é “totalmente ocupada pela ambivalência” (LUDMER, 2007, p. 1).

Obviamente, não nos cabe dizer qual das duas abordagens é mais produtiva, até porque elas partem de um mesmo problema, mas desenvolvem caminhos distintos, acabando por refletir também sobre tópicos distintos do pensamento do contemporâneo literário. Mas as discussões que ambas suscitam em torno das noções de campo, hibridismo, autonomia e literatura expansiva são úteis para pensarmos os objetos que proporemos a seguir. Primeiro, porque lidaremos com texto, mas também com filme. Segundo, porque nossos objetos igualmente parecem desafiar alguns dos elementos constitutivos dos campos aos quais convencionalmente pertencem.

Como em textos anteriores, que integram uma série da qual este artigo faz parte, procuraremos responder a três perguntas. Uma mais abrangente, que pode ser enunciada da seguinte maneira: é possível fazer cinema com um livro? Outra mais específica, que interroga sobre a narratividade nos dois objetos. E, por fim, a partir do estudo dessa narratividade, uma indagação sobre o tipo de experiência do olhar que se pode entrever nas duas obras. Nossos objetos serão o livro *Short movies* (TAVARES, 2015), de Gonçalo M. Tavares, e o filme *Wrong move* (WENDERS, 1975), do cineasta alemão Wim Wenders.

QUE NOME DAREMOS PARA ISTO?

Short movies (TAVARES, 2015) é um livro composto por sessenta e nove fragmentos, a maior parte deles de uma página ou pouco mais, publicado no Brasil em 2015, pela editora Dublinense. Na primeira página do livro, lê-se a seguinte nota: “Tentativa de levar a escrita do cérebro aos olhos e de não a deixar sair daí. Evitar que se pense, transferir tudo para uma questão óptica. Não penses, vê – e vê, não penses. Mas ver o que nos é mostrado e ver ainda o resto. Ao lado, em cima, embaixo, antes, depois” (TAVARES, 2015).

Parece difícil definir o gênero de um livro como esse. Ao ler apenas suas primeiras páginas, poderíamos pensar que se trata de um livro de contos. A pequena extensão dos textos, contudo, talvez gerasse dúvida quanto a isso. Talvez, então, microcontos? Mas a ausência de alguns dos elementos mais estruturais da prosa ficcional, como marcações de tempo e espaço ou continuidade mínima, parece contribuir para que também não os possamos chamar assim. Poesia, talvez? Mas não há versos. Poemas em prosa? Não, não parece ser exatamente isso.

Quando se debruça sobre o romance *Nove noites* (CARVALHO, 2002), de Bernardo de Carvalho, Garramuño aponta para um interessante detalhe no título do livro. Apesar de ser composto por registros de texto heterogêneos (relato jornalístico, diário pessoal, informe antropológico), na capa, depois do título, há o sinal gráfico de dois pontos e, a seguir, a palavra “romance”. Ela conclui que essa insistência em chamar o livro de romance “aponta, talvez, para um gesto de apropriação, para uma redefinição contingente do literário” (GARRAMUÑO, 2009, p. 105)⁴. Sentido semelhante parecem

ter, por sua vez, o título e o próprio jogo contido no livro de Tavares, embora neste caso o autor pareça se valer menos de uma estratégia de acumulação e mais de uma espécie de elusividade programática. Afora o diálogo explícito com o cinema, em *Short movies* nada é explicado; as pequenas cenas que o compõem, independentes entre si, não retornam depois de apresentadas. O estilo do texto é quase invisível, como se, cumprindo o que promete em sua nota introdutória, o autor buscasse a maior imparcialidade possível. Tomando de empréstimo as conclusões de Garramuño e realizando uma leitura de *Short movies* segundo uma pretensão de ampliação do literário, podemos tentar sugerir que o narrador de *Short movies* representa mais uma câmera do que um narrador. Vejamos alguns dos fragmentos. No primeiro deles, há o seguinte:

Um piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago. O dono do piano chega até ele, com água pelos tornozelos. A mulher e os filhos morreram na catástrofe, mas agora ele localizou o piano que, com o desabamento da casa, desaparecera. Chegado ao pé do piano, o homem toca numa tecla quase por instinto, para ver se ainda funciona. Há muito barulho na cidade, há sirenes de ambulância por todo o lado e por isso ele não tem a certeza se o que ouviu foi resultado do seu toque no piano. Mas o piano está de tal forma desfeito que é impossível alguma tecla ainda funcionar. (TAVARES, 2015, p. 9)

Já aqui se nota um diálogo com o cinema sendo construído. Difícil não lembrar, por exemplo, depois da leitura do fragmento acima, de um filme como *O pianista* (POLANSKI, 2002), de Roman Polanski. A imagem de um piano sendo tocado em meio a destroços, no caso de Tavares, um cenário no qual desconhecemos a causa da destruição, mas que também se assemelha à ruína da guerra. Um piano, tanto no filme de Polanski quanto em Tavares, como símbolo inútil de tudo o que a guerra não é; sua antítese perfeita, mas que dela não pode escapar. O piano como amuleto violado. É impossível afirmar o que Tavares pretende com o fragmento, mas ele parece nos convocar a uma revisitação de nossa memória fotográfica e/ou cinematográfica. Nesse sentido, estaria Tavares realizando algo como uma reescrita de filmes que já existem? Sua expansividade se concentraria, assim, em diálogos delineados, com objetos cinematográficos existentes? Não nos convencemos totalmente disso. Há, antes, uma noção, mais implícita do que declarada, de arquivo, de escrita *com*, que permite alguma remissão ao cinema, mas sem sua dependência.

Voltando à ideia do narrador como câmera, é preciso que apontemos algumas exceções no texto de Tavares quanto a tal aproximação. Por exemplo: não estaria ao alcance de um narrador apenas *visual* construir a passagem: “O dono do piano chega até ele” (TAVARES, 2015, p. 9). O uso de adjetivos como o termo “dono” para qualificar o personagem, configura, na verdade, um afastamento do funcionamento de uma câmera, visual por excelência. É dizer que a câmera conheceria apenas substantivos, verbos,

advérbios, estando fora de seu escopo lidar com adjetivos, pronomes. Mas não é de todo improdutivo insistir na ideia do narrador como câmera, muito mais uma câmera do que uma voz. Apesar dos adjetivos e de outros elementos qualificadores – no segundo fragmento, por exemplo, vemos uma comparação: “como se fosse um monstro” (TAVARES, 2015, p. 11) –, a ausência de construção de uma psicologia para os personagens, que nem mesmo recebem nomes, assim como a falta de aprofundamento de suas relações ou a típica gradação da trama ficcional, tudo isso aponta para uma narratividade que parece mais distante da escrita de contos e novelas do que de peças cinematográficas curtas. De maneira ainda mais radical, cada fragmento de *Short movies* talvez se assemelhe a instantâneos, apenas, fotografias em sequência que mostram uma ou duas ações. Mas avancemos para o segundo fragmento, de título “A máscara”:

Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos do chimpanzé. O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos rir, como se tivesse perdido o controle. (TAVARES, 2015, p. 11)

Há algumas coisas interessantes a apontar. Primeiro, ainda pensando a sobriedade do estilo, há o tamanho das frases, bem curtas, como se Tavares procurasse proteger seu texto contra as elucubrações de um “eu”. De certa maneira, também, como se com o recurso o autor decupasse seu texto. Cada frase funciona mais ou menos como um plano de cinema. Antes de tudo, temos o plano do rosto. Note-se como não há intromissão na imagem, é um rosto com uma máscara, apenas. O autor decupa, apresenta primeiro essa imagem, e é quase possível dizer, analogamente, qual tipo de plano a representaria no cinema: não se trata de um plano geral, uma vez que este revelaria a paisagem na qual se insere o rosto. Também não se trata de um plano detalhe, de um *close-up*, pois há um rosto inteiro em quadro. Assim, antes mesmo da indicação do autor de uma troca de plano (“O plano abre”), já sabemos se tratar de um plano médio ou de um americano, provavelmente frontal.

Essa escolha de registro de escrita, certamente incomum, parece ir ao encontro da ideia do narrador que se comporta como câmera, e das considerações de Garramuño e Ludmer previamente apresentadas. O texto, com suas convenções e recursos típicos, não basta, é preciso incorporar uma produtividade exterior, transformar os fragmentos em algo mais que literatura, sem, no entanto, permitir que o literário escape completamente. Ser e não ser, eis a questão.

AO LADO, EM CIMA, EMBAIXO – O MOVIMENTO DOS OLHOS

Podemos agora passar para uma segunda ideia importante. Nos outros textos que integram a série à qual este pertence, tratamos de construir uma abordagem que focalizasse os procedimentos usados pelos autores de nossa eleição para, a partir dessa análise, dar a ver uma experiência do olhar específica em cada autor. No primeiro desses textos, trabalhamos com um dos livros de Carlito Azevedo, que, quando comparado a um filme de Jean-Luc Godard, nos permitiu propor uma experiência erótica do olhar, na qual procedimentos punham os elementos do texto em fricção. Ali, o que era levado ao verso e ao plano parecia coexistir numa tensão de cópula, tensão que ecoava, entre outras coisas, o barroco e o neobarroco. Um tipo de olhar, portanto, voltado para a materialidade, agregador, que se valia do ruído. Já no segundo caso, o da poeta Marília Garcia, lida ao lado do cineasta Harun Farocki, nosso interesse se concentrou em uma tensão entre presença e ausência, na relação entre ver e não ver aquilo que se olha.

O que tentaremos propor agora é algo que estamos provisoriamente chamando de *olhar de deriva*, ou *olhar em movimento*. Tanto em Tavares quanto nos filmes de Wim Wenders que abordaremos, interessará um aspecto de movimento como ponto de partida e chegada, um movimento que é ao mesmo tempo causa e efeito. No que se refere ao livro de Tavares, já deve ter ficado claro que esse movimento se concentra essencialmente no olhar. Mas, se esse olhar representa de fato uma câmera, não há dúvida de que as *locações* onde essa câmera-olho⁵ é acionada não são fixas, tampouco os personagens por ela fotografados. Ao abdicar da sequencialidade e da construção de canais tematicamente comunicantes entre as peças, fazendo com que elas se relacionem mais por aspectos formais do que por seu substrato semântico, Tavares deixa entrever um intenso movimento de seu narrador, de uma câmera que necessita mover-se no espaço para retratar todas as cenas do livro. Em *Short movies* não há algo como uma câmera sempre apontada para o mesmo lugar, como se o aparelho estivesse imóvel em frente a uma janela. Apesar do aparente não envolvimento do narrador, a câmera-narrador de Tavares parece mais próxima da câmera de um *road-movie* do que de um documentário. Um bom exemplo desse movimento, ou das mudanças temáticas e de cenário, é a passagem do fragmento três, apresentado acima, para o fragmento quatro, intitulado “O táxi”:

Uma mulher levanta o braço. Está no passeio. Não tem pressa, mas levanta o braço e acena com a mão. O táxi não pára. Está vazio, mas não pára. A mulher veste calças elegantes, castanhas. Tem um lenço ao pescoço. De novo, vemos a sua mão levantada acenar. Outro táxi que não pára. A mulher está a sorrir. É bonita. Levanta o braço de novo. Estamos sempre a vê-la, a ver o seu entusiasmo sorridente. Mas não, de novo o táxi não pára. Também vazio, mas não pára. O plano agora abre-se mais. Vemos a mulher, sim, as suas calças elegantes castanhas. E, junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto. (TAVARES, 2015, p. 12)

Mais uma vez vemos o comando cinematográfico, quase uma rubrica de roteiro, indicando a alternância de planos fechados com um plano geral, mais aberto. Mas se no fragmento anterior a sequência de ações revela desde o princípio uma ambiência de ares expressionistas – ali estão o monstro, o hospital, a tragicidade exagerada e fundida ao cômico –, aqui tudo parece mais calculado, como se o autor emulasse, talvez, a tensão dos filmes de suspense, em que toda a decupagem, o que é ou não revelado, funciona no sentido de manter a expectativa em suspenso.

E há aqui ainda algo do absurdo, emanado pela imagem do corpo morto no passeio público, como se se tratasse mais de um bêbado adormecido do que de uma morte. Se olharmos a cena com atenção, perceberemos que não é possível afirmar quase nada sobre ela. Ao contrário, enquanto relemos as ações, nos deparamos com novas perguntas. O corpo é de um morto? Se sim, foi a mulher que matou? E trata-se de um morto ou de uma morta? A cena acontece de dia ou de noite? Por que a mulher sorri? Toda essa indefinição, essa permanente elusividade, é um dos aspectos que fazem de *Short movies* um objeto instigante, quase paradoxal. É curioso como um livro baseado fundamentalmente em uma ideia de visível pode ser capaz de preservar a tensão, manter certa esquivança na enunciação. O narrador de Tavares parece sempre mais interessado em perguntar do que em responder.

Voltando à mudança de paisagens, interessa a maneira como ela é, às vezes, conduzida de forma ambígua, duvidosa. Notemos a escolha, por exemplo, do terceiro para o quarto texto, da repetição da personagem feminina. Uma das reações que a repetição provoca é o questionamento sobre se tratar ou não de uma mesma personagem. Poderíamos, por isso tudo, pensar *Short movies* como um livro movediço. Apesar de o estilo da escrita de Tavares não apresentar grande variação – o que ajuda a conferir unidade ao livro –, a impressão é que cada fragmento pertence a um gênero literário diferente, como se cada um deles fosse uma nova proposição para o olhar. Nesse sentido, mais do que livro de contos ou poemas, *Short movies* seria um manual – um guia para o olhar. Algo parecido com o funcionamento de *Parque das ruínas* (GARCIA, 2018), de Marília Garcia, no qual a autora parece buscar uma educação pelo olho, um pensamento sobre o que é olhar e de como podemos olhar melhor, como olhar e *ver*.

Outro ponto interessante quanto ao estilo da escrita em *Short movies* é a sua relação com os roteiros cinematográficos, textos sempre despidos de elucubrações e de tudo aquilo que não é estritamente visual. De fato, é frequentemente comentado, nas escolas de cinema, o uso do vocábulo *guión* para designar esse tipo de texto. O roteiro é ele mesmo uma espécie de manual, guia que define o que deve ser filmado. Assim, o método de escrita escolhido por Tavares firma, de certa maneira, um acordo tácito com a linguagem do roteiro de cinema, em que o foco é colocado menos em dispositivos narrativos da voz – como seriam o fluxo de consciência e o narrador onisciente – e mais em dispositivos de visão.

Seguindo com a ideia de movimento e, principalmente, movimento de câmera, vejamos o que diz o fragmento seguinte ao do táxi. Seu título é “A dança”:

Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos a música, um tango lento, uma música de enamoramento. De qualquer maneira, nunca vemos os rostos, não percebemos qual o estado de espírito dos dois dançarinos. Estão nus e dançam. Ele segura na mão dela, ela deixa-se guiar pelos movimentos dele. Só ela tem um relógio de pulso; de resto, apenas dois corpos nus. A música termina. Vemos as costas do homem, as nádegas do homem, depois a nuca da mulher e depois os dois rostos neutros, aflitos – e subitamente, no momento exacto em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo; não agradece. (TAVARES, 2015, p. 15)

Mais uma vez, nossa memória cinematográfica é acionada. Como antes, é impossível afirmar se Tavares está de fato trabalhando com um filme preexistente, se reescreve cenas de filmes de sua predileção, ou, quem sabe, se combina cenas de diferentes filmes com outras da literatura e até mesmo com acontecimentos reais, numa lógica de mixagem. De um jeito ou de outro, o fragmento, com sua perversidade explícita na espetacularização violenta da nudez, no desconforto do casal, na plateia que aplaude apesar da aflição dos dois, lembra cenas de um filme como *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (PASOLINI, 1975), a perturbadora adaptação de Pasolini para o livro de Sade.

Por fim, é preciso dizer ainda uma última vez: para nós, o que importa aqui não é tanto afirmar ou não um diálogo intencional entre tal e tal objeto, mas antes construir este diálogo, a partir dos elementos que o livro de Tavares oferece. Esta é uma das vantagens de sua elusividade, isto é, das muitas aberturas que o livro oferece para a construção de sentido pelo leitor. Isso nos leva para ainda outra ideia, uma última proposição antes de entrarmos propriamente na análise comparativa de *Short movies* e *Wrong movie*.

LIVRO-LABIRINTO OU O LIVRO DOS ARGUMENTOS

Em uma das partes de seu romance inacabado – e publicado postumamente – *As agruras do verdadeiro tira* (BOLAÑO, 2011, p. 189-211), Roberto Bolaño dedica quatro capítulos a um procedimento semelhante ao de Tavares em *Short movies* (TAVARES, 2015). O romance de Bolaño, ou ao menos a versão que chegou até nós, é (como de costume, em se tratando do escritor chileno) repleto de mudanças no ponto de vista narrativo e de rupturas na diegese e encadeamento da trama, sendo permeado por longas digressões que dialogam com a escrita ensaística e funcionam como apêndices para o texto central. Um desses “apêndices” trata, justamente, da compilação dos argumentos de romances de um dos personagens mais célebres de Bolaño: o escritor misteriosamente desaparecido Benno von Arcimboldi, também referido como J.M.C Arcimboldi e supostamente inspirado em um escritor real, o polonês B. Traven.

Tomadas as devidas proporções, o que Tavares parece realizar em *Short movies* (TAVARES, 2015) é também essa espécie de escrita de falsos argumentos, rubricas que, reunidas sob um mesmo gesto composicional, passam a bastar-se como partituras, somatório que opera mais segundo uma organização coral de sentidos do que costuma acontecer no percurso bem telegrafado da estrutura ficcional clássica. Para usar um conceito de Gilles Deleuze muito em voga atualmente, é como se o livro de Tavares se permitisse organizar mais como rizoma e menos como estrutura limitada. Mais como toca, subterrânea, horizontalizada (DELEUZE, 2017, p. 9-10), e menos como edifício monolítico, verticalizado. Sem dúvida, a ordem de montagem dos fragmentos tem sua razão de ser, mas é possível afirmar que aqui ela não é tão importante quanto seria num livro de contos ou em um romance convencional. À maneira da toca horizontal que Deleuze vê em alguns dos romances de Franz Kafka, parece ser possível acessar o livro de Gonçalo a partir de diferentes fragmentos. Ao que parece, o que realmente importa é *entrar*, e não quais caminhos o autor nos indica para sair, como em um labirinto.

Temos, então, mais duas imagens – a do labirinto e a de um livro composto por argumentos – interessantes para pensarmos *Short movies*, porque são complementares. Afinal, o labirinto, assim como um argumento, possui em si uma incompletude, um *em* movimento do que é, como foi dito, mais entrada do que saída: uma premissa, ou uma tarefa, até mesmo uma promessa. Não por acaso, essas são ideias que também aparecem em outro escritor de peso, este talvez um dos mais labirínticos da história da literatura: Jorge Luis Borges. Sobre o labirinto, não é preciso dizer muito. Ele está presente em toda a obra de Borges, de poemas a textos curtos e contos como “O jardim de veredas que se bifurcam” (BORGES, 2016) ou “O labirinto do minotauro” (BORGES, 2008). Mas se a literatura de Borges, de modo geral, já representa ela mesma um labirinto, é interessante notar as aparições explícitas, em seus livros, de caminhos incompletos, passagens que parecem não levar a lugar nenhum, como se girassem em torno de si mesmas, atraindo o leitor para um pensamento da Babel e trancando-o num cinema de imagens circulares. Tal proposição surge figurada em Borges, por exemplo, no conto “Exame da obra de Herbert Quain”, do livro *Ficções* (BORGES, 2008, p.62-68). No final do conto, há a seguinte passagem:

Para estes ‘escritores imperfeitos’, cujo nome é legião, Quain redigiu as oito narrativas do livro *Statements*. Cada uma delas prefigura ou promete um bom argumento, voluntariamente frustrado pelo autor. O leitor, distraído pela vaidade, crê que os inventou. (BORGES, 2008, p. 68)

Como se vê, a ideia do personagem borgiano de escrever um livro com argumentos propositalmente frustrados é como um convite para uma continuação da escrita, para uma leitura de apropriação. No polo oposto se situariam, então, os livros resolvidos por seus autores da maneira “correta”, leia-se, aquela com a qual o texto se encerra e afasta o leitor da construção

de sentidos. Sem dúvida, o livro de Tavares se inscreve em algum lugar da abordagem mais borgiana, por assim dizer. Também em *Short movies*, está sugerida a dimensão de jogo: o da referencialidade com o cinema; o de uma literatura “fora de si”; o da implicação do leitor em um método de composição, através da nota introdutória ao volume. E é nesse sentido, também, que propomos esta espécie de jogo comparativo, buscando construir – no lugar de uma análise mais apoiada em critérios como o nacional, o historiográfico ou o cronológico – um mosaico, um quadro de breves análises críticas dos procedimentos e abordagens de diferentes autores. Estes, mesmo que indubitavelmente apresentem diferenças com relação ao projeto de Tavares, não deixam por isso de ser úteis para pensar tópicos bastante em causa em *Short movies*. Ajudam a reunir pistas para pensar sua autonomia, sua montagem e narratividade; suas formas de existência, enfim.

WRONG MOVE E A PERGUNTA DE GARRAMUÑO

Ainda no início de seu texto, Garramuño formula sua pergunta-guia da seguinte forma: “Poderia um comparatismo ser definido também a partir da literatura em um campo expansivo para igualmente expandir-se em outros tipos de textos e iluminá-los daquele ponto de vista anacrônico que propôs Didi Huberman em *Diante do tempo?*”⁶ (GARRAMUÑO, 2009, p.103). Não nos remeteremos ao texto de Huberman mencionado por Garramuño, mas sua pergunta é oportuna para as nossas considerações agora. Ampliando-a, chegamos a outras perguntas. Por exemplo: falamos aqui do movimento e da narratividade de *Short movies* principalmente através do levantamento de formas de texto que parecem afins à deste livro. Mas, e se em vez de pensar esses aspectos através de outros textos, tentássemos pensá-los através de filmes? O que cineastas que trabalham e pensam o movimento, as problemáticas do olhar, poderiam nos revelar adicionalmente sobre *Short movies*? É possível, afinal, comparar um livro e um filme segundo critérios, se não idênticos, ao menos análogos ou minimamente correspondentes? Para tentar responder a essa pergunta, analisaremos algumas das características e procedimentos presentes em um filme do cineasta alemão Wim Wenders, que integra sua “trilogia da estrada”: *Wrong move* (WENDERS, 1975).

O filme contou com uma colaboração de roteiro do escritor e cineasta ocasional Peter Handke, e pode ser considerado, em certo sentido, uma adaptação livre de um dos romances centrais do romantismo alemão, *Os sofrimentos do jovem Werther* (GOETHE, 2001). Trata-se de prática bastante cara a Wenders, cuja filmografia é permeada por adaptações livres ou transposições de grandes romances. Dois anos depois de *Wrong move*, ele filmaria, por exemplo, *O amigo americano* (WENDERS, 1977), inspirado no romance *O talentoso Ripley* (HIGHSMITH, 2002), de Patricia Highsmith.

Começaremos a falar de *Wrong move* pensando também um sentido de movimento e deriva no filme. Sem dúvida, nos chamados *road movies* há naturalmente uma disposição para o movimento, que pode ser tomada

quase como premissa. Há em *Wrong move*, no entanto, uma maneira bastante particular de executar essa ideia, isto é, de executar o próprio gênero filme de estrada. Como em outros trabalhos de Wenders, ali estão a figura do anjo (o que apenas observa as ações, mas não interfere); o encontro casual entre diferentes; a defesa da diferença como motor da experiência, contra uma ideia de tolerância; o desejo não correspondido; as frias e desoladas paisagens do norte europeu; o crime como significante central do desvio, prática dos indivíduos que se *deslocam* pelas margens; os diálogos longos; a deriva pelas cidades.

A diferença de *Wrong move* para outros filmes do diretor alemão, no entanto, localiza-se principalmente na fala de seus personagens, na qualidade e particularidade de seus diálogos. Segundo o *blog* do instituto americano Lincoln Center, Wenders teria de fato se pronunciado a respeito de alguns dos objetivos do filme, colocando a linguagem – oral e escrita –, no centro de sua declaração: “Wim Wenders certa vez afirmou que *Wrong move* era uma tentativa de compreender o mundo através da linguagem”⁷ (ROMNEY, 2016). O filme se realiza, assim, principalmente através de longos solilóquios e diálogos, o que também significa dizer que há precisamente um movimento, uma deriva deslocada do espaço para a voz, da imagem para o som.

Além disso, é interessante notar como Tavares e Wenders realizam cada um a seu modo esses processos de esvaziamentos e deslocamentos sobre seus instrumentais. No caso do escritor português, no lugar da potência de uma voz narrativa reunindo diferentes registros e procedimentos textuais – diálogos, descrições psicológicas, narradores em primeira, segunda e terceira pessoa, e tantos outros procedimentos consagrados –, vemos a prevalência de pouquíssimos recursos narrativos, dentre os quais se destacam a frase curta, a elipse e a criação de imagens. O narrador de Tavares parece ter um desejo de câmera, parece desejar que seus fragmentos sejam quase como fotogramas. A ideia geral que o livro passa é a de que seu autor concentra esforços para formar imagens nítidas na cabeça do leitor, como se este estivesse realmente *assistindo* às cenas, não lendo-as – tarefa que, da nossa parte, parece se realizar.

Quanto ao caso de Wenders, o esvaziamento em seu filme tem semelhanças com aquele operado por Tavares, mas talvez seja possível dizer que é feito em um sentido contrário. Também não há dúvida de que a câmera de Wenders se move. Basta observar o título do filme e lá já está uma ideia de errância. Mas o que é curioso, em *Wrong move*, é essa errância se produzir em maior efetividade através da voz, como dissemos acima, e em certo detrimento da imagem. Daí chegamos a seguinte proposição: se Tavares realiza um tipo de cinema com seu livro, através de um esvaziamento de procedimentos narrativos, concentrando esforços na dimensão imagética de seu texto, em *Wrong move* Wenders parece, ao contrário, estar menos interessado nos procedimentos e ferramentas de imagem do que nas de som e de texto.

Apesar do cuidado habitual com a fotografia e os movimentos de câmera, é quase possível dizer que não importa tanto que o filme se passe na Espanha, na Argentina ou na Alemanha. As corriqueiras paisagens de Wenders, mais ou menos desérticas, mais ou menos agradáveis de mirar, como se ficassem a meio caminho entre o belo e o feio, também parecem apontar para certa transitoriedade. Todo o cenário no qual se desenrola *Wrong move* parece sugerir um foco sobre as falas dos personagens, suas conversas, seus dilemas.

Outro ponto a favor dessa ideia são os temas que povoam os diálogos. Um desses temas, como já dissemos, é a literatura. Wenders se vale de citações (do próprio Goethe e de outros), que vão surgindo na caderneta de notas do protagonista do filme, um jovem que representa um Werther moderno, e que, a exemplo do original, deseja ser escritor e também parece saído das fantasmagorias do romantismo europeu. Mas os diálogos podem desembocar, ainda, em filosofia, tédio existencial, banalidades e até mesmo na leitura de poemas: um movimento na voz e pela voz, enquanto se alternam ao fundo do quadro os espaços amplos e despovoados. Em contraste com as conversas travadas pelo heterodoxo grupo que se move por uma serra até chegar a uma casa em ruínas, as paisagens parecem ainda mais inertes.

Por conta disso tudo, estendendo a proposição que fizemos para o livro de Tavares, podemos sugerir que talvez *Wrong move* esteja mais próximo de um livro do que de um filme. E podemos propor, assim, que *Wrong move* realiza “uma espécie de literatura no cinema”. Não apenas uma adaptação de um livro já existente, mas um novo tipo de literatura, feita no cinema, com imagens, mas pensando aspectos literários num sentido de correspondência não com o romance de Goethe especificamente, mas com o livro enquanto forma.

De fato, há diferenças bastante marcadas para uma correspondência entre o livro de Goethe especificamente e o filme. Sobre o personagem principal, por exemplo, Romney diz: “há uma distância irônica entre o arquétipo do gênio-oitocentista-em formação e o anti-herói que Wenders nos apresenta: um jovem prolixo e taciturno de cidade pequena, interpretado pelo alter ego habitual do diretor, Rüdiger Vogler [...]”⁸ (ROMNEY, 2016). É ainda curioso e significativo que Romney expresse algo semelhante ao que dissemos, com a seguinte frase: “Tudo em *Wrong move* é como que por um passe de mágica – ou como se houvesse sido previamente escrito nas páginas de um outro livro”⁹ (ROMNEY, 2016). Um filme que quer ser livro; um livro que quer ser filme.

PARA UM OLHO, ZOOM; PARA O OUTRO, LUPA

Em seu artigo intitulado “A poesia e a prosa do mundo” (PEDROSA, 2010, p. 27-40), Celia Pedrosa reflete sobre alguns dos elementos tidos como constitutivos da poesia e da prosa, apontando supostas diferenças entre os dois gêneros que, no entanto, podem ser elaboradas nos textos de forma a torná-los mais difusos, como tensão, construindo permeabilidades.

Passando por Novalis, Gustave Flaubert, Vitor Hugo, Walter Benjamin, entre outros, Pedrosa focaliza, em dado momento, uma perspectiva assumida por Jean-Marie Gleize em relação à poética de Charles Baudelaire, na qual ele julga ver “a tensão entre uma poesia-gato hierática” (em *Les Fleurs du mal*), e uma “prosa-cão baldia”, errática e que teria se realizado no *Spleen de Paris*. Ainda segundo Pedrosa, para contextualizar essa perspectiva, Gleize se refere a uma resposta dada por Vitor Hugo à acusação de ter jogado “o nobre verso para os negros cães da prosa”¹⁰, e a busca declarada de Flaubert por uma “prosa da prosa”¹¹ (GLEIZE, 2007, p. 169 *apud* PEDROSA, 2010, p. 30). A partir daí, como resposta, Gleize propõe uma espécie de “prosa em prosa”¹², que ele mesmo define como derivada de uma música paradoxal, diretamente ligada às novas formas de sensibilidade e consciência geradas pelas condições de vida nas grandes cidades e aglomerações urbanas¹³. Isso apresentado, Pedrosa escreve:

É bem significativo nessa passagem o modo como as expressões “prose très prose” e “prose en prose(s)” duplicam e simultânea e perversamente desestabilizam uma possível identificação de gênero ou forma, reatualizando, portanto, a necessidade romântica de distinção entre uma prosa convencional e aquela que sustenta sua ideia de poesia. E, ainda, o fato de essa distinção ser buscada por meio de uma musicalidade também segundo Gleize paradoxal, que, se por um lado se mantém associada à concepção tradicional de poesia não prosaica, através de Baudelaire vem se vincular agora à busca de formas de uma “prosa particular”, ligada à vida urbana contemporânea – musicalidade por isso associada à visualidade telereal nela dominante. (PEDROSA, 2010, p. 30-31)

Toda essa discussão, bem como a resolução apontada por Pedrosa – que, contudo, não encerra a tensão em definitivo –, de um deslocamento do jogo de forças na direção de uma certa “musicalidade visual”, é também interessante para pensar um pouco mais sobre o funcionamento de nossos objetos. De certa maneira, o esvaziamento de que viemos falando, por ser um esvaziamento das funções dos gêneros a que enganosamente filme e livro pertenceriam, é também o deslocamento de uma tensão, de ordem semelhante ao que atua na passagem observada por Gleize na literatura de Baudelaire.

Analisaremos, então, mais fragmentos e cenas de *Short movies* e *Wrong move*, tentando aproveitar essa produtividade trazida por Pedrosa. Uma boa cena ou evento para começarmos é a da leitura de poemas em *Wrong move*. Ela acontece por volta do minuto trinta e sete, e funciona quase como um parêntese na trama. Um parêntese algo metalinguístico, pois o conteúdo do poema, por mais absurdo que acabe se revelando, possui relação com a organização formal de todo o filme, além de também chamar a atenção do espectador para a questão da voz, da qual já falamos.

O poema começa assim: “Eu ainda estava meio adormecido,/ quando ouvi os sinos tocando./ Um batia tão alto, como se batesse em mim./ Então eu comecei, por conta da desgraça, a trocar de pele [...]” (WENDERS, 1975). Ao que tudo indica, o poema é de autoria dos próprios roteiristas

do filme, isto é, de Wenders e Peter Handke. Não há qualquer informação, tanto no filme quanto em seus créditos, de outra autoria. Não faz muito sentido interpretar aqui o poema buscando em sua camada semântica um significado fixo, mas é interessante notar nele, além do contexto no qual é apresentado (uma leitura em voz alta), a aparição do sentido da audição nos primeiros versos, este que é quase sempre um sentido implicado na operação da fala. Como dissemos, acreditamos que a errância proposta por Wenders em *Wrong move* se realiza predominantemente através da fala. Se há também uma preocupação fotográfica, visual, ela é, no entanto, menos decisiva do que os eventos do filme realizados pela voz.

Um outro ponto que vale a pena destacar quanto à aparição do poema no filme é o personagem que o enuncia. Trata-se de um poeta austríaco e fracassado – ao menos é assim que ele é visto pelos outros personagens, que praticamente o desprezam e mal prestam atenção ao que diz, com a exceção apenas do protagonista, Wilhem, que parece particularmente interessado ou penalizado por sua figura. E, no entanto, é através desse poeta fracassado que o grupo encontrará sua próxima parada: a suposta mansão do tio dele, numa cidade próxima. Como não poderia deixar de ser se tratando de *Wrong move*, assim que eles chegam na casa, tudo dá errado: a mansão na verdade não é do tio do poeta austríaco, embora ele insistentemente afirme o contrário. A chegada na casa, é claro, é apenas mais um movimento em falso, e sequer é preciso que Wenders explique um engano tão estranho de seu personagem. E a aparição do verdadeiro dono da casa, um industrial que se diz deprimido após a morte da mulher, serve a Wenders e Handke para criar mais um pequeno parêntese, mais um movimento feito com a fala, com um longo solilóquio sobre a solidão, a vida moderna na Alemanha e a história da formação do país.

As duas sequências unidas – a leitura do poema e a chegada na casa –, apontam, evidentemente, para o aspecto de transformação contínua em *Wrong move*, sublinhado no próprio poema através da imagem da troca de pele. As mudanças de papéis entre os personagens, o constante movimento de aglutinação e dispersão do grupo, a miríade de assuntos que permeiam suas conversas, e até mesmo o movimento de seus corpos pelo espaço, tudo isso marca a todo tempo o sentido de mudança. Como no verso do poema, o filme também parece mudar de pele a cada sequência, seja porque os diálogos passam a tratar de novas questões, seja porque os personagens já não são os mesmos, ou então porque as paisagens de fundo ganharam novos contornos.

É possível pensar algo semelhante quanto ao livro de Tavares. *Short movies* é como uma multidão visual. Se em *Wrong move* parece quase impossível imaginar os personagens sem o som que produzem, em *Short movies*, inversamente, não se pode abdicar de uma visualidade por vezes quase silenciosa. O que não quer dizer, também, que o livro não seja permeado por outros sentidos, como a audição ou o tato. Um dos fragmentos que confirmam isso, particularmente belo, é o da página quinze:

Uma velha locomotiva abandonada numa estação intermédia, numa linha já desactivada. A locomotiva transformada em armazém: estão dezenas e dezenas de bicicletas velhas, umas sem guiador, outras sem rodas, etc. Um casal, com a roupa gasta, pobre, está por ali, em redor, como se procurasse uma forma de fazer voltar a andar a velha locomotiva. Mas não. Procuram partes de bicicletas. Com os restos querem pôr uma bicicleta a funcionar. Saem dali os dois, carregados. Ele com a parte da frente de uma bicicleta de criança e ela, a mulher, com várias peças e um pneu que parece corresponder ao tamanho da parte da bicicleta que o marido leva. Estão a abandonar a estação desactivada, quando nas suas costas ouvem um apito, depois outro. E ao segundo apito, viram-se para trás, assustados. (TAVARES, 2015, p. 15)

Além do que já comentamos, podemos sugerir a partir do fragmento uma ideia de dramaticidade, como se Tavares procurasse, com a escolha de eventos, dialogar com a performance dos atores de teatro e cinema. Seus personagens muitas vezes parecem a ponto de gritar, ou na iminência de tomar um susto; não raro o leitor se flagrará imaginando as caras e bocas que fazem, tentando imitar seus gestos e expressões de estranheza. Eles parecem ou desinteressados demais, como se escondessem algo, ou, pelo contrário, excessivamente reativos, propositadamente teatrais, o que, aliado à *secura* da dicção de Tavares, gera uma sensação de desconcerto. Também é interessante nesse fragmento a continuidade do diálogo com os gêneros do cinema. No livro surgem sugeridos o *thriller* policial, a comédia, o faroeste, o drama familiar, entre outros.

Outro ponto que não podemos nos esquivar de aprofundar mais um pouco é o da tensão entre prosa e poesia em *Short movies*, introduzido brevemente linhas atrás. Há às vezes certa descontinuidade nas cenas de Tavares, uma quebra da sequencialidade geralmente associada à escrita de prosa. Em *Short movies*, essa quebra muitas vezes é resultado das mudanças no ponto de vista e no enquadramento operadas pelo narrador, que parece escrever em blocos mínimos, às vezes uma frase apenas, reforçando a ideia de planos, de montagem de blocos de imagem. Esse aspecto de montagem, tão comum no cinema, na literatura costuma aparecer mais relacionado com a escrita poética do que propriamente com a de prosa.

As próprias imagens de Tavares, bastante “livres”, por assim dizer, repletas de estranheza e de lógicas próprias de funcionamento, talvez soassem deslocadas numa prosa mais bem comportada, como a dos romances e narrativas constituídos antes de tudo por eventos ligados através de relações de causa e efeito. A montagem de *Short movies* ocorre em unidades menores, “plano a plano”; ou mesmo, por que não, “verso a verso”. É quase possível dizer que é essa montagem que vem justamente substituir os elementos da estrutura narrativa clássica, esvaziados no livro. É ela que o sustenta, que permite, juntamente com a dicção direta de Tavares, que ele abdique de esquemas estruturais visando a construção de verossimilhança, identificação, etc. É o que podemos ver em “Um abraço, várias mulheres”, localizado na página vinte e seis:

Uma mulher beija a cruz dourada. Só vemos mulheres e meninas, lá atrás, preparadas para beijar a cruz dourada. A única parte masculina que existe é um braço masculino que surge ali à frente na imagem e dá de comer a cruz dourada às mulheres de ar tão canino e belo; e só as crianças e meninas lá atrás sorriem porque todas as velhas estão à frente e estão tristes ou resignadas, ou furiosas ou tensas ou ansiosas ou qualquer outra coisa que não é de forma alguma feliz. E a cruz vai e vem e só um braço masculino aparece no plano. Como se não existisse um único homem naquela aldeia capaz de beijar a cruz dourada. Como se, de homem, só existisse um único braço que delicado (mas firme), lá vai dando ouro a beijar às mulheres meio perplexas e parvas e atarantadas e que não percebem o que estão ali a fazer. (TAVARES, 2015, p. 26)

Notemos especialmente, no fragmento, o uso dos duplos sentidos e da metáfora, dois procedimentos muito associados à poesia moderna, ou pelo menos mais identificados com ela do que com a prosa. O braço masculino, que “dá de comer a cruz dourada às mulheres”. As mulheres com ar “canino e belo”. Trechos que sugerem duplos sentidos antes que possamos seguir com a leitura, multiplicando a funcionalidade textual e contribuindo para a sensação de estranheza que permeia o livro. Por fim, como nos casos anteriores, aqui também não é possível afirmar com certeza o que acontece na cena. Ela se passa em um convento? Em uma igreja? Por que as mais velhas estão tristes, resignadas, furiosas, tensas ou ansiosas enquanto as meninas atrás delas riem?

Haveria muito mais a se dizer, sobre esse fragmento e outros do livro, mas talvez isso não seja necessário. Existe uma expressão popular bastante conhecida, que é às vezes usada por crianças quando estas desejam proteger algum de seus brinquedos, sob a mira de amiguinhos. Em casos assim, elas dizem: veja com os olhos, não com as mãos. Gonçalo M. Tavares parece pedir algo semelhante a seus leitores: leia, mas não como se estivesse somente ouvindo a história. Leia como se observasse imagens. Leia também as imagens. Foi o que buscamos fazer aqui, apesar das contradições contidas nessa empreitada.

Alguém foge, corre a grande velocidade e está assustado; vê-se pelo seu rosto que acompanhamos de perto: as sobrancelhas, o suor, a cara tensa, tudo neste plano mostra à evidência que estamos diante de uma fuga e de uma perseguição. E o que nunca vemos – pois o plano é sempre do rosto – adivinha-se ser o perseguidor – o homem que vai com a maldade atrás daquele rosto que foge. Mas o plano abre-se e temos uma surpresa: o homem está a correr em redor de uma mesa – de uma mesa grande, sim, e circular – mas de uma mesa. Não pode ser um treino para uma qualquer modalidade estranha, pois a estranheza tem limites. E não há perseguidor porque só há uma mesa e não há espaço para mais ninguém. Mas o que importa é que de novo vemos, de muito perto, aquele rosto assustado. E se um rosto está assim assustado é porque tem razões para isso. E aquele rosto assustado justifica por com-

pleto a fuga, mesmo que não haja perseguidor e mesmo que aquele homem corra e fuja em redor de uma mesa, tudo está justificado. Olhamos para aquele rosto assustado e pensamos que sim, é justo, é adequado, é equilibrado, está bem assim – aquele homem merece estar com medo e estar assustado. E tu, por exemplo, se estivesses na mesma situação – a correr como um louco em redor de uma mesa – também não estarias assustado? Eu sim, digo, eu respondo que sim, que se corresse daquela maneira, que se estivesse com aquele medo a correr em redor de uma mesa, ficaria ainda com mais medo e por isso correria ainda mais, como um louco, para fugir, para não ser apanhado. (TAVARES, 2015, p.94)



Figura 1: Fotograma de *Wrong move* (WENDERS, 1975)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, Roberto. *As agruras do verdadeiro tira*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O Aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GARAMUÑO, Florencia. “La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo”. *Caderno de estudos culturais*, v. 2, n. 1, p. 101-111, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang, von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

HIGHSMITH, Patricia. *O talentoso Ripley*. Tradução: Alvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Sopro – panfleto político-cultural*, n. 20, p. 1-4, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saló ou os 120 dias de Sodoma*. Itália: Produzioni Europee Associate, 1975.

PEDROSA, Celia. “A poesia e a prosa do mundo”. *Gragoatá*, n. 28, p. 27-40, 2010.

POLANSKI, Roman. *The pianist*. França, Estados Unidos, Polônia: R.P. Productions, Heritage Films, Canal +, Studio Babelsberg, Runteam, Bac Films, 2002.

ROMNEY, Jonathan. “Film of the week: Wrong move. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/blog/film-week-wrong-move-wim-wenders/>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

TAVARES, M. Gonçalo. *Short movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

WENDERS, Wim. *Alice in the cities*. Alemanha: Westdeutscher Rundfunk, Filmverlag der Autoren, 1974.

_____. *Kings of the road*. Alemanha: Westdeutscher Rundfunk, Wim Wenders Productions, Wim Wenders Stiftung, 1976.

_____. *O amigo americano*. Alemanha: Bavaria Film, Filmverlag der Autoren, Road Movies Filmproduktion, 1977.

_____. *Wrong move*. Alemanha: Albatros Produktion, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk, 1975.

Recebido para avaliação em 16/10/2021
Aprovado para publicação em 10/11/2021

NOTAS

1 Mestrando em Literatura, Teoria e Crítica no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: fredericoklumb@hotmail.com; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8383-8674>

2 Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: franklin.alves@hotmail.com; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4729-9815>

3 No original: “pensar una literatura contemporánea que enfatiza el desbordamiento de algunos de los límites más conspicuos que habían definido lo literario con relativa comodidad, por lo menos hasta los años sesenta” (GARRAMUÑO, 2009, p. 101). Todas as traduções aos trechos incluídos neste artigo são nossas.

4 No original: “La insistencia en el título de la novela (Nove noites, dos puntos, romance) apunta, tal vez, a un gesto de apropiación, para una redefinición contingente de lo literario, de todas estas posibilidades” (GARRAMUÑO, 2009, p. 105).

5 O termo “câmera-olho” foi cunhado pelo cineasta russo Dziga Vertov, e se insere no conjunto de noções por ele propostas de “cinema-olho” ou “cinema-verdade”.

6 No original: “¿Podría además un comparatismo definido a partir de la literatura en un campo expansivo expandirse él mismo también sobre otro tipo de textos e iluminarlos desde esa mirada anacrónica que propugnara Didi Huberman en *Ante el tiempo?*” (GARRAMUÑO, 2009, p. 103).

7 A passagem conforme aparece no site do Lincoln Center: “Wim Wenders once said of his film *Wrong move* that it was about ‘how to be able to grasp the world through language’ (ROMNEY, 2016).

8 No original: “Indeed, there’s a distinct ironic distance at work between the late 18th-century genius-to-be archetype and the antihero that Wenders presents us with: a sullen small-town brooder, by turns taciturn and verbose, played by the director’s regular alter ego Rüdiger Vogler [...]” (ROMNEY, 2016).

9 No original: “Everything in *Wrong Move* happens as if by magic—or as if previously written in the pages of another book” (ROMNEY, 2016).

10 No texto de Pedrosa, a citação aparece na língua original: “le vers noble aux chiens noirs de la prose” (GLEIZE, 2007, p. 169 *apud* PEDROSA, 2010, p. 30).

11 A expressão original de Flaubert é “prose très prose”. Em tradução literal, uma “prosa muito prosa”.

12 “prose en prose”, no original.

13 A passagem como apresentada no artigo de Pedrosa: “relevant d’une paradoxale musique, d’une autre musique, essentiellement liée aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomérations urbaines” (GLEIZE, 2007, p. 169 *apud* PEDROSA, 2010, p. 30).