"*Road movies*: uma aproximação entre Wenders e Aïnouz" [1]

Jheison Holthausen[2]

RESUMO:

O presente artigo pretende discorrer sobre dois *road movies* de ficção, o nacional *O céu de Suely,* de Karim Aïnouz e *Don't come knocking* (Estrela Solitária), de Win Wenders. A idéia é ilustrar a tensão centro-periferia que está presente na estética e na narrativa destes dois filmes independentes, sendo o primeiro uma produção brasileira que retrata uma personagem que transita numa marginalidade periférica, e o segundo, uma narrativa da fuga de um ator do *stablishment* de Hollywood, e metaforicamente, de sua vida.

PALAVRAS-CHAVE: *road movie*; filme arte; não-lugares.

"*–Where in the world are you? – I'm not sure*"[3]

A tessitura deste texto pretende alinhavar conhecimentos de distintas áreas, buscando confrontar as estéticas destes tempos: como na construção de um *patchwork* de estilos, ilustrando narrativas que se mesclam na contemporaneidade, narrando as tensões adjacentes à hegemonização e homogeinização culturais, as distâncias centros-periferias, e os trânsitos entre o local e o global. Trata-se aqui de um ensaio, de uma aproximação para uma futura comparação entre distintos diretores de cinema. Uma segunda intenção deste artigo é tecer algumas considerações que tratam do filme arte, na concepção de Bordwell.[4] Assim sendo, pretendo mostrar as semelhanças de dois filmes, ficções do gênero *road movie*, tentando descrever suas estéticas, suas narrativas, e suas construções como um retrato de representações de um mundo fluido, intercambiante, e pleno de rupturas.

Neste sentido, buscar-se-á elaborar uma trama que destaque as semelhanças entre estes filmes. A primeira delas é a própria idéia do *road movie*: como já diz o nome, trata-se de um filme que se passa na estrada, ou em que seus personagens estejam em viagem por estradas, rodovias, ou em outras palavras, em trânsito. Este movimento dá-se como uma motivação da narrativa dos *road movies*, podendo ser uma busca, um encontro, uma jornada, uma partida,

---

[1] Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

[2] Professor do curso de Comunicação Social da UNICENTRO. Mestrando em Comunicações e Linguagens na UTP. email: jazholt@gmail.com

[3] WENDERS, Win. ***Don't come knocking.*** color: 123min, EUA: 2006. É a mãe do protagonista, Howard, perguntando-lhe por onde anda o filho, que não vê pessoalmente há uns trinta anos.

[4] BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism: introductory readings.** New York: Oxford University Press, 1999. pág. 717-8.

uma volta: sempre há alguém fazendo uma rota. Como na vida, o *road movie* conta-nos que existem encontros, desencontros; esperanças e desesperanças; um começo e um recomeço.

Para tanto, é necessário apresentarmos os filmes selecionados, e uma pequena sinopse de ambos. *O céu de Suely,* de Karim Aïnouz, estreou em 2006.[5] Conta-nos a história de Hermila (Hermila Guedes). É interessante notar que quase todos os personagens do filme têm uma peculiaridade: adotam os nomes de seus protagonistas. O filme começa com o céu do sertão nordestino e termina com este mesmo céu. Apresenta-nos uma jovem, Hermila, que está em trânsito, *por la carretera,* em movimento, na busca de um lugar ao mundo. Abaixo o resumo do filme, disponível no site:

> "Hermila é uma jovem de 21 anos que nasceu em Iguatu, cidade cravada no sertão cearense de calor castigante e vastos céus azuis. Uma cidade que, para a maior parte das pessoas, é um lugar de partida. Dois anos atrás, Hermila partiu. Foi para São Paulo, tentar a sorte com o namorado Mateus. Agora ela está de volta, na casa de sua avó e de sua tia, com um filho para criar e à espera do marido, que logo ela se dá conta que nunca vai chegar. Todos os dias, Hermila é tragada pelo céu luminoso de Iguatu. Todos os dias, escuta o som rasgante dos caminhões e motocicletas que atravessam a cidade. Sozinha, ela volta a se encontrar com um antigo namorado, João Miguel, mas o novo relacionamento não diminui a sua revolta pelo abandono, muito menos a vontade crescente de sair daquela cidade de uma vez. Inspirada nas conversas com sua amiga Georgina, Hermila adota o nome de Suely e inventa um plano audacioso para levantar dinheiro e conseguir viajar. Um plano que promove uma pequena revolução em sua vida. Ao mesmo tempo em que traz perdas doloridas, traz também, a possibilidade de um novo começo."[6]

Don't come knocking (Estrela Solitária), de Win Wenders, consumirá mais tempo de descrição, que é necessária para contextualizar de onde o analiso. Bem ao estilo de Wenders, o filme relembra *Paris, Texas.* Conta a história de Howard (Sam Shepard), que está numa tensão que oscila entre uma fuga e uma busca. Na juventude, fora uma estrela do cinema de filmes *western.* Agora aos 60 anos, diverte-se saindo com garotas bem mais jovens, é usuário de drogas, abusa do álcool, tudo como que para evitar a dor da verdade das regras nas quais ele joga.[7] Depois de mais uma noite de farra no seu trailer, Howard acorda desgostoso e ausenta-se do set de filmagem. Logo no início do filme vemos ele cavalgando para fora do *set*, vestido de cowboy. O que aparenta ser um *western* é na verdade uma representação de seu personagem. Sem pretender cair na crítica cinematográfica de caráter ensaístico, há de se explicitar que Howard está fugindo, do *set* do filme e metaforicamente, de sua vida. A idéia

---

[5] AÏNOUZ, Karim. **O céu de Suely.** color: 88min, Brasil: 2006

[6] Disponível em: http://www.oceudesuely.com.br/home.htm - acessado em 21/07/2007.

[7] Ver: http://www.dontcomeknocking.com/

aqui é a comparação entre as temáticas, pois os filmes têm muito em comum: um grande plano geral do céu do deserto, como os planos gerais do céu do Ceará que aparecem em *O céu de Sueli*. Nas imagens abaixo, podemos observar Howard em fuga (à esq.) e ao lado, temos Hermila chegando em Iguatu, com destaques para as paisagens. Há uma intensa semelhança nestes lugares: a aridez impera em meio a um céu gigantesco.

Voltando ao filme de Wenders, vemos que Howard toma um ônibus para Elko, situada no estado norte-americano de Nevada. No filme, esta é a terra em que havia nascido, onde vive sua mãe (Eva Marie Sant), uma senhora de 80 anos. A senhora recebe-o com toda a ternura, mesmo sem ver o filho há mais de trinta anos. Ela não o reconhece de imediato, afinal só via o filho pelas revistas e jornais, dada sua carreira notória de escândalos. O interessante é vê-la tratá-lo como se ainda fosse um garoto, como se o tempo não tivera passado. Apesar da doçura para com o filho, com um indefectível humor seco, ela não deixa de comentar sua polêmica carreira, do abuso das drogas. Assim ela chama a atenção de Howard por sua auto-flagelação e auto-piedade, como se ele tentasse redimir-se para não ser punido. Sendo um alcoólatra, ele não agüenta muito tempo sóbrio, mesmo na casa da mãe. Na mesma noite em que chega, ele desce ao centro da cidade e entra num cassino. Abaixo, os protagonistas de ambos os filmes ao chegar em suas cidades, à esquerda, Elko – Nevada, e à direita, Iguatu - Ceará:

Em *Don't come knocking* conhecemos Elko, um vilarejo em que vivem aproximadamente 16.000 pessoas. Uma cidadezinha cuja economia está baseada nos jogos de azar e na prostituição legalizada, algo comum no estado de Nevada. No cassino, Howard nota alguém seguindo-o, e depois descobre ser um colega dos tempos da escola. Emocionalmente abalado pela presença do antigo amigo, envelhecido com o passar dos anos, Howard vê-se como num espelho, e depara com o reflexo de sua vida medíocre: tudo do que ele está fugindo naquele momento. Visivelmente bêbado, Howard mete-se numa briga e acaba sendo detido pela polícia. No outro dia, de volta em casa, a mãe conta-lhe que vinte anos antes, recebera um telefonema de uma mulher que tentava localizá-lo. A moça estava grávida dele. Howard titubeia, num primeiro momento não se recorda da moça nem do fato, mas a notícia traz a ele uma ponta de esperança a toda sua vida narcísica e sem sentido. Com o carro emprestado da mãe, como que guardado para aquele momento. O ator vai em busca do filho. Este é o mote da história de Wenders. No filme de Aïnouz, vemos Hermila indo e vindo na rodoviária de Iguatu, seja à espera do namorado, ou para saber o preço das passagens que a levariam daquele lugar.

Acredito que ambos os filmes retratam as angústias das sociedades atuais, como os laços humanos, os estranhos, e os não-lugares[8], este último conceito no sentido que propõe Georges Benko, citado aqui por Zygmut Baumman:

> "Georges Benko, seguindo Marc Augé [...] 'Não-lugares' partilham certas características com nossa primeira categoria de lugares ostensivamente públicos mas enfaticamente não-civis: desencorajam a idéia de 'estabelecer-se', tornando a colonização do espaço quase impossível [...] é um espaço destituído de expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, auto-estradas, anônimos quartos de hotel, transporte público..." (BAUMMAN, 2001, p. 120)[9]

Situarei este artigo nos lugares onde se dão as histórias dos filmes: o nordeste brasileiro e o oeste norte-americano, as rodovias, os cassinos, os lugares de passagem, em que os sujeitos não se fixam. Uma vez situados, é interessante mostrá-los como são representados. Assim sendo, o nordeste brasileiro forja-se como um lugar de emigração e uma terra em que as mulheres muitas vezes, são as chefes de família. O velho oeste norte-americano (particularmente Nevada, Idaho, Utah) é retratado como uma das mais importantes referências do folclore dos EUA. Ao mesmo tempo, pode-se destacar que o estado de Nevada é onde os

---

[8] A referência do conceito de não-lugares é de Marc Augé. Nesta citação utilizei a leitura de Baumman sobre um autor que segue Augé, Georges Benko.

[9] BAUMMAN, Zygmut. **Modernidade Líqüida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001. pág. 120

jogos de azar e a prostituição constituem um dos motores do seu capitalismo, através dos cassinos. Algumas cidades deste estado têm sua principal fonte de renda nos cassinos e na prostituição legalizada. A prostituição é a profissão da amiga de Hermila, Georgina. Às voltas com as bebedeiras, Hermila tenta esquecer seu passado e recomeçar sua vida, assim como Howard. Abaixo, dois momentos dos protagonistas de ambos os filmes, às voltas com os jogos de azar.

Os personagens às voltas com os jogos de azar são um exemplo de como o consumo interage em todas as nossas relações. Gilles Lipovetsky detecta que "chegamos momento em que a comercialização das formas de vida não mais encontra resistências estruturais, culturais nem ideológicas; em que as esferas da vida social e individual se reorganizam em função da lógica do consumo"[10] (LIPOVETSKY, 2004). Milton Santos sinalizava que o consumo "constitui o centro da explicação das diferenças e da percepção das situações", ampliado agora, pelas possibilidades de circulação e graças às formas modernas de difusão das inovações, onde a informação é um dado revolucionário nas relações sociais.[11] (SANTOS, 2000, p. 71). Seja em Iguatu ou em Elko, máquinas servem-nos para entreter-nos, enquanto esperamos pela sorte.

É interessante notar os jogos de azar em ambos os filmes, pela informação que nos trazem. Da esfera pública, da praça, da comunidade, hoje nos deslocamos para a esfera da técnica: daí os jogos de azar, poderíamos dizer. A informação que era mediada por meio de instituições, bibliotecas, redes de comércio, universidades, meios de comunicação de massa, hoje é intercambiada também por meio de aparatos eletrônicos como computadores e dispositivos móveis, como os celulares. Um fenômeno do ciberespaço, o *Second Life* está aí

[10] LIPOVETSKY, Gilles**. Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

[11] SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização.** São Paulo: Ed. Record, 2000 p.71

para atestar: uma comunidade virtual em que as pessoas se relacionam e consomem.[12] A comunicação no ciberespaço facilita estes encontros que Virilio chama de "teleagir – ver, ouvir, falar, tocar ou ainda sentir à distância."[13](VIRILIO, 1996, p.96) É interessante notar que Sebastién Charles identifica que na contemporaneidade "a fé foi substituída pela paixão; a intransigência do discurso sistemático, pela frivolidade do sentido; o extremismo, pela descontração."[14] Neste sentido Lipovetsky destaca duas existências, que bem cabem para caracterizar Hermila e Howard:

> "a que acelera os ritmos tende à desencarnação dos prazeres; a outra, ao contrário, que leva à estetização dos gozos, à felicidade dos sentidos, à busca de qualidade no agora. De um lado, um tempo comprimido, 'eficiente', abstrato; de outro, um tempo de foco no qualitativo, nas volúpias corporais, na sensualização do instante."[15] (LIPOVETSKY, 2004, p. 29)

Voltemos agora à idéia do filme arte. Segundo Bordwell, estes filmes denotam algumas características que lhe são essenciais. Sua consolidação se deu no pós-guerra, sobretudo nos anos 60, e obviamente acabou influenciando a própria produção da indústria cinematográfica. Essencialmente, diferencia-se por uma fuga a norma clássica, pela forte presença do autor, e pelo realismo. Esteticamente, o filme arte apresenta uma ruptura com a lógica narrativa do cinema clássico (cuja essência dominou Hollywood ainda nos anos 20), e também com as relações de causa-efeito (*linkage of events*)[16]. Quanto ao filme arte, Bordwell explica que nem sempre isso fica claro: "*these linkages become looser, more tenuous in the art film.*"[17] (BORDWELL, 1999, p.717-8)

Além das características acima citadas, o autor destaca que o cinema clássico gerou uma narrativa que projetava a sua ação através de ações bem definidas dos personagens. Contrariamente, no filme arte os personagens atuam de maneira inconsistente no sentido de denotar seus reais desejos, ou seus destinos, como nos filmes de detetive. Há algo de indefinido ou em suspense na ação dos personagens. Esta seria então uma intenção do autor /diretor. No entanto, ainda que os personagens do filme moderno estejam em suspense, a ação

---

[12] *Reality Bites: why are millions of healthy people choosing to livre their lifes online?. Welcome to second life.* Matéria de capa **Revista Newsweek.** 30 de julho de 2007. Newsweek Inc.: New York.

[13] VIRILIO, Paul. **A Arte do Motor** São Paulo: Estação Liberdade, 1996. pág. 96

[14] LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastién. **Os tempos hipermodernos...**. pág. 29

[15] Idem, ibid. pág. 81

[16] BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism: introductory readings.** New York: Oxford University Press, 1999. pág. 717-8.

[17] Idem, ibid. pág. 717

que os move já denota uma forma bem definida: assim Bordwell destaca que o filme pode ser sobre uma busca, um idílio, uma viagem, ou até sobre uma profissão. Assim, ainda que classicamente o personagem não esteja claro como se espera como num filme comercial, pelo menos seu itinerário será esboçado por algumas destas características.

O realismo[18] aparece no filme arte no uso de locações reais, ao contrário do cinema clássico em que muita coisa era criada em estúdios, ou um lugar servia para aparentar outro. Muitos filmes de *western*, por exemplo, foram feitos em lugares distantes de Hollywood, como a Andaluzia, na Espanha. A realidade também vem na caracterização de problemas existenciais 'reais': questionamentos como a alienação contemporânea, falta de comunicação são comuns; e ainda, num certo apelo à erotização, conforme explica Bordwell:

> *"On the one hand the art cinema defines itself as a realistic cinema. It will show us real locations [...] and real problems (contemporary 'alienation', 'lack of communication', etc). part of this reality is sexual; the aesthetics and commerce of the art cinema often depend upon an eroticism that violates the production code of pre-1950 Hollywood."*[19] (BORDWELL, 1999, p. 718)

O realismo nos filmes citados refere-se sobretudo às locações escolhidas. Em *Don't come knocking*, Wenders se utiliza de locações reais. Antes Elko, depois Butte, cidade de Montana.[20] Dos 80.000 habitantes na cidade nos anos 20, sobraram apenas 30 mil pessoas. É nesta cidade que Howard vai à busca de seu filho. Em *O céu de Suely*, temos Iguatu, no Ceará. Iguatu é uma cidade de 92 mil habitantes, localizada no sertão central do Ceará, que fica a 380 kms de Fortaleza. Segundo o diretor Karim Aïnouz:

> "Iguatu é uma cidade em que existe um curto-circuito de significados. Ao lado de uma feira que vende farinha de mandioca, tapioca e carne de bode está uma loja de R$1,99 com flores de plástico e vários objetos que não são daquele lugar, e que provavelmente foram fabricados na China. É uma reinterpretação das coisas."[21]

Bordwell destaca o caráter psicológico dos personagens como a outra face do realismo: "*most important, the art cinema uses 'realistic' – that is, psychologically complex*

---

[18] Neste sentido lembremo-nos do neorrealismo italiano de Fellini, por exemplo.

[19] Idem, ibid. pág. 718

[20] Em 1900, esta era a maior cidade ao oeste do rio Mississipi (maior que San Francisco e Los Angeles), com uma grande jazida de exploração de cobre. Tornou-se um lugar em profunda depressão econômica depois dos anos 50, praticamente uma cidade fantasma.

[21] Disponível em: http://www.oceudesuely.com.br/home.htm - acessado em 21/07/2007.

character"[22] (BORDWELL, 1999, p. 718) Uma temática comum aos filmes arte é a condição humana, com os questionamentos acerca da vida moderna, num cinema psicológico aonde as angústias e aos anseios do homem moderno vêm à tona. Bordwell assinala que no filme arte a ação é menos importante que a reação: se o personagem logo consegue o que quer, não há mais sentido na sua vida, e portanto, sua vida ficaria sem propósito. Isso se vê ao longo de *Don't come knockign:* já nos momentos finais da história é que teremos o personagem central chegando a uma ação concreta em que ele não aparece perdido. Isso é representado da seguinte maneira: pela primeira vez na vida Howard tenta fazer algo menos egoísta, ele tenta acertar. Tenta juntar sua nova família, com certo sucesso. No fim, Sutter (o detetive) encontra-o e obriga-o a retornar às filmagens. Vemos que pelo menos ele escreveu uma página bonita de sua história de vida, mesmo falhando como um pai.[23] Ele tenta juntar o irmão e a irmã.

Em *O céu de Suely,* temos a sensação de não sabermos o destino de Hermila. Até chegarmos no plano que ela forja para ir embora da cidade, o filme dá voltas com as bebedeiras e festas da moça, que parece sem futuro. Foucault já nos alertava como seria o futuro: insegurança e vigliância, pela proteção via câmeras de vigilância que nos controlam.[24] Criam-se muros, fronteiras e bordas: em aeroportos, shoppings centers, no trabalho, no elevador; tenta-se limitar os estragos de uma vivência esquizofrênica, busca-se previdência quanto ao futuro que é incerto; investimos nosso tempo num cuidado exacerbado com o físico, ou no uso de remédios e drogas; tentamos repelir temores, fobias, estresses. Hermila, assim como Howard, são personagens que fogem de suas responsabilidades pela bebida e pelas drogas. Assim como Howard, Hermila também resolve tomar as rédeas de seu destino: ela decide vender uma rifa, de seu próprio corpo, prometendo uma "noite no paraíso" ao ganhador. Assim ela não será uma puta, pois em sua lógica, seria só por uma noite. Seja em Nevada ou no Ceará, temos mundos distantes que se aproximam pela tela do cinema. Está pronta a confusão: numa cidade pequena como Iguatu, logo todos ficam sabendo. Ainda que seja uma cidade de interior, a vigilância se dá pela comunidade. Zygmut Baumman destaca essa vigilância na comunidade:

---

[22] Idem, ibid. pág. 718

[23] Howard foi ausente por não sabê-lo

[24] FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1997.

> "Comunidade é, hoje, a última relíquia das utopias da boa sociedade de outrora; é o que sobra dos sonhos de uma vida melhor, compartilhada com vizinhos melhores, todos seguindo melhores regras de convívio [...] definida por fronteiras vigiadas de perto e não mais por seu conteúdo..."[25]

Na busca por seu filho, Howard retorna à cidade de Butte, no estado de Montana: estivera ali 20 anos atrás, e a cidade mudou pouquíssimo desde então. Neste lugar, ele havia feito um filme que o catapultou ao estrelato. Conheceu várias garotas na cidade durante as filmagens, entre elas, Doreen (Jessica Lange), mãe de seu filho. Ela ainda trabalha no mesmo local onde fora garçonete quando jovem, mas agora é a dona do lugar. Seu filho Earl (Gabriel Mann), é um cantor de rock e um bom bebedor, como o pai. Howard se vê na figura do filho. Ao encontrar-se com Doreen, os dois se reconhecem de imediato. A cidade é muito pequena para que este encontro não acontecesse. Para Baumman, o encontro entre estranhos é diferente do encontro entre pessoas que já se conhecem:

> "estranhos têm chance de se encontrar em sua condição de estranhos, saindo como estranhos do encontro casual que termina de maneira tão abrupta quanto começou. Os estranhos se encontram numa maneira adequada a estranhos; um encontro de estranhos é diferente de encontros entre parentes, amigos ou conhecidos – parece, por comparação um '*des*encontro' [...] O encontro de estranhos é *um evento sem passado.*Freqüentemente é também *um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para 'não ser continuada', uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões a inacabadas para outra ocasião."[26] (BAUMMAN, 2001, p. 11)

Abaixo cenas de reencontros entre conhecidos: Howard e sua mãe, e Hermila e sua tia:

Às vezes, o estranhamento se dá entre conhecidos, como quando a avó de Hermila sabe da "rifa" da neta. Por outro lado, o encontro entre conhecidos pode ser amistoso, como

[25] BAUMMAN, Zygmut. **Modernidade Líqüida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001. pág. 108 - 110

[26] BAUMMAN, Zygmut. **Modernidade Líqüida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001. pág. 111

quando Doreen encontra Howard: ela depara com ele sem nenhum desagrado. Já seu filho Earl, rejeita a aparição de Howard na cidade, afinal o pai é um desconhecido que chegou tarde demais. Triste pelo encontro, Howard está para desistir de ficar na cidade. Do nada, uma jovem garota, Sky (Sarah Polley) vem conversar com Howard, que não lhe dá muita atenção. Ela é sua filha também, fruto de outro flerte do passado de Howard, também durante as filmagens em Butte. Ela é a meia-irmã de Earl. Abaixo, vemos um outro estranhamento: entre Howard e seu filho (desconhecidos um do outro); mas também o estranhamento entre Hermila e sua avó, ambos os encontros violentos:

Outra característica bem peculiar do filme arte é a forte presença do autor, no que diz respeito ao estilo de filmagem, bem como de construção da narrativa, sobretudo na questão da ambigüidade, que é simbólica, nas palavras de Bordwell:

> *"Realism and authorial expressivity, then, will be the means whereby the art film unifies itself. Yet these means now seem contradictory [...] Contrariwise, to push the realism of psychological uncertainty to its limit is to invite a haphazard text in which the author's shaping hand would not be visible. In short, a realist aesthetic and an expressionist aesthetic are hard to merge. The art cinema seeks to solve the problem in a sophisticated way: by the device of ambiguity. The art film is nonclassical in that it foregrounds deviations form the classical norm – that are certain gaps and problems. But the very deviations are placed, resituated as realism (in life things happen this way) or authorial commentary (the ambiguity is symbolic)."*[27](BORDWELL, 1999, p. 721)

Há também algo de autobiográfico, que denota o autor. Neste sentido, Karim Aïnouz comenta sobre seu filme algo a respeito:

> "A primeira imagem que me veio à cabeça foi a de uma mulher em um ônibus ou um avião, indo embora com um sorriso no rosto. Há tempos alimentava o desejo de construir um personagem feminino inspirado na minha família, que fosse forte, irreverente, delicado e violento ao mesmo tempo. Queria também contar uma história de partida, de alguém que refaz a rota e vai embora, muda de nome, reinventa a vida do zero. Queria retratar uma personagem romântica, cheia de esperança na vida"[28]

[27] BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice… pág. 721

[28] http://www.oceudesuely.com.br/home.htm

Outra característica do cinema autoral se dá pelo estilo da filmagem, que seria uma "expressão autoral".[29] Longas tomadas são outra característica que Bordwell denota no filme arte. Algumas vezes, estas tomadas perscrutam o personagem, como que para demonstrar-nos uma tortura psicológica, um devaneio, um sentimento, visando uma reflexão. É o que Bordwell diria ser uma marca autoral. A câmera cria assim um clima de proximidade entre o espectador e o filme. Em *Don't come knocking* Howard aparece em vários momentos em longas e silenciosas tomadas: no início do filme, em sua fuga à cavalo, e depois do encontro com o filho (violento – eles discutem e agridem-se): Howard senta num sofá em meio a rua, e ali passa horas. Na cidade fantasma de Butte, não há nada para estranhar aquele sofá no meio da rua, ninguém irá perturbar-se com aquilo, pois poucos passam por ali. Tanto Aïnouz quanto Wenders vão destacar as paisagens, os lugares, vão fotografá-los para inserir-nos num ambiente de contemplação e reflexão. Abaixo, alguns *frames* que nos remetem às semelhanças entre as estéticas das obras. No lado direito, imagens de *Don't come knocking* e no esquerdo, de *O céu de Suely*:

Podemos ainda destacar que ambos os diretores (Wenders e Aïnouz) pontuam seus filmes pela trilha sonora. Pode-se dizer que a música constitui-se até em um personagem da trama, mas é sobretudo um cuidado autoral de extrema importância. Trata-se de uma escolha cuidadosa. É claro que em qualquer filme a música será uma escolha, assim como os atores,

[29] BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice… pág. 721

as locações, a montagem; porém gostaria de ressaltar que nestes dois diretores, esta escolha muitas vezes é o que parece mover o próprio processo criativo. Aïnouz conta que o título do filme em inglês, *Suely in the sky*, inspirou-se na música *Lucy in the sky with Diamonds*, do Beatles. Vale recordar que Wenders dirigiu o documentário *Buena Vista Social Club,* em parceria com o guitarrista Ry Cooder.[30] O diretor alemão tem na música um de seus temas prediletos, além de uma longa parceria com o grupo U2[31], especialmente Bono Vox, que compôs e gravou a música título do filme *Don't come knocking*. Aïnouz pontua o filme *O céu de Suely* com música eletrônica, forró e música popular brasileira, uma salada que traduz a cidade:

> "A música é um pouco isso. Fazer com o forró o que em cidade se faz com sua vida cotidiana: moto com carroça, sanfona com sons eletrônicos."[32]

Assim, acredito que ambos os filmes retratem a esperança de dias melhores, da capacidade de renovar-se, da busca por tentar refazer caminhos, algo comum a todas as pessoas. Pelas características destacadas por Bordwell, vejo-os como filmes arte, sobretudo pela tendência à reflexão, pela forma com que as escolhas são feitas pelos diretores, pelo estilo peculiar de ambos e pela narratividade que traz à tona os problemas de um mundo que se fragmenta.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim. **O céu de Suely.** color: 88min, Brasil: 2006

BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism: introductory readings.** New York: Oxford University Press, 1999

BAUMMAN, Zygmut. **Modernidade Líqüida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1997.

---

[30] Documentário sobre músicos cubanos lançado em 1999, no Festival Internacional de Cinema de Berlim, com Omara Portuondo, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa, Compay Segundo, Ry Cooder, Rubén González, entre outros. Ver: WENDERS, Win. *Buena Vista Social Club.* color: 105 min, Alemanha: 1999.

[31] A parceria entre ambos é de longa data. Wim Wenders e o U2 trabalharam juntos diversas vezes – Wenders dirigiu o videoclipe da banda para a canção *'Night and Day',* no álbum *'Red Hot and Blue'* (1990), um tributo aos portadores de AIDS. O U2, por outro lado, contribuiu com músicas para os filmes de Wenders: *'Until the End of the World'* (1991), *'Faraway, So Close!'* (1993) e *'The Million Dollar Hotel'* (2000), este último teve o roteiro escrito por Bono Vox.

[32] Disponível em: http://www.oceudesuely.com.br/home.htm - acessado em 21/07/2007.

LIPOVETSKY, Gilles**. Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

Reality Bites: why are millions of healthy people choosing to livre their lifes online?. Welcome to second life. Matéria de capa **Revista Newsweek.** 30 de julho de 2007. Newsweek Inc.: New York.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização.** São Paulo: Ed. Record, 2000.

VIRILIO, Paul. **A Arte do Motor** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WENDERS, Win. **Don't come knocking.** color: 122min, EUA: 2006.

WENDERS, Win. **Buena Vista Social Club**. color: 105 min, Alemanha: 1999.

http://www.dontcomeknocking.com/

http://en.wikipedia.org/wiki/Elko%2C_Nevada

http://en.wikipedia.org/wiki/Butte%2C_Montana

http://www.oceudesuely.com.br/home.htm