

Autorização concedida à Biblioteca Central da Universidade de Brasília pela Professora Rose May Carneiro, em 02 de janeiro de 2020, para disponibilizar a obra, gratuitamente, para fins acadêmicos e não comerciais (leitura, impressão e/ou download) a partir desta data. A obra continua protegida por Direito Autoral e/ou por outras leis aplicáveis. Qualquer uso da obra que não o autorizado sob esta licença ou pela legislação autoral é proibido.

REFERÊNCIA

CARNEIRO, Rosa May. Da literatura de viagem aos Road movies, Alice nas cidades: a representação dos espaços em trânsito. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM - ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO, 9., 2019, Santiago de Compostela.

**DA LITERATURA DE VIAGEM AOS ROAD MOVIES. ALICE NAS CIDADES:
A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS EM TRÂNSITO.**

Rose May Carneiro¹

Resumo: Por meio da viagem e do ato de viajar, os filmes de Wim Wenders percorrem estradas repletas de temas existenciais que nos ajudam a refletir a condição humana, na contemporaneidade, tratada pelos assuntos culturais. Nas suas paisagens áridas e impactantes, seus personagens ligam-se às questões como a busca da identidade, a incomunicabilidade do homem no mundo contemporâneo, a poesia, a solidão, os silêncios, os grandes espaços vazios, além da reflexão sobre a transitoriedade da imagem que perpassa a pintura, a fotografia, os gêneros, como o da paisagem, até chegar na transitoriedade do cinema.

Palavras-chaves: Wim Wenders; fotografia; cinema; *road movies*; viagem; identidade

Contacto: rosemay@unb.br

Introdução

Desde cedo, já nos deparamos com uma imaginação fértil e um desejo de independência narrado nas fábulas infantis: “pela estrada afora eu vou bem sozinha...”. Pegar a estrada, ir rumo ao inesperado, ao desconhecido, é um desejo que nos acompanha.

Os teóricos da literatura perceberam isso e criaram o conceito intitulado romance de formação (*Bildungsroman*). O romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), é um dos prenúncios desse gênero cujo “conteúdo é a educação dos homens pra a compreensão prática da realidade” (Lukács 2009). Foi ele que cunhou a fórmula paradigmática que mostra a vida, os hábitos e costumes do povo alemão.

A literatura de viagem é um gênero literário que consiste, geralmente, em uma narrativa acerca das experiências, descobertas e reflexões de um viajante durante o seu percurso. Narrativas como *Odisséia*, de Homero, datadas da Antiguidade Clássica ou *Viagens* de Marco Pólo, em plena Idade Média, trazem consigo o olhar de jornadas que despertam a curiosidade de quem acompanha as aventuras por eles contadas. Uma

¹Fotógrafa, Cineasta e Professora Adjunta da Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação – Coordenadora de Extensão – DAP – Audiovisual. É, também, pesquisadora do grupo Narrativas e Experimentações Visuais. Leciona, atualmente, Seminários de Direção de Fotografia e Documentário 2.

perspectiva um pouco mais factual – mas não menos criativa – são as cartas de Pero Vaz de Caminha e Américo Vesúpcio e a descoberta das Américas.²

A Renascença, também conhecida como Era dos Descobrimentos, criou um cenário favorável para a Europa em meio às artes e às ciências em pleno século XVI. O texto fundamental da chamada *travel writing* é de Richard Hackluyt (1552-1616) – *Voyages* (1589), em que relata as descobertas realizadas pela Inglaterra em pleno momento de expansão marítima.

Com o passar dos séculos, o gênero literário cria novos adeptos. Os impérios se expandem (principalmente Inglaterra e França) e chegamos ao século XIX com viajantes que aliam a literatura à ciência, incluindo o estudo de novas paisagens com a fauna e a flora consideradas ‘exóticas’, revelando nas entrelinhas o pensamento eurocêntrico dominante.

No século XX, toda a vivência antropológica apoiada na cartografia e no espírito investigativo dos autores que se desenvolveu com o passar dos anos fez com que a literatura de viagem encontrasse o seu apogeu nas décadas de 70 e 80, sobrepujando o romance, uma vez que se utilizava de personagens e de um ritmo da narrativa, muitas vezes, baseado em fatos reais.

Por meio dela, o exterior chama, mas o exterior só chama porque o interior escuta. Existe, de fato, uma ambiguidade entre a ficção e ‘a realidade’. O viajante-narrador se encontra nessa poética do devaneio. Ser é estar. Se ele está aqui, é porque ele é. Assim como James Joyce, ele olha por dentro e vê. Baudelaire também dizia que o homem é um ser vasto porque tem o mundo dentro de si. Só por esses aforismos, percebemos o quanto essa literatura nos instiga.

Desde então, a literatura de viagem delimita seu espaço dentro dos gêneros textuais atraindo um público de perfis variados, despertando o interesse na leitura de relatos de terras longínquas, com os seus embates, desafios e imprevisibilidades. O cineasta alemão Wim Wenders, desde pequeno, foi atraído por esse tipo de literatura. A Odisséia, de Homero, e os textos de Goethe instigaram o seu olhar.³ As narrativas de viagem remontam às jornadas ancestrais da humanidade, às raízes nômades. As pinturas milenares de Lascaux (França) ou Altamira (Espanha), por exemplo, já seriam

² Informação extraída do site: <<http://www.livrosepessoas.com/2011/07/29/o-que-e-literatura-de-viagem/>>

³O cineasta conta um pouco dessa influência no documentário produzido pelo Goethe Institut (2007) – *Àquele que saiu a procura. Os primeiros anos de Wim Wenders*.

registros representativos dessa paisagem. Paisagem cheia de vazios e vestígios de uma humanidade que os personagens de Wenders insistem em contemplar.

Os primeiros *road movies*

No cinema (Strecker, 2010, 251), os primeiros *road movies* traduziam a descoberta de novos territórios ou a expansão das fronteiras. *Rastros de Ódio* (*The Seachers*, 1956) clássico de John Ford estrelado por John Wayne, já representava um país que criava a sua identidade a partir da expansão em direção ao oeste, após a Guerra Civil. Nesse *western* podíamos perceber a representação de uma identidade em construção; já em outros filmes mais recentes, vemos a representação de identidades em transformação. No caso, esses filmes exploram as paisagens sociais mas, acima de tudo, os seus personagens buscam uma liberdade pessoal. É o caso, por exemplo, de *Curva do Destino* (*Detour*, 1945), clássico filme *noir* do diretor americano de origem austríaca Edgar G. Ulmer, antigo assistente de Murnau. Já *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper, seria a perda da inocência durante o período do Vietnã.

A estrada é um tema permanente na cultura Americana. Ela define o espaço entre a cidade e o campo. É um vazio expandido, a tabula rasa, a última fronteira verdadeira (Dargis *apud* Strecker, 2010, 1). Nos anos 40, a estrada serviu prontamente aos filmes como uma espécie de rota simbólica para traçar uma identidade nacional unificada frente ao regional, racial, étnico e às diferenças de classe que a guerra tornou aparente, e, mais potencializada, por mostrar como a cultura popular deu aos Estados Unidos a sua coerência de ‘América’, a casa de todos (Coan & Hark, 1997, 114).

Na campanha publicitária do filme *Easy Rider*, em 1969, estava exclamado em letras garrafais: “Um homem saiu a procura da América e a podia ter achado em qualquer lugar”, e isso nos lembra um sentimento condensado que pode ser associado ao projeto ideológico de um *road movie*, certos esquecimentos que a narrativa de viagem, especificamente, reconta. O *road movie* é, nesse sentido, como o musical e o *western*, um gênero de Hollywood que captura a peculiaridade dos sonhos americanos, as tensões e ansiedades, mesmo quando são importados pela indústria cinematográfica de outras nações.

A estrutura dos *Road movies*

Ao longo das leituras do *The Road Movie Book* (Coan & Hark 1997) percorri toda a trajetória e a estrutura dos *Road movies*, e, por fim, destaquei e a resumi em quatro particularidades:

1) a narrativa da estrada responde a uma quebra da unidade familiar, “aquela edípica peça central da narrativa clássica”, e então testemunha a consequência da desestabilização da subjetividade do homem e empoderamento masculino;

2) os acontecimentos se dão ao redor das personagens: o mundo histórico é sempre muito mais do que um contexto, e os objetivos ao longo da estrada são geralmente ameaçadores e fisicamente agressivos;

3) o protagonista da estrada se identifica com os significados de um transporte mecanizado, o carro ou a motocicleta, que se tornam a única promessa pessoal em uma cultura de reprodução mecânica;

4) trata-se de um gênero tradicionalmente focado, quase que exclusivamente, nos homens e na ausência de mulheres. A estrada promove ao homem uma fantasia escapista ligando masculinidade à tecnologia e a definindo como um espaço de resistência ao que contempla às responsabilidades domésticas: vida do lar, casamento e emprego.

Para Strecker (2010, 25), o gênero *road movie* tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. Em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação.

Assim como nas comédias de Frank Capra, o romance e o reestabelecimento de um consenso democrático dominou a estrada nos filmes de Hollywood nas décadas de 30 e 40, conforme visto nos filmes: *Fugitive Lovers* (Richard Boleslawski, 1934), *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941), *Saboteur* (Alfred Hitchcock, 1942) e *Without Reservations* (Mervyn LeRoy, 1946). Quando Jean Baudrillard comparou a moderna cultura americana com “espaço, velocidade, cinema e tecnologia”, ele poderia facilmente acrescentar que o *road movie* é um emblema máximo dessa cultura. A estrada sempre foi um tema persistente na cultura americana. O seu significado está relacionado com a mitologia popular e a história social, retoma a fronteira nacional do ethos, mas foi transformado pela interseção entre a indústria do cinema e a indústria automobilística do século XX (Coan & Hark, 1997, 1). A partir dali, a narrativa dos filmes é conduzida estrada a fora pelo percurso dos seus personagens motorizados. Pressupõe-se que uma mudança crucial de paradigma no gênero ocorreu

nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, quando a estrada e o filme de estrada foram ambos mediados pela publicação do *On the Road*, em 1957, pelo Jack Kerouac. Estar na estrada, não importa se chegando ou partindo, define uma experiência do pós-guerra americano. É por isso que eles chamam estradas de *freeways*. Por esse caminho significa que você pode ser livre na América.

De acordo com Corrigan (*apud* Coan & Hark, 1997, 2), o *road movie* é muito mais do que um fenômeno do pós-guerra. Algumas revoluções sociais ajudaram a definir esse período (1969) na América, incluindo a liberação feminina, direitos civis e outras manifestações da juventude, além do aumento gradual do envolvimento dos americanos na Guerra do Vietnã.

As aventuras do personagem Sal Paradise, mais do que nunca, assemelhava-se com aqueles filmes de estrada pré década de 50, onde a imprevisibilidade e sorte que surgiam na estrada significavam que chegar até um destino dependia da gentileza e dos veículos motorizados de outros; por exemplo, como as caronas e viagens de ônibus.

Embora a estrada sempre tenha funcionado no cinema como um espaço alternativo onde o isolamento do *mainstream* permite várias experiências transformadoras, a grande maioria dos filmes de estrada, feitos antes dos anos sessenta, preferiram imaginar uma reintegração final dos viajantes na cultura dominante. Alguns errantes perpétuos de 1930, sendo o mais famoso Tom Joad (Henry Fonda) de *Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1941), podem emergir no gênero, e outros desafiadores da lei podem perecer nas leis da sociedade que não perdoa, como no casal fora da lei (Henry Fonda e Sylvia Sydney) em *Só se vive uma vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937), mas esses casos são exceção. Mais paradigmático do clássico filme de estrada é *Aconteceu uma noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), o grande ganhador do Oscar de 1934. Sua protagonista Ellie Andrews (Claudette Colbert) foge da opressão de sua origem rica e busca a sua libertação na normalidade das pessoas que encontra pela estrada, mais notavelmente no seu inesperado companheiro, o jornalista Peter Warne (Clark Gable).

Os casais são uma configuração dominante nos filmes de estrada, assim como nos filmes de Hollywood em geral. O filme de estrada confia em um casal por razões práticas do próprio contar da história. Duas pessoas em um banco da frente de um carro são perfeitas para um fácil enquadramento clássico, além de deixarem o diálogo fluir. No confinamento do espaço do carro, a acomodação compartilhada, o almoço na

cabine, além dos possíveis sofrimentos e desesperos que criam uma intimidade e fazem o argumento do conflito surgir rapidamente.

Normalmente, os filmes mais interessantes desse gênero são justamente aqueles em que a crise de identidade do protagonista da história reflete a crise de identidade de uma cultura, de um país. A chave ficcional serve também de metáfora para uma sociedade à procura de uma identidade própria. O filme *Easy Rider* (1969), por exemplo, é um marco dessa filmografia da contracultura. Peter Fonda e Dennis Hopper viajam de moto pelo sul e sudoeste dos Estados Unidos com o objetivo de desvendar um país e, ao mesmo tempo, em busca das suas liberdades pessoais.

O cineasta Walter Salles (*apud* Strecker, 2010, 252) acredita que nesses filmes o que é sentido é sempre mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador. Ainda de acordo com Salles, o *road movie* deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade. No caso, a câmera deve acompanhá-los com leveza, à maneira dos documentários. Muitas vezes, os limites entre a ficção e a realidade acabam sendo rompidos, com o objetivo de se contar uma história. Para ele, não há mais verdade objetiva, mas a verdade da observação. Não há mais o exterior (o mundo) e o interior (sua representação imaginária), mas apenas o filme, que é a síntese do mundo e da imaginação do cineasta.

Walter Salles ainda nos conta um dos seus mais importantes aprendizados quando assistiu a *Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974): em cinema o que é invisível é mais importante do que é visível. O que se sente é mais importante do que aquilo que se verbaliza (Strecker, 2010, 252). Nesses filmes de palavras contidas e gestos minimalistas, as sensações transbordam pela troca de olhares entre as personagens, pelo monólogo interior que, às vezes, invade o som diegético do enquadramento, além da própria composição da fotografia repleta de vazios que, propositalmente, deixa os espaços livres para o espectador sentir e, ao mesmo tempo, pensar.

Wim Wenders foi um dos grandes renovadores da linguagem cinematográfica nos anos oitenta. Levou a experiência formal dos Cinemas Novos dos anos 60 um passo adiante, para a paisagem americana, a partir dos anos 70. Apaixonado pelo cinema clássico dos Estados Unidos, em especial pelo *western* e pelo filme *noir* dos anos quarenta e cinquenta. É interessante observarmos que nos filmes do gênero

western a idéia de viagem é uma constante. Os vaqueiros atravessam longas extensões de território com o gado; as diligências cortam as estradas ermas, parando em algumas parcas estalagens, além das caravanas que percorrem as planícies inóspitas. Wenders, ao seu modo, reinventou, conceitualmente, os filmes de estrada. O filme *Alice nas Cidades* foi a sua primeira incursão no gênero. A partir dele, Wim Wenders encontrou a sua própria caligrafia no cinema.

Lugares e não lugares, conforme definiu o antropólogo Marc Augé, nos contam histórias e dizem muito sobre nós mesmos. Esses lugares transitórios instigam o nosso olhar e denotam, ao mesmo tempo, a identidade cultural de um país, além da estética de um gênero cinematográfico.



Imagem1 - A fotografia tirada por Phil surge na mão de Alice

Em *Alice*, Wim Wenders deu início a sua trilogia de *road movies* (filmes de estrada). O filme é baseado nas primeiras viagens de Wenders às Américas, além de ser muito influenciado pela cultura americana e toda a força simbólica que a estrada (*freeway* – caminho livre) tem nela. É uma espécie de tentativa desse cineasta alemão de se sentir pertencendo a um mundo americano. Ao menos, contar uma história daquilo que viu, sentiu e experimentou. Normalmente, as histórias de Wenders

começam sempre com lugares, cidades, paisagens ou ruas. Um mapa também pode ser um bom argumento para ele.

A sinopse do filme se desenvolve da seguinte forma: Um jornalista alemão chamado Phil Winter (Rüdiger Vogler) está com um tremendo bloqueio para escrever um artigo sobre os Estados Unidos e sem muito êxito, ele decide retornar à Alemanha. No balcão da companhia aérea, ele conhece uma mulher alemã e sua filha Alice (Yella Rottländer), de nove anos. A partir daí, inicia um confronto entre um personagem adulto, um jornalista que, forçosamente, vira um fotógrafo errante ao descobrir a paisagem dos Estados Unidos, e uma criança, Alice, menina que foi deixada pela mãe e está em busca de seus parentes, do seu passado. No entanto, a única coisa que ela possui é uma fotografia da casa da avó. A falta de raízes e a crise de identidade são os fios que vão compor o tecido virtuoso de um novo recomeço.

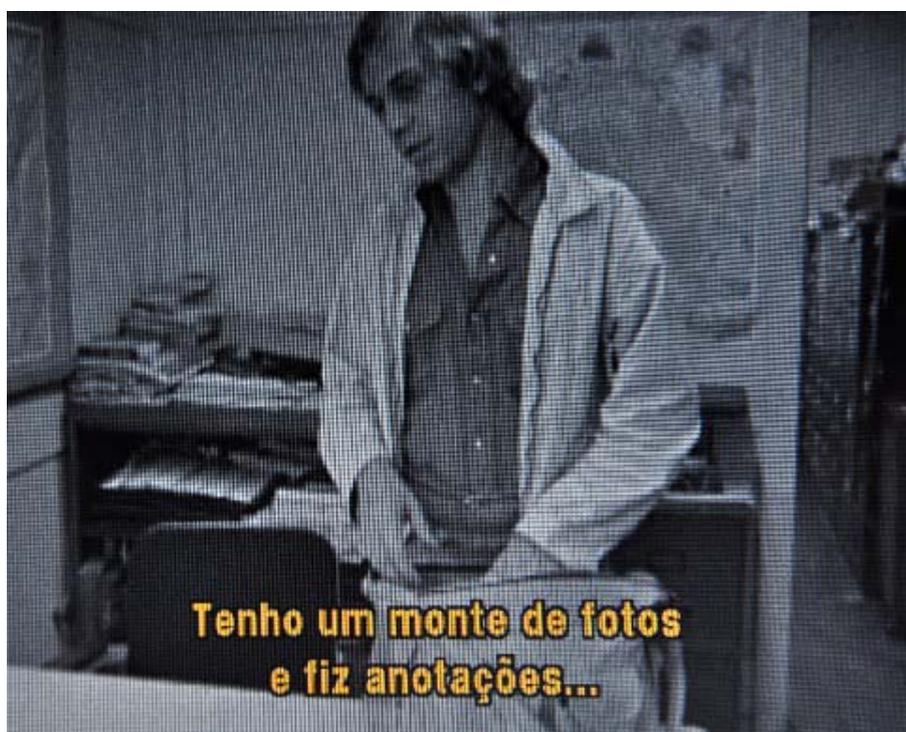


Imagem 2 – Phil leva as fotos para o editor da revista

Todo filmado em preto e branco e em 16 mm, *Alice nas Cidades* foi considerado por muitos como um dos melhores filmes de Wim Wenders. Um filme inspirado pelo existencialismo, que nos mostrou que viver é ficar se equilibrando, o tempo todo, entre escolhas e consequências, com um cenário naturalista, cheio de poesia, lirismo e filosofia.

A estrada é personagem

Podemos dizer que a grande personagem do filme é a estrada entremeada pela paisagem urbana e a forma como ela se apresenta ao olhar, e como e até que ponto ela se materializa em imagem. Todo deslocamento, a viagem, na verdade, ganha contornos de transformação. Trata-se de uma busca: busca das suas raízes, das identidades, por imagens que se desdobram em uma história.



Imagem 3- Philip Winter observa a fotografia que tirou

Em *Alice nas Cidades*, o começo de tudo é um longo *travelling* que nos leva até a imagem do céu pontuado por um avião, e, em seguida, retorna para praia. A atmosfera sonora inicial do filme nos é dada por meio de um ruído, insuportável, do motor de um avião e, em seguida, pelos sons quase hipnóticos das ondas do mar. Há um corte sonoro para a guitarra arpejada dos Can,⁴ já o horizonte forma uma linha que é rapidamente contrastada no corte do plano seguinte com o *travelling* vertical que nos apresenta o personagem Philip Winter debaixo de um pontão de madeira, o mesmo *boardwalk* sobre o qual ele cantará, depois de tirar mais uma fotografia das ondas do mar, a sua dura realidade com a Polaroid:

⁴Banda alemã de rock experimental.

Under the boardwalk
Down by the sea
On a blanket with my baby
*That's where I want to be*⁵

Já quase no final do filme, Wenders faz um plano aéreo de Phil e Alice à janela do trem. Ali, mais uma vez, ele nos remete a arqueologia do cinema, da tela que se move e leva junto com ela a transformação da paisagem. Em seguida, subimos em um *travelling* vertical, cada vez mais alto, até o enquadramento abranger todo o trem, o rio e as montanhas, estamos de volta ao avião do primeiro plano do filme, só que desta vez a perspectiva é inversa. No primeiro plano do filme, o *travelling* vertical desce do avião até encontrar o Winter, sozinho, sentado na areia da praia, embaixo de um pontão. Mais uma vez, o cineasta nos dá a noção dos deslocamentos. O deslocamento da narrativa entre as paisagens, das identidades das personagens, dos movimentos de câmera e da própria estrutura transitória do *road movie*.



Imagem 4 – Alice e Phil na janela do trem

⁵Sob o calçadão / à beira-mar / em um cobertor com meu bebê / é onde eu quero estar (The Drifters, 1960, tradução nossa).

A história ganhou asas e voou. Com ela assistimos à transformação da dúvida, da angústia, da depressão e do medo (o “medo de ter medo” como disse Winter à Alice) em ação, esperança, movimento. Este movimento é também parecido com a novidade que o cinema representa em relação à fotografia Polaroid e tantas outras linguagens (televisão, vídeo, imagem digital, etc) que hoje, por mais ameaçadoras que sejam ao cinema, não deixam de ser recorrentes.

Mais uma vez, o protagonista da história e o realizador sofrem transformações similares. Com o filme Wenders ganhou definitivamente estatuto no cinema alemão, mas a diferença é que este filme marcou a filmografia do cineasta pela abordagem sensível com as personagens, na confiança que ele depositou no valor metafórico da viagem, na relação que estabeleceu com a imagem de cinema. Ao seu modo, soube usar a enumeração exaustiva de cidades americanas e alemãs para marcar um ponto na história do seu cinema. Um cinema influenciado fortemente pela iconografia norte-americana, mas que confia no uso ponderado e significativo do enquadramento, onde o *travelling* predomina contrariando o plano fixo, afastando-se de uma fotografia banal para abarcar a poesia das imagens em movimento.

Na poética de Wenders, a fotografia pontua todo o filme. Não apenas no encadeamento natural (sintagma) das fotos em movimento do cinema, mas também por meio das fotos instantâneas tiradas por Phil que são bastante representativas de um mundo diluído pelo imediato, por uma experiência vazia de mundo, que se revela e, rapidamente, se esvai. Assim como as paisagens, nada é perene, tudo é móvel, líquido e transitório. A verdade é sempre questionável, mas a estrada é um caminho a ser percorrido para aqueles que não tem medo do desconhecido, do anseio por novas descobertas, de se lançar.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc. 2010. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter. 1987. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, v. 1.
- Cícero, Antônio. 2012. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coan, Steven & Hark, Ina. 1997. *The Road Movie Book*. Routledge: Londres.
- Corrigan, Timoty. 1991. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutger University Press.
- Cotton, Charlotte. 2010. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

- Deleuze, Giles. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, Karina. 2010. *Entre Visão e Invisão: Paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: UnB.
- Lukács, Georg. 2009. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Strecker, Marcos. 2012. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha.
- Wenders, Wim. 1990. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70.