

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
REVISITAR OS GRANDES GÊNEROS: ERA UMA VEZ... O WESTERN  
(PARTE 3 – CONCLUSÃO)

22 de setembro de 2025

**Don't Come Knocking / 2005**

(Estrela Solitária)

Um filme de WIM WENDERS

*Realização:* Wim Wenders / *Argumento:* Sam Shepard, história de Sam Shepard e Wim Wenders / *Direção de fotografia:* Franz Lustig / *Direção de Arte:* William Budge, Nicole Lobart / *Cenários:* David Storm / *Guarda-roupa:* Caroline Eselin / *Montagem:* Peter Przygodda, Oli Weiss / *Música:* T Bone Burnett / *Interpretação:* Howard Spence (Sam Shepard), Jessica Lange (Doreen), Tim Roth (Sutter), Eva Marie Saint (a mãe de Howard), Gabriel Mann (Earl), Fairuza Balk (Amber), Sarah Polley (Sky), Marley Shelton (Starlet), George Kennedy (realizador), Julia Sweeney (produtora), Tim Matheson (produtor), James Gammon (velho *cowboy*), James Roday Rodriguez (primeiro assistente), Jeffrey Vincent Parise (segundo assistente), Kurt Fuller (Sr. Daily), Tom Farrell (Cliff Ormsby), Rodney A. Grant (Wild-Eye).

*Produção:* Peter Schwartzkopff, Karsten Brünig, In-Ah Lee / *Produtoras:* Wim Wenders Stiftung, Reverse Angle Production, Reverse Angle International, Arte France Cinéma, EuroArts, Network Movie, Océan Films, RPC, Road Movies, Sony Picture Classics, ZDF/Arte / *Cópia:* 35mm, colorida, falada em inglês e legendada em português / *Duração:* 122 minutos / *Estreia em Portugal:* 22 de novembro de 2007 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

---

*I think I like the movies better.*

O cinema de Wim Wenders é especialmente consciente de que é cinema. Quando brinca com os códigos do *western*, do velho oeste, do sonho americano, em permanente reinvenção, tudo isso está patente em **Don't Come Knocking**.

Wim Wenders e Sam Shepard voltam a colaborar depois de **Paris, Texas**, um filme com os mesmos contornos *westernescos* de **Don't Come Knocking**, o mesmo tipo de personagens à deriva, as mesmas ideias de famílias fraturadas, e a paisagem do deserto americano lá atrás. Desta vez, Shepard é o protagonista, um ator conhecido pelos seus papéis de *cowboy* que foi caindo em desgraça com a ajuda de uma reputação de mulherengo, drogado e jogador. Quando lê os recortes que a mãe guardou da sua carreira vemos uma espécie de descida à tragédia e ao desencanto em formato de parangonas. A questão da profissão do protagonista é essencial para o que Wenders quer fazer com este filme. Howard Spence é um ator, não um verdadeiro *cowboy*, apenas veste as roupagens de um. O início faz-nos questionar quão moderna será esta história, se estaremos realmente dentro de um *western*, para logo a seguir essa possibilidade ser subvertida pela presença da equipa de filmagens. Howard é só um ator. Mas isso não impede que haja *pathos* real em relação à desorientação da sua vida. Como se estivesse a representar um papel há tanto tempo que já não sabe quem realmente é e a sua fuga fosse uma maneira de tentar reencontrar-se com algo real.

Quando cavalga pradaria fora, até que se senta ao anoitecer, abrigado, e diz em voz alta, incrédulo, «How am I not dead?», sentimos o tumulto do seu coração. O realizador procede, então, a uma constante justaposição entre o cenário típico do *western* e a modernidade. Não é por acaso que Howard apanha um autocarro na paragem da cidade de Rio Grande ou que os assistentes de realização (um de *segway*, o outro a correr atrás) são tão proeminentes como figuras de *comic relief*. Um realizador com uma cinefilia construída através do imaginário do cinema americano, parece estar aqui em constante rebelião. Tanto romantiza, como subverte. Tanto mostra o ridículo, como ilumina as paisagens e cenários com nostalgia. Aliás, a direção de fotografia de Franz Lustig é belíssima, com as suas referências a Edward Hopper (cores pastel e vermelhos, ângulos de edifícios ou pormenores arquitetónicos), as suas luzes fulgurantes dos néon do casino que tornam a simplória cidade de Elko numa Las Vegas, ou elegantes planos da passagem do dia (o carro estacionado, Howard no sofá), com a cor da luz a mudar, bem como as sombras a criarem contornos consoante a sua posição.

Howard deixa as suas coisas pelo caminho (uma temática que se repete, ele vai largando botas, pessoas, corações), tentando tornar-se o mais anónimo que consegue (novas roupas, autocarro público, dinheiro vivo no bolso), para se voltar a vestir como se fosse um *cowboy* moderno, nunca despiando totalmente o papel. Quando surge a personagem de Sutter é um irromper completo da modernidade nesta paisagem (visível e emocional) que parece estar desencaixada do tempo. Tim Roth é apresentado como pleno contraste em relação à personagem de Sam Shepard: Howard de roupas emprestadas e Sutter perfeitamente penteado e engravatado. Howard é retratado como não tendo bem outra direção, um norte na sua vida que não seja fugir e visitar a mãe, sem outros planos. Já Sutter nunca perde noção do seu caminho, tendo a caça-a-Howard como objetivo que norteia a sua vida de forma inabalável.

Algo que Howard deixou para trás, sem saber, foi a sua prole. A descendência de Howard é, em si, uma faceta intrigante do filme. Aparecem inicialmente em pequenos interlúdios à história do ator, curtas vinhetas que rapidamente esquecemos no deambular da narrativa. Earl canta «Lonely Man», Sky vai recolher os restos mortais da mãe. Cenas tão rápidas que se poderão desvanecer da consciência do espectador, mas que servem de presságio.

Howard visita a mãe, que não o reconhece por não falarem há trinta anos. Continua, aqui, o tema do confronto do *western* com a modernidade através das informações que vamos conhecendo sobre a família de Howard. Os pais tinham um rancho que foi vendido depois da morte do pai. A mãe vive agora na cidade, numa casa perfeitamente urbana e não muito longe do casino que traz as pessoas à cidade. Estas raízes ecoam uma ideia primordial dos Estados Unidos e do Velho Oeste, que não está apenas presente nos papéis que representa, mas no próprio passado da sua família.

Os filmes de Wenders são lânguidos e lentos, como alguém que está a dar um passeio sem destino e sem se importar. As suas personagens são viajantes, pessoas exiladas, fora do seu lugar ou do seu tempo. Há sempre uma sensação de *deslocamento*. Há sempre uma viagem, uma fronteira, uma travessia que deve ser feita de comboio, de carro, de avião, de barco, atravessando o cinema, a fotografia, o real. São ainda filmes sem grande trama narrativa ou sequer *suspense*, com o objetivo de criar uma atmosfera particular ou de peripécias específicas. Isso nota-se em momentos como a tentativa infrutífera de não desabar nas suas *old ways*, para logo ceder a uma bebida alcoólica. A certa altura, vocífera para alguém que o reconhece do liceu: «Nothing that happened back then happened to me» – uma das frases mais curiosas do filme, precisamente por remeter para o

constante «vestir» uma pele que é e não é a sua, que o deixa tanto à deriva. Quando vai, já bêbado, para um salão de jogos de arcade é preso pela violência com que se entretém com o jogo que apregoa ruidosamente ser «the fight of your life». Mas, na luta pela sua vida, Howard faz sempre escolhas duvidosas. Chega, contudo, a tempo do pequeno-almoço com a mãe, evitando surpreendentemente uns aprazíveis ovos mexidos com sumo de laranja, para confessar que já não sabe o que fazer consigo próprio: «How did you get to be such a mess, Howard?». Quando lhe fala no filho que Howard terá em Montana, cuja existência parece genuinamente desconhecer, ele parece encontrar, enfim, uma noção de destino, numa sequência em que a mãe lhe entrega o carro que era do pai, dizendo-lhe «don't be a stranger». Para ele e para a sua família, suspeitamos.

«Lying is for cowards», diz noutra cena a mãe dele, e o espectador faz uma correlação fácil entre o que ela diz e a acusação lançada, mais tarde, por Jessica Lange. Nesta constante indecisão sobre qual será o seu caminho, Howard nunca é honesto consigo mesmo. Mais uma vez, o filme não é tímido em relação a mostrar exatamente o que tem na manga. Howard não é um grande mistério, mas e nós vamos embalados na sua história. Ele próprio vai embalado na sua história.

Passamos da fotografia da cidade de Butte, no Montana, que é o seu destino, para a rua onde encontrará novamente Doreen. Butte é também a paragem de Sky, onde contou espalhar as cinzas da mãe (todos os fios da vida de Howard se cruzam nesta cidade de onde partiu há décadas). Quando todos os vetores do quadrado Howard-Doreen/Earl-Sky se encontram, Wenders e Shepard são logo claros (os diálogos, por exemplo, deixam muito pouco à imaginação, reiterando coisas que intuímos ou onde meia palavra bastaria) e quando vemos Sky a olhar para Howard no café, sabemos logo o que significa. Também Earl intui imediatamente o que se passa, as suas perguntas gritadas a Howard sobre quem ele é mascaram o facto de saber no seu âmago que se está a ver refletido: «I didn't know I'd recognize him like that». Howard é confrontado com tudo aquilo de que se foi desligando, de tudo o que o podia prender, tudo que não fosse o cinema e a sua personagem de *cowboy*.

A filha desconhecida é a mais intrigante de todas as personagens, nunca se tornando realmente de carne e osso, Wenders filma Sarah Polley como se fosse alguém que apenas existisse no cinema e não na vida real. É um gesto mágico, que talvez faça sentir alguma superficialidade. Sky *sabe* que o pai é Howard e que o irmão é Earl. O que sabemos sobre ela é diminuto, fica no reino da imaginação. No momento de despedida que ela partilha com o pai, de mãos dadas, não se concretiza uma qualquer emoção arrebatadora que não seja somente carinho. Também Earl, sentindo que poderá não voltar a ver o pai, se despede da única maneira possível: sem fanfarra, quase sem palavras, aceitando o carro. Wenders parece ter feito um filme que sabe que *é um filme*, onde as personagens se portam como *estando* num filme. Quando Earl deita as suas posses janela fora, num acesso de fúria e dor primordial por ter sido confrontado com o pai, as coisas ficam na estrada sem que sequer um vizinho se aproxime. Há *myth-making* a ser feito ao mesmo tempo que é subvertido.

Já Jessica Lange, a atriz, tem dois momentos para brilhar: quando fala com Earl sobre Howard ser o pai e quando fala com Howard sobre reatar a relação amorosa. Contudo, Doreen não perpetua estas noções românticas (ou cinematográficas) em Howard, tornando claro que Butte não será o lar que ele poderia imaginar num momento de devaneio. Esta confrontação é o *stand off* típico do *western*. Mas Howard não é o nosso herói (será Doreen? Será Earl? Será Sky?) e, por isso, não sai a ganhar. Pelo contrário, será finalmente capturado por Sutter de forma a regressar à rodagem do seu filme, mas permite que este se despeça dos filhos, impassível perante o significado do momento.

Finalmente, a música. Para Wim Wenders, a música é essencial. Na vida e nos seus filmes. Aqui, a banda sonora orquestrada por T Bone Burnett pega em canções que são despidas o suficiente para pertencerem a um mundo onde existe Howard o ator e Howard o cowboy de um *western*. Tal como as letras da canção final que a geração mais nova vai cantando rumo a algo – o quê, não sabemos, exceto que Wim Wenders coloca a indicação de “Wisdom” como destino –, as restantes canções falam-nos do que as personagens estão a sentir e revelam-nos a sua vida interior, sem qualquer acanhamento. Ao público, resta-lhe ser embalado e tentar não sair do filme a cantarolar “Don’t come knocking on my door...”.

Ana Cabral Martins