



Em busca de abrigo: o exílio em *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas

Searching for Home: Exile in Terra estrangeira, by Walter Salles and Daniela Thomas

ALEXANDRA PINHO

Universidade de Lisboa
Lisboa – Portugal



Resumo: Walter Salles definiu errância, exílio e movimento como as perguntas-chave da sua obra cinematográfica. Neste texto, centrar-me-ei no filme *Terra estrangeira* (Brasil/Portugal 1995), co-realizado por Daniela Thomas, para analisar o conceito de exílio como forma de deslocamento relacionado com o espaço, não apenas como lugar geográfico mas sobretudo como espaço habitado. A perda do sentido de pertença gera a errância dos dois personagens principais que, à deriva, procuram uma nova comunidade de afectos. O movimento de errância é articulado, em termos cinematográfico, com o *road movie*, particularmente visível no jogo intertextual com *Alice nas cidades* de Wim Wenders, e, nessa constante deriva, remete para a questão essencial, enunciada por Jean-Luc Nancy, sobre a condição exílica da existência moderna.

Palavras-chave: Exílio; Deslocamento; *Road-movie*

Abstract: Walter Salles has defined wandering, exile and movement as pivotal questions in his cinematographic work. Focusing on *Terra estrangeira* (Brazil/Portugal 1995), co-directed with Daniela Thomas, this paper addresses the concept of exile as a form of displacement, directly related to the questions of space, not only as a geographical place but especially as an inhabited one. The loss of the sense of belonging to an inhabited space generates a constant wandering of the two major drifting characters in search of a new community of affections. Movement is addressed here as a central topic to the road-movie, particularly visible in the intertextual dialogue with Wim Wenders's *Alice in the cities*, and, in the constant drift, the film points to its essential question, as enunciated by Jean-Luc Nancy, on the exilic condition of modern existence.

Keywords: Exile; Displacement; Road-Movie

Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein
Und trüg' er mich in fremden Länder!

(GOETHE, *Faust*)

(...) que o manto mágico seja meu
E me carregue para terras estrangeiras.

(Fala de Paco no filme *Terra estrangeira*)

“Como é que eu vou dizer isto?”, questiona Paco, um dos protagonistas de *Terra estrangeira* (1995), em voz *off*, na abertura do filme. Esta pergunta inicial, aparentemente banal, que antecede o estudo da fala de Fausto diante da porta da cidade sobre as duas almas e desejos que o dilaceram e estarão na origem do pacto com Mefistófeles, introduz o dilema-desejo de Paco de deixar de lado os

manuais de Direito e buscar um novo sentido para a vida na arte. Paco hesita, questiona(-se), repete algumas linhas, mas não mais abandona a questão da busca da sua voz, da sua identidade, num percurso iniciático central a *Terra estrangeira*. A pergunta remete, também, para uma meta-situação que Daniela Thomas, co-directora do filme com Walter Salles, salienta na faixa comentada do

DVD: Fernando Alves Pinto, o actor que interpreta Paco, tem neste filme o seu primeiro grande papel e encarna uma personagem que procura obter o seu primeiro papel no teatro, estudando *Faust*, de J. W. Goethe, texto que o persegue e que ele persegue ao longo da narrativa. O que Daniela Thomas não refere é que a questão inicial remete também para o trabalho dos próprios realizadores que, com *Terra estrangeira*, fazem a sua primeira longa-metragem e rodam um dos primeiros filmes depois do interregno na produção cinematográfica brasileira gerada pela política do governo do Presidente Collor (1990-1992). A pergunta convoca a questão da própria criação artística e, especificamente, o cinema, ou seja, comporta uma metalinguagem: como dizer cinematograficamente “isto” – que foi a crise vivida pelos jovens brasileiros no início dos anos 90 –, sem criar um documentário, nem uma crónica de eventos?

Terra estrangeira constrói-se num constante entrelaçar da narração das histórias individuais de personagens deslocadas, marginais errantes, e da história colectiva de uma geração desenraizada, tendo sempre presente a reflexão sobre o modo de dizer cinematográfico que dialoga com tradições filmicas, géneros e realizadores. É neste contexto, sem perder de vista a textura de afinidades electivas que dá forma às escolhas dos cineastas, que proponho aqui analisar três questões centrais a *Terra estrangeira*: errância, exílio e movimento.

Numa entrevista concedida a Sylvie Debs no rescaldo do sucesso de *Central do Brasil*, filme que Walter Salles realizou a seguir a *Terra estrangeira*, o realizador atesta a importância matricial dessas três questões na sua cinematografia:

tous mes films parlent de l'errance et la question de l'errance porte en elle deux conséquences évidentes: d'un côté une idée de perte, car quand il a une fuite vers l'avant, il y a obligatoirement une perte, et d'un autre côté, l'errance permet les rencontres et le changement. J'ai toujours été personnellement très attiré par le thème de l'errance, de l'exil et du mouvement. (Debs 1998: 71)

Sem pretender analisar aqui a cinematografia de Walter Salles, ainda que seja oportuno anotar o diálogo do movimento transcontinental de *Terra estrangeira* com a viagem sentimental ao sertão, ao interior brasileiro, proposta em *Central do Brasil*, movimentos em sentidos opostos mas claramente complementares na busca de identidade, interessa-me perscrutar os significados de errância, exílio e movimento em *Terra estrangeira*, como elementos estruturantes na construção dos dois protagonistas, Paco e Alex, e da narrativa filmica. Neste percurso, irei deter-me sobre Lisboa na dupla perspectiva de lugar do fado e de, nas palavras de uma personagem,

“cabaré das colónias”. Aí chegam os protagonistas, em momentos diferentes, aí se encontram e daí partem. Lisboa é local de trânsito de dois errantes exilados em movimento perpétuo. No discurso cinematográfico, a errância, o exílio e o movimento são matriciais a um género com que Walter Salles e Daniela Thomas mantêm constante e profícuo diálogo na tessitura de *Terra estrangeira*: o *road movie*. Interessa sobretudo indagar sobre a afiliação com Wim Wenders, realizador que reflecte também sobre estas questões em vários filmes (um dos quais com passagem por Portugal) que se inscrevem na tradição do *road movie* ao mesmo tempo que a reinventam.

O exílio, como forma de deslocamento, relaciona-se directamente com a questão do espaço, com uma geografia concreta construída na tensão entre um espaço específico de pertença, que se perdeu, e um espaço-outro resultante do deslocamento, onde se vive a perda da casa e do qual se sonha sair para regressar ao lugar de origem. A personagem mais velha em *Terra estrangeira*, a mãe de Paco, encarna este exílio mais directamente ligado à geografia de espaços. Imigrante basca em São Paulo, ela vive encerrada no “minhocão”, local da cidade paulista onde o viaduto se enterra nos edifícios adjacentes e onde o único sinal de esperança é, ironicamente, um *outdoor* gigante, colado num dos prédios, com um anúncio da marca de *lingerie* “Hope”. A imagem inicial do filme explora visualmente essa claustrofobia de um local encalhado, sem horizonte, que, num subtil diálogo com o cinema expressionista alemão, é acentuado pelo jogo de luz e sombra. As agruras do exílio da mãe de Paco são atenuadas pelo permanente sonho de regresso a San Sebastian, cidade com espaço e tempo específicos que ela revisita diariamente ao olhar as velhas fotografias. A partilha desse desejo com o seu único filho, Paco, revela-se no entanto infrutífera por ele não entender a sua qualidade visceral: “Você não pode dizer para esquecer. San Sebastian é que não me larga”, procura explicar a mãe no início do filme.

Vida e sonho terminam abruptamente, vítimas da acção do governo do Presidente Collor que, com o plano económico anunciado pela então ministra Zélia Cardoso de Mello, interveio duramente na vida dos brasileiros. Ao assistir ao anúncio do plano na televisão, mensageiro governamental que ancora a narrativa num momento traumático da história colectiva brasileira, vivido no início da década de 90 do século passado, a mãe de Paco constata a impossibilidade de realização do seu sonho e perece.

A morte da mãe marca a passagem da questão do exílio para Paco, seu herdeiro, mas a transmissão não é linear. Ele deixa de significar apenas ser arrancado a um lugar de origem para passar a implicar a reflexão sobre formas modernas de exílio. O pensamento de Edward

Said é aqui central, uma vez que o exílio é, dentro da perspectiva de contraponto que teoriza, vivido dentro e fora da realidade, permitindo uma visão mais tensa e abrangente da questão. Imediatamente após a morte da mãe, Paco vivencia a perda da casa não apenas como espaço físico mas sobretudo como espaço de afectos. A quebra do único verdadeiro laço afectivo do protagonista lança-o à deriva, numa busca errante que não encerra possibilidade de regresso. É um sentimento de perda ao qual está, por isso, também associada a nostalgia, como Svetlana Boym tematiza em *The Future of Nostalgia* (2001), que a ausência de cor num filme rodado a preto e branco agudiza.

A ténue tentativa de retomar fios condutores de uma vivência prévia ao trauma é liminarmente negada, quando Paco constata a impossibilidade de proferir, na audição de teatro, qualquer frase da fala em que Fausto, no texto de Goethe, exprime o desejo de ter uma vida nova e colorida (“Und führt mich weg, zu neuem, buntem Leben!” (Goethe 1989: v.1121), pedindo um manto mágico que lhe permita ascender ao reino dos sublimes antepassados (“Zu den Gefilden hoher Ahnen” (v.1117). Às hesitações da fase de estudo no quarto da casa materna, quando o ouvimos pela primeira vez, segue-se a mudez que o impede de abraçar o “manto mágico” do teatro e de seguir um caminho com que sonhara. A mudez exacerba o sentimento de perda e o desenraizamento da personagem. A impossibilidade de regresso não se cinge, assim, apenas a lugares específicos mas abrange também os sonhos passados. A Paco resta um nome que, muito mais do que uma cidade concreta, significa a errância em busca de identidade: San Sebastian.

O protagonista vive o caos interior tendo por única âncora o nome da cidade de origem da mãe. A busca de identidade inscreve e reescreve San Sebastian na sua condição de exilado. A partida em direcção ao País Basco é despoletada no encontro com Igor, um contrabandista de diamantes. Numa nova alusão a *Faust* de Goethe, cuja fala Paco acabara de não conseguir proferir no teatro, o protagonista celebra um pacto com Igor que o levará a terras estrangeiras. O acordo, cujos contornos Paco apenas vislumbra, leva-o e liga-o a realidades com referências muito distintas do mundo pequeno-burguês inicial, acentuando a dimensão trágica de uma personagem à deriva, que é um mero instrumento nas mãos de outros. Sem voz, Paco é refém de Igor e chega pelas suas mãos a Lisboa, cumprindo uma rota que lhe é imposta: “consegui Lisboa, não Madrid”, afirma Igor.

O movimento de Paco, impelido de São Paulo para Lisboa, retoma o entretecer da narrativa individual com a história colectiva da geração de jovens brasileiros no início da década de 90. Ele traça também um dos caminhos seguido por muitos brasileiros que foram afectados pela

política do governo Collor e procuraram uma resposta na emigração. Walter Salles salienta em diferentes entrevistas a importância de o filme abordar a inversão do fluxo migratório, em que o Brasil deixa de ser país de imigração e passa a ser país de emigração. A preocupação de não perder de vista a realidade do seu país e a busca de uma identidade colectiva é, segundo Salles, comum aos cineastas brasileiros da sua geração:

The unity of this new cinema is rooted in the desire to reflect the reality of the country. (...) to frame reality again, that reality from which cinema, and above all, television, have been escaping from; to show who we are and where we come from. (Elena, s/d: 3)

Esta preocupação de regresso à realidade não se limita às fronteiras físicas do Brasil. *Terra estrangeira* inicia-se em São Paulo e em Lisboa, onde se desenrolam as duas histórias paralelas. Em Lisboa decorre a história paralela protagonizada por Alex, que é também protagonista de *Terra estrangeira*. Com um passado que, embora nunca nos seja revelado, deixa transparecer a passagem por uma perda igualmente traumática, Alex é, *in medias res*, também uma personagem deslocada; sem casa, já feita a viagem transcontinental para Portugal, encara a impossibilidade de regresso. Numa das sequências de abertura de *Terra estrangeira*, um plano sobre Lisboa que evoca *A Cidade Branca* de Alain Tanner, ela procura explicar a Miguel, o namorado, o desenraizamento e a crescente consciência de exílio: “Às vezes tenho medo de ficar sozinha num lugar que não escolhi. Quanto mais o tempo passa, mais me sinto estrangeira. Morro de medo de ficar velha aqui fora, mas quando penso [em] voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha.”

Tal como acontece com Paco, também Alex abandonara o Brasil chegando a Lisboa pelas mãos de outrem. Isso, no entanto, acontece num momento anterior ao início da narrativa filmica, e sobre esse passado Alex não proferirá uma palavra, remetendo-o para o silêncio do trauma que se revela na obscuridade da sua relação com ele. Ao contrário do que sucede com a mãe de Paco, a pré-história de Alex é marcada pela ausência de histórias, de objectos, de fotografias. Apenas as suas palavras sobre o regresso iluminam, por reflexo, esse passado obscuro.

Alex tem, desde o primeiro diálogo do filme, consciência da condição de desenraizamento e de exílio. Uma vez perdida a casa, o “aqui dentro” que se opõe ao “aqui fora” verbalizado como a sua condição, os laços estáveis esvaem-se e resta a ansiedade de uma busca constante de um “aqui dentro” que não coincide com o primordial e se traduz em errância.

No início de *Terra estrangeira*, Alex procura atenuar a vivência do “aqui fora” com a relação amorosa com

Miguel. Ambos brasileiros a viver em Lisboa, ela subsiste com um subemprego num restaurante popular da capital portuguesa onde é visível a discriminação, quer pelo salário, quer pelo discurso, uma vez que o empregador a acusa de, como todos os brasileiros, não querer trabalhar. Miguel tem pretensões artísticas, toca esporadicamente num clube lisboeta, mas vive de pequenos negócios de contrabando de diamantes nas teias do qual acabará por morrer, quebrando mais uma réstia do sonho de um possível abrigo criado por Alex.

A vivência de Alex em Lisboa reflecte e traduz as estreitas relações tecidas entre história individual e colectiva. A sua história, que se cruza com a de Paco imediatamente após a morte de Miguel, permite olhar a diáspora brasileira em Portugal resultante do novo fluxo migratório do início da década de 90, ancorando a narrativa filmica na preocupação expressa por Walter Salles de não perder de vista a referencialidade a fragmentos de um momento específico na história do Brasil.

A escolha de Lisboa para local de encontro dos protagonistas entronca nesta preocupação e abre em *Terra estrangeira* a possibilidade de reflectir sobre a relação entre Portugal e as ex-colónias. Os discursos oficiais portugueses da época sublinham com frequência a importância da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, dando expressão a uma viragem europeísta que começara a ganhar contornos mais nítidos a partir da descolonização em África, em 1975, mas só se revelaria à população portuguesa em geral, e não apenas a uma elite e à classe política, após a adesão à CEE, a 1 de Janeiro de 1986. Essa tendência ascendente de ligação à Europa solidifica-se no início da década de 90 (Monteiro/Pinto 2004: 64). No contexto brasileiro, por seu turno, a opção europeísta portuguesa é valorizada, quer em discursos oficiais, quer por faixas da população que procuram na emigração uma solução para a crise económica que as assola. Portugal passa a constituir-se como um país de imigração, mas também como um país de trânsito, por não ser necessário visto, e de onde se torna mais fácil o acesso a outros países da União Europeia para onde pretendem emigrar. Assiste-se, nessa época, a uma inversão do fluxo migratório nos dois países: Portugal deixa de ser país de emigração para passar a ser país de acolhimento, enquanto o Brasil vive o invés.

Apesar desse crescente fluxo migratório, as comunidades da diáspora, sobretudo a africana em Lisboa, não povoava o cinema português que chegava ao Brasil. Numa entrevista concedida em França, aquando da estreia de *Central do Brasil*, Walter Salles realça essa invisibilidade, de que os realizadores se deram conta quando estiveram em Lisboa para definir locais de filmagem de *Terra estrangeira*:

A Lisbonne, on a rencontré des Angolais, des Cap-Verdiens. On comprend très mal leur portugais et ils comprennent peu le notre. Cependant, la situation des exilés africains et brésiliens se retrouvant à la pointe de l'Europe est très proche. On ne voyait pas ces gens dans les cycles de cinéma portugais présentés au Brésil. Les films de Manoel de Oliveira sont très beaux, mais c'est comme si les immigrés n'existaient pas. (Marchais 1998: 51)

A comunidade diaspórica africana que, como a brasileira, ocupa as margens da sociedade portuguesa, é vista por Walter Salles como o “contra-campo da colonização portuguesa em África” (Salles: faixa comentada de *Terra estrangeira*) que o cinema português não registara, mas que *Terra estrangeira* se propõe mostrar. Os realizadores descobrem a presença de imigrantes negros em Lisboa no contacto directo com a cidade, quando aí foram para preparar as filmagens. Na faixa comentada do DVD de *Terra estrangeira*, Salles e Thomas salientam a divergência entre a experiência directa da cidade e o seu imaginário filmico, que originou uma alteração significativa no guião, uma vez que, antes da passagem por Lisboa, as personagens imigrantes africanas não faziam parte da narrativa. A reescrita do guião significa que a cidade passa a ser percebida como um espaço híbrido que presentifica a diáspora pós-colonial. A posição periférica e frágil dos membros da comunidade de imigrantes africanos ganha visibilidade numa dupla vertente: por um lado, estas personagens dialogam quase exclusivamente entre si, fazendo transparecer a existência de uma barreira da cor da pele; por outro, são rapidamente ameaçadas e acusadas de actos ilícitos por outras personagens que também habitam as margens. Quando Paco perde o rasto da mala de contrabando, a primeira personagem que ele acusa desse roubo é Loli, um imigrante africano que vive no mesmo edifício do “hotel dos viajantes”, local onde o protagonista fica em Lisboa. E a mesma personagem é ameaçada de denúncia às autoridades portuguesas, aludindo a um possível estatuto ilegal, por Igor, quando procura informação sobre o paradeiro de Paco.

A integração das personagens imigrantes africanas no filme permite ainda abordar a questão da heterogeneidade da língua portuguesa. *Terra estrangeira* integra crioulos e joga com os sotaques brasileiro e português. Ao tentar a venda directa de diamantes, Miguel procura um contrabandista português, André, que, num primeiro momento, imita o sotaque brasileiro passando para o sotaque português, o seu, quando o negócio ganha contornos mais sérios. Nessa mesma sequência, durante a venda, o comprador português sinaliza a falta de acordo no negócio perguntando a Miguel: “que língua estamos a falar aqui?”. E Igor, um eterno deslocado de origem

indeterminada, fala um híbrido que resulta do cruzamento do português europeu e do português do Brasil.

A reflexão sobre a(s) periferia(s) é um eixo constitutivo de *Terra estrangeira*, não apenas pelo que as personagens representam e pelo lugar que ocupam (Igor, por exemplo, situa-se na periferia do tráfico internacional de contrabando quando se sabe que o verdadeiro comprador da mercadoria é o francês que se desloca à casa de fado), mas também no diálogo Brasil-Portugal-Europa. O diálogo irónico entre Miguel e Pedro, após a venda directa de diamantes, desvela o olhar brasileiro que vê Portugal como país de trânsito ao mesmo tempo que exprime a auto-ironia do português que habita a periferia da Europa comunitária: “a gente te manda um cartão postal da Europa”, afirma Miguel. “Vê lá se consegues entrar na Europa primeiro”, replica Pedro.

A vivência do contexto político e cultural presente coexiste no filme com alusões a um passado de grandes esperanças em que é evocada a partida dos primeiros portugueses para as Américas. No ponto mais extremo da Europa, o Cabo Espichel, a “utopia marítima” (Nagib 2006: 47) é explicada a Paco por Alex: “Você não tem ideia onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é o fim. Coragem, né? Cruzar esse mar há quinhentos anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó... Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.”

A fala de Alex evidencia a ironia nostálgica de um olhar sobre os dois países que parecem destinados a ser lugares de partida e não espaços de permanência. Nesta sequência encontram-se ecos de *O Estado das Coisas* (1982), de Wim Wenders, que recorda, a partir do mesmo local, a preto e branco, a época dos Descobrimentos e olha para Portugal como um lugar de partida que vive a nostalgia do mundo descoberto e logo em seguida perdido, nostalgia essa a que dá o nome de saudade. Em *O Estado das Coisas*, o hotel situado no limite Ocidental da Europa funciona como uma torre de observação em direcção à América, apontando para a necessidade de a reflexão sobre um lado do Atlântico convocar, necessariamente, a presença do outro lado do Oceano.

Também no filme de Salles e Thomas a reflexão sobre a identidade cultural se constrói nos dois lados do Atlântico. Numa casa de fado em Lisboa, onde a cantora portuguesa de jazz Maria João interpreta o fado “Estranha forma de vida”, Igor dirige a Paco uma pergunta que poderia ser meramente retórica: “não é fascinante ver o Brasil pelo lado de cá?” Neste momento fulcral para o protagonista, surge pela primeira vez uma das referências mais exploradas e constitutivas da identidade lisboeta e portuguesa: o fado. Sinónimo de destino, como é explicado ao francês comprador de diamantes, num longo plano-sequência, a canção comenta a vertigem sentida por

Paco à medida que vai tendo consciência de ter estado a viver à deriva, uma “estranha forma de vida”, como lembra o fado lisboeta. À questão de Igor, que parece apontar apenas no sentido de perceber como é ver o Brasil ao som do fado, Paco responde com um grito dissonante de afirmação da vontade de procurar tomar o destino nas suas próprias mãos. Ele existe na articulação da fala de Fausto, que o acompanha desde no início da narrativa, e traduz-se numa resposta à pergunta inicial – como é que eu vou dizer isto? – quando profere a fala sem hesitações, com convicção crescente, numa expressão de vontade e determinação em ter voz.

A sequência marca uma inflexão no movimento errático que caracteriza os dois protagonistas ao longo de todo o filme, quer pela confluência dos movimentos numa viagem a dois, quer pelo declarado carácter de fuga, já não como instrumento de outros, mas numa busca consciente de tomar o destino nas próprias mãos. A música é, de novo, um importante elemento nesta passagem. A fuga imediata de Paco é comentada pelo esmaecer dos sons de uma música que se vai transformando na melodia do violino associado à trama do contrabando de diamantes.

Paco e Alex partem juntos, de carro, à noite, em direcção à fronteira espanhola. Os protagonistas deixam a solidão dos espaços nocturnos que pontuam nas duas cidades, São Paulo e Lisboa, para reganharem a luz com uma história de amor, na vastidão de uma paisagem de horizonte longínquo onde os vestígios de presença humana vão desvanecendo. Na tradição do *road movie* europeu, são explorados estados psicológicos e emocionais das personagens. O primeiro momento, num ambiente carregado de chuva nocturna, evocando também o *road movie noir*, encerra a interrogação dos protagonistas sobre a perda de casa, o desenraizamento, a errância e o exílio que partilham. O questionamento do exílio, que estivera associado ao silêncio como sinónimo de perda da casa e da comunidade de afectos, significa, neste momento da narrativa, após Paco ter recuperado a voz ao dizer a fala de Fausto, poder recriar uma nova linguagem que restabelece o diálogo com o outro, numa nova comunidade de afectos. Assim, a sequência prepara o início da história de amor dos protagonistas, dois errantes em quem renasce a esperança de uma nova vida. Numa praia com o barco encalhado ao fundo que simboliza as suas próprias vidas, delineia-se um novo sentido na partida em direcção a um espaço que ganha nova dimensão simbólica: “vamos embora para San Sebastian, Paco”, diz Alex.

A viagem passa a ser diurna, assume uma qualidade poética e transporta, pela primeira vez na narrativa, a leveza que se associa à esperança que a inaugurada comunidade de afectos comporta. A acção de atravessar a fronteira, um dos elementos constitutivos do *road movie*, não é, pois, apenas um gesto de entrada num outro espaço

geográfico menos periférico. Ela significa, também pela violência a que está associada a sequência de romper a cancela fronteira com o carro em movimento, a entrada num espaço de liberdade. A passagem é realçada pela canção popular brasileira “Vapor barato”, imortalizada por Gal Costa em 1972, que Alex oferece a Paco como a nova linguagem, sinónimo da sua comunidade de afectos, e que contém a esperança de realização de um sonho comum. Paire, no entanto, a sombra do fermento de Paco, mantendo a oscilação, apontada por vários críticos como fundamental neste filme, entre desespero e esperança.

A viagem de Paco e Alex fica suspensa num *open-ending* característico do *road movie*. Trata-se de uma viagem iniciática, que conhece a linguagem cinematográfica de Wim Wenders, o realizador que incorporou a questão da viagem iniciática, levantada pelo *Bildungsroman*, no *road movie* e para quem o movimento é também introspecção. Wenders constrói, nos seus primeiros filmes a preto e branco, e mais tarde em *Paris, Texas* (1984), uma poética da viagem. O movimento é, na cinematografia de Wenders, condição para a busca de uma identidade individual e colectiva.

A sequência final da viagem, em *Terra estrangeira*, relembra o final de um dos primeiros *road-movies* de Wenders, também filmado a preto e branco, e que o consagrou como realizador: *Alice nas Cidades* (1974). A viagem de Peter Winter e de Alice que integra também um primeiro movimento transatlântico, dos Estados Unidos à Alemanha, termina numa nova partida continuando a busca da casa como lugar a habitar. Wenders e Salles utilizam de forma idêntica o plano aéreo, técnica fílmica usual no *road movie*. Partindo de grandes planos das personagens, a câmara sobe gradualmente, numa paisagem de horizonte cada vez mais vasto, em que as personagens se vão diluindo até delas se perder o rasto, acentuando a continuidade do movimento que se insinua perpétuo. A música realça o movimento num final aberto que convoca novamente a questão da errância e do exílio como condição de movimento associado a uma constante partida que, remetendo para a reflexão filosófica de Jean-Luc Nancy, é constitutivo da existência moderna. Uma eterna errância a que o final de *Terra estrangeira* dá esperança, nas palavras de Alex: “um dia a gente chega em casa.”

Filmografia

A cidade branca, realização de Alain Tanner, Suíça, 1983.
Alice in the cities, realização de Wim Wenders, BRD, 1974.

O estado das coisas, realização de Wim Wenders, BRD/Portugal/EUA, 1982.

Paris, Texas, realização de Wim Wenders, BRD/França, 1984.

Terra estrangeira, realização de Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil/Portugal, 1995.

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

BUESCU, Helena Carvalhão. Exile, Metaphor and Trauma. In: MACEDO/KEATING (Org.). *O poder das narrativas. As narrativas do poder*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2007. p. 165-187.

DEBS, Sylvie. Un entretien avec Walter Salles: Réalisateur brésilien. In: *Latitudes*, n. 4, p. 70-73, dez. 1998.

ELENA, Alberto. *Terra estrangeira*. [s/d.]. [texto policopiado, gentilmente cedido pelo produtor]

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Org. e notas de Erich Trunz. München: C.H. Beck, 1989.

JUNGK, Peter. An interview with Walter Salles. In: BOORMAN, MACDONALD; DONOHUE (Eds.). *Projections 12: film-makers on film-schools*. London: Faber and Faber, 2002. p. 233-263.

MONTEIRO, Nuno G.; PINTO, António Costa. A identidade nacional portuguesa. In: PINTO, António Costa (Org.). *Portugal contemporâneo*. Lisboa: D. Quixote, 2005. p. 51-65.

LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

MARCHAIS, Dominique. Novovision. In: *Les Inrockuptibles*, n. 119, p. 50-51, 24 de set. 1997.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. Trad. Juan G. L. Guix. In: *Archipiélago – Cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, n. 26-27, p. 34-39, 1996.

RUFFINELLI, Jorge. Brazil 2001 and Walter Salles: Cinema for the global village? In: ROCHA, J. C. de Castro (Org.). *Brasil 2001. Portuguese literary and cultural studies*, n. 4/5, Fall 2000. Dartmouth: University Massachusetts, 2001. p. 681-696.

SAID, Edward. Reflections on exile. In: SAID, Edward. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2000. p. 173-189.

WENDERS, Wim. *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988.

Recebido: 12 de março de 2011
 Aprovado: 14 de maio de 2011
 Contato: alexandrapinho1@gmail.com