

## REPRESENTAÇÃO, SUJEITOS, TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NO CINEMA AUTORAL DE NADINE LABAKI E AMOS GITAI

Fabiane Pimentel Silva

Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Resumo: Este artigo apresenta, em sua primeira parte, o que é e como se classifica a categoria *World Cinema* no cinema contemporâneo. A seguir, faremos uma aproximação entre as estéticas cinematográficas dos anos de 1950-60 que constituíram o cinema mundial e a relação com a atual produção de filmes que compõe a categoria denominada *World Cinema*. Posteriormente, mostramos alguns exemplos de filmes que constituem tal categoria através de dois realizadores que atuam no cinema contemporâneo: a cineasta, produtora e atriz Nadine Labaki, nascida no Líbano, dentre as suas produções mais conhecidas estão os longas-metragens *Caramelo* (Líbano, França - 2007) e *E agora aonde vamos?* (Líbano, França, Egito, Itália - 2011), e o diretor israelense Amos Gitai que é dono de uma vasta filmografia de abordagem político-social, nesta ocasião, será representado pelo filme *Free Zone* (Israel, Bélgica, França, Espanha - 2005). A produção destes realizadores está focada nas noções de espaço, tempo e subjetividades tensionadas à condição de territórios, limites e fronteiras, que não são apenas geográficas, mas principalmente, histórico-político e cultural. Neste sentido, a linguagem cinematográfica será observada como processo discursivo e midiático que mobiliza tal representatividade de subjetividades singulares.

Palavras-chaves: Cinema contemporâneo mundial; subjetividades; territórios e fronteiras.

Abstract: This article presents in its first part, what it is and how it ranks the *World Cinema* category in contemporary cinema. Then we will make a rapprochement between the cinematic aesthetic of the years 1950-60 which were the world cinema and the relationship with the current production of films that make up the category *World Cinema*. Subsequently, will know some examples of films that constitute such a category by two directors working in contemporary cinema: a film director, producer and actress Nadine Labaki, born in Lebanon, among his best-known productions are the feature films *Caramel* (Lebanon, France - 2007) and *And now where are we going?* (Lebanon, France, Egypt, Italy - 2011), and the Israeli director Amos Gitai who owns an extensive filmography of political-social approach on this occasion, will be represented by the movie *Free Zone* (Israel, Belgium, France, Spain - 2005). The production of these filmmakers is focused on the notions of space, time and the strained condition of territories, boundaries and borders subjectivities that are not only geographical, but mostly, historical, political and cultural. In this sense, the film language will be seen as a discursive and media process that mobilizes such representativeness of individual subjectivities.

Keywords: Contemporary World Cinema; subjectivities; territories and boundaries.

### CINEMA CONTEMPORÂNEO MUNDIAL: *WORD CINEMA*

A partir dos anos de 1990 a produção cinematográfica mundial viu ressurgir com as novas cinematografias produzidas em diversas localidades e países - considerados à margem

dos mercados mundiais centralizadores da produção, distribuição e comercialização de filmes -, o cinema mundial, anteriormente denominado “cinema periférico”, comportando uma gama de produções nacionais (locais, regionais) e transnacionais (aquelas em coprodução com dois ou mais países). Estas produções surgem originadas de países classificados, não apenas histórica, mas sócio-política e economicamente, como países do Terceiro Mundo, hoje, alguns destes países fazem parte da lista dos países considerados em desenvolvimento.

Estas novas estéticas cinemáticas emergem junto ao atual processo global de expansão midiática e consequente redução de distâncias e fronteiras resultando numa aproximação de sujeitos e territórios que tem se dado potencialmente através dos dispositivos tecnológicos de comunicação e informação. A internet, os múltiplos canais de TV via satélite, as frequentes (e ininterruptas) conexões via celular, o constante deslocamento migratório global que aproxima populações, aliada a ascensão dos novos mercados consumidores de nações em expansão econômica (a exemplo de países da América Latina e Ásia), somam os coadjuvantes da crescente onda de produção nas cinematografias mundiais, ou *World Cinema*.

É denominada *World Cinema* (cinema mundial) toda a produção audiovisual de realizadores que fogem aos padrões e formatos determinados pelos estúdios cinematográficos estadunidenses com foco nos estúdios fixados em Hollywood (e afiliados), e estúdios comerciais de grandes produtores europeus sendo estes vinculados ao mercado massivo internacional de cinematografia, distribuição, e consumo. No Brasil, temos como exemplo as redes de cinema do grupo Multiplex espalhadas por cidades de todo o país.

Nomeação internacional, a categoria *World Cinema* é geralmente atribuída às produções cinematográficas realizadas em países da América Latina, Ásia, Oriente Médio e África, e que anteriormente foram chamadas de Terceiro Cinema comportando produções audiovisuais originadas em países do Terceiro Mundo. As produções do Terceiro Cinema reuniam cineastas independentes e filmes realizados em pequenos estúdios e com poucos recursos além de se concentrar numa estética local, regional ou nacional, em oposição aos padrões clássicos do cinema norte-americano e europeu. Este é o diálogo travado em um primeiro momento de estéticas cinemáticas fundadoras e o denominado cinema periférico, ou aquele situado fora do eixo sócio-político e econômico vigente, a partir do final da década de 1950.

Os realizadores deste cinema periférico desenhavam estilos próprios que Robert Stam descreve da seguinte forma: “o discurso cultural no Terceiro Mundo, e especialmente na América Latina e no Caribe, foi fecundo em neologismos nas estéticas literárias e cinemáticas”; observando que algumas dessas nomeações giravam em torno do estilo adotado

pelos realizadores e as estéticas por eles desenvolvidas, estando diretamente relacionadas à oposição a sistemas político-sociais vigentes no seu país de origem. Todavia sendo estes filmes autorais, a assinatura do cineasta era primordial trazendo a marca de uma estética local, a exemplo de *lo real maravilloso americano*, de Carpentier, a “estética da fome”, de Glauber Rocha, o *cine imperfecto*, de Julio Garda Espinosa, a “estética do lixo” de Rogério Sganzerla, a estética da “salamandra”, de Leduc, o *terrorismo cupim* de Guillermo del Toro, o “rasquachismo” de Tomás Ybarra-Frausto, a “estética nômade” de Teshome Gabriel, a “estética da diáspora” de Kobena Mercer, dentre outros. Considerando ainda sobre a relação direta entre os movimentos culturais como a “antropofagia dos modernistas brasileiros” e a “tropicália de Gilberto Gil e Caetano Veloso”, e as estéticas cinemáticas latentes neste período no Brasil. Segundo Robert Stam, ao conformarem estilos locais e independentes “a maior parte dessas estéticas alternativas revalorizam, por inversão, o que previamente fora visto como negativo, especialmente dentro de um discurso colonialista” (STAM, 2010, p. 113).

Hoje, alguns pesquisadores quando se referem ao cinema contemporâneo fora do eixo hegemônico Europa/EUA, ainda utilizam o termo Terceiro Cinema. Mas devemos estar atentos às transformações pelas quais passou o cinema mundial neste período que compreende as produções nas décadas de 1960 e 70, e a atual produção com grande fluxo nas estéticas cinemáticas locais e transnacionais a partir dos anos de 1990, tendo como expoentes o atual cinema asiático, iraniano, e de países latino-americanos, observando as distinções que compreendem esses discursos identitários, político-sociais, e culturais. Para melhor elucidarmos esta questão, Angela Prysthon destaca as relações de aproximação e as diferenças que marcam estas duas fases do cinema mundial, explicando, primeiramente, as correlações dos termos Terceiro Cinema e Terceiro Mundo:

É evidente que o atual interesse pelas cinematografias periféricas não pode ser completamente equacionado ao espírito da contracultura e do cinema da década de 1960. É importante sublinhar o que há de distinto na inclinação corrente pelos discursos identitários no cinema contemporâneo. Para entender o cinema contemporâneo, faz-se necessário relacionar aspectos históricos que consolidaram a ideia de Terceiro Mundo e os fenômenos culturais que fizeram parte desse contexto. Também se faz relevante delinear os movimentos que refletiam as profundas transformações pelas quais o mundo estava passando e que por sua vez, também definiam o espírito da época de modo pragmático. Destacamos a influência que o conceito de Terceiro Mundo teve para a construção dos imaginários cinematográficos (não apenas os cinematográficos, é evidente). O termo “Terceiro Mundo” começou a ser utilizado por demógrafos e geógrafos franceses na década de 1950 como a outra peça no quebra-cabeças do mundo pós Segunda Guerra Mundial, em relação a um primeiro mundo capitalista e ocidental e um segundo mundo socialista. [...] A unidade pretendida por ele traz, em seu bojo, uma dimensão

revolucionária. A dimensão de relevar as diferenças em prol de um ideal libertário legitimaria então a noção de Terceiro Mundo. [...] O conceito de Terceiro Mundo serve, a partir da década de 1960 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea –, para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de consciência social e de luta política, desencadeados no globo ao longo deste período, não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também uma reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema (PRYSTHON, 2010, p. 164-166).

As produções audiovisuais advindas desses países estiveram fortemente marcadas pelos movimentos político-sociais libertários trazendo à tona a representação dos ideais nacionais revolucionários em contraposição às teorias de subdesenvolvimento impostas a estas nações. A temática dos filmes girava principalmente em torno da pobreza e a precariedade socioeconômica dessas populações, da opressão política e o estado de indignação de grupos sociais, da violência urbana e a vida miserável nas grandes metrópoles, dos deslocamentos forçados em busca de uma vida melhor e o nacionalismo latente na tentativa de recuperação da história. No Brasil, Glauber Rocha ocupa lugar de destaque nestes contextos. Em *Cinema Novo brasileiro*, Maria do Socorro Carvalho analisa sobre esta questão:

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário. A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos – social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas-metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil (CARVALHO, 2012, p. 291-292).

A partir desses esclarecimentos podemos compreender os limites e aproximações que coadunam as estéticas cinemáticas do até então chamado terceiro cinema nascente no final da década de 1950 e que perdurou com ênfase até os anos de 1970, e as novas representações que vem alimentando a imagética audiovisual no cinema contemporâneo mundial a partir dos anos de 1990.

O Cinema Mundial ou *World Cinema* traz laços fortemente redesenhados em consonância com as mídias atuais e, em particular, a internet e seus desdobramentos, configurando aproximações de espaços humanos, subjetividades sociais, e ampliando

territórios de comunicação e informação resultando naquilo que podemos pensar como trânsito de espectros subjetivos (ou sistema de realidades virtuais) cruzando fronteiras. Este cinema mundial contemporâneo demonstra uma tendência ao diálogo intercultural sendo perceptível nos múltiplos contornos culturais que se apresentam nas produções nacionais (regional) e/ou transnacionais. Este é também um cinema de trocas, travessias, do entre lugar compreendido por deslocamentos e descentramentos. Retomando Angela Prysthon, sobre as diferenças apresentadas nestas duas fases do cinema mundial, considera que,

parece evidente que um dos elementos mais essenciais no campo cultural nas últimas décadas do século XX é o descentramento – em vários sentidos e não apenas no territorial (descentramento do sujeito e das identidades provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas e pelos diálogos interculturais que se intensificam a partir da década de 1980) – o impacto da gama de processos que redimensiona o papel da periferia, das margens e do Terceiro Mundo na história e na teoria vai ser igualmente indiscutível no estabelecimento e na consolidação de estéticas cinematográficas alternativas (PRYSTHON, 2010, p. 170).

No artigo *O cinema intercultural na era da globalização*, Hudson Moura observa que nos Estudos Culturais, o termo “intercultural” está sempre ligado à “marca da imigração e da descolonização”, o que em termos de cinema, nem sempre é o caso. “A interculturalidade no cinema tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento”, segundo Laura Marks em *The skin of the film* (MARKS apud MOURA, 2010, p. 45). Destacando algumas asserções ao termo e relacionando-os ao cinema, Moura, observa que:

Cinema multicultural, *mestizo*, pós-colonial, transnacional, híbrido, minoritário... muitas denominações para um gênero que se torna cada vez mais importante. Sua principal característica é a de explorar, de uma maneira original, as técnicas cinematográficas sobre temas e narrativas (roteiros) já bem conhecidos (MOURA, 2010, p.45).

Ressalta sobre a atenção que devemos ter ao classificarmos as produções cinematográficas, pois “é preciso sempre estar atentos a termos e conceitos como nacionalismo, identidade, multiculturalismo e a temas como etnia, raça, numa aproximação sociológica e antropológica em detrimento de outras áreas, como a estética e a filosofia” (MOURA, 2010, p.44).

Assim, o interculturalismo na produção audiovisual do cinema contemporâneo mundial é mais um processo de intercomunicação e intermedialidade que se dá através de imagens, sejam naturais e/ou midiáticas, no campo estético e social, se propagando na cultura como

mitologias do imaginário coletivo advindas de processos multiculturais de trocas, do que propriamente uma modalidade onde se definam perdas e/ou ganhos através de uma troca entre culturas fundada na questão entre colonizadores e ex-colonizados, ou ainda, entre ex-colonizadores e pós-colonizados.

Podemos pensar que tais interações multiculturais não passam apenas por questões raciais ou sócio-políticas, mas principalmente emergem de fluxos de subjetividades diversas comportando recortes estéticos e redimensionando formas do imaginário coletivo: “O cinema intercultural é com certeza um agente coletivo, pois o intercultural é sempre e fundamentalmente concebido a partir do relacional, colocando a cultura do Outro à prova e como passível de troca” (MOURA, 2010, p. 50).

No texto *Identidade*, entrevista de Zygmunt Bauman concedida a Benedetto Vecchi, o autor assinala sobre as relações de identidade e comunidade, subjetividade e cultura, da seguinte forma: As “comunidades” sendo formadas por identidades que as constituem se apresentam “de dois tipos” segundo o modelo de Siegfried Kracauer, que são “de vida e de destino” (primeiro tipo), e outras que são “fundidas unicamente por idéias ou por uma variedade de princípios”, segundo tipo (KRACAUER apud BAUMAN, 2005, p. 17). Definindo que, “a questão da identidade só surge com a exposição a ‘comunidades’ da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida por ideias’ a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (BAUMAN, 2005, p. 17).

No cinema, analisando sobre a dinâmica de aproximação entre as diversas comunidades culturais mundiais que ocupam as produções contemporâneas, Robert Stam propõe o termo “multiculturalismo policêntrico” em oposição a um “pluralismo liberal”, considerando o segundo, negativo e arbitrário. Focalizando sua premissa no descentramento e opondo-se as hegemonias culturais fossilizadas e de bases econômicas opressoras, conclui que:

O policentrismo é, portanto, recíproco e dialógico, vê todo ato de troca verbal ou cultural como algo que acontece entre indivíduos e comunidades permeáveis e mutáveis. No interior da luta contínua entre hegemonia e resistência, cada ato de interlocução cultural modifica cada um dos interlocutores (SHOHAT e STAM, 2006, p.88).

O cinema contemporâneo traz no discurso audiovisual da categoria *World Cinema*, a preocupação em mostrar estes deslocamentos que não são apenas geográficos, mas constituídos de um entremear de sistemas polissêmicos e de subjetividades múltiplas. Da fase anterior compreendida entre as décadas de 1950 e 1970, permanece a diversidade de estilos e

estéticas diferenciadas focada mais na autoria do que em uma possível convergência estilística. Para isso, estes cineastas se apropriam das mais recentes tecnologias audiovisuais e digitais, de aparatos técnicos aprimorados como instrumentos e equipes de produção tal qual, ou muito semelhante, a estúdios cinematográficos do eixo comercial de cinema. Não se trata mais de produções alternativas como antes, pois estas novas cinematografias emergem fazendo usos de todo aparato tecnológico disponível às produções audiovisuais. Estas produções incluem, principalmente, os filmes Asiáticos (China, Hong Kong, e Taiwan), Latino-Americanos (Brasil, México, Chile, e Argentina), o cinema iraniano (tem ainda seu maior expoente no cineasta veterano Abbas Kiarostami), e o cinema do Oriente Próximo (Líbano, Israel, Egito), mantendo produções com maior visibilidade mundial, atualmente.

## **O CINEMA AUTORAL DE NADINE LABAKI E AMOS GITAI: NARRATIVAS EM OUTRAS MARGENS**

Nesta ocasião, vamos observar o trabalho de dois realizadores atuando no cinema autoral contemporâneo no Oriente Próximo, primeiro a roteirista, produtora e atriz Nadine Labaki, nascida no Líbano e já conhecida internacionalmente por seus filmes relacionando etnicidade, história, gênero, e sociedade. Considerada uma cineasta estreante (possui apenas dois filmes longas-metragens), mas com vasta filmografia entre curtas-metragens e filmes para TV. Das produções mais conhecidas estão *Caramel* (2007), em português com o título “Caramelo”, sendo este o seu primeiro filme em padrão longa-metragem, estreando no Festival de Cinema de Cannes em 2007. Em 2012, lançou o seu segundo longa-metragem, o filme *Et maintenant on va où?* (2011), com o título “E agora aonde vamos?” (no Brasil), apresentado ao público nos festivais de cinema de Cannes e Toronto.

A seguir, a produção do autor e diretor israelense Amos Gitai, através do filme *Free Zone* (2005), abordando algumas das questões que o cineasta abriga em seus filmes em toda a sua carreira, como a relação de territórios, cidades e fronteiras entre povos ligados por tradições milenares, relacionando-os a ocupação de espaços geográficos, conflitos étnicos e de costumes.

Gitai, já bastante conhecido de vasta produção audiovisual possui na filmografia trabalhos que envolvem, principalmente, temática relacionada à situação do povo israelense após a Segunda Guerra Mundial. Dentre estes citamos a “Trilogia do Exílio”, com os filmes

*Esther* (1986), *Berlim – Jerusalém* (1989), *Golém* (“O espírito do exílio”, 1990) realizados no período em que viveu longe de seu país de origem. Retornando a Israel após alguns anos, Gitai filma a “Trilogia das Cidades” formada pelos filmes *Devarim* (1995), *Yom Yom* (1998) e *Kadosh* (“Laços sagrados”, 1999). A seguir, filma *Kippur* (*Yon Kippur* – “Dia do perdão”, 2000), neste trabalho o cineasta relata sua própria experiência de soldado na guerra, quando também iniciou a carreira de cineasta a partir de registros feitos com sua câmera Super 8 no período em que esteve a serviço do exército de seu país. *Eden* (2001) e *Kedma* (2002) são filmes que formam a “Trilogia do Retorno” abordando sobre as suas origens e a história da criação do Estado de Israel. Os filmes *Free Zone* (2005) e *Terra prometida* (2004) fazem parte da “Trilogia de Fronteiras”.

Labaki e Gitai focalizam a câmera para mostrar singularidades na perspectiva de sujeitos, territórios e fronteiras, contudo numa imagem de pertencimento na aproximação de espaço e tempo no entre lugar da tradição e do contemporâneo. Não só o espaço político e geográfico, mas o trânsito entre sujeito, história, e memória na presentificação da experiência e da tradição, proposta intrínseca desta relação de subjetividades e fronteiras. Neste contexto podemos observar que Nadine Labaki e Amos Gitai carregam o desafio de representar no discurso cinematográfico as vozes do presente sem dar as costas ao passado. Nos filmes que comportam o conjunto de produções destes realizadores notamos a preocupação em assinalar o lugar da territorialidade aliada ao contemporâneo, e os deslocamentos de sujeitos e de sentidos. Assim, com a lente focalizada nesta prerrogativa, observaremos uma amostragem destas narrativas audiovisuais.

### ***E AGORA AONDE VAMOS? (2011), ROTEIRO, DIREÇÃO E COPRODUÇÃO DE NADINE LABAKI (LÍBANO, BEIRUTE, 1974)***

O texto abaixo acompanha a sequência inicial do filme *E agora aonde vamos?* narrado em árabe pela cineasta Nadine Labaki. Ao longo da cena é mostrado um grupo de mulheres em sua maioria, mães, irmãs, e viúvas de homens mortos numa guerra genocida. O texto narrado pela cineasta tem a tradução do árabe para o português de acordo com a legenda introduzida pelo distribuidor do filme no Brasil.

A história que aqui conto... é para todos que queiram ouvir... um conto para aqueles que jejuam, um conto para aqueles que oram... um conto sobre uma cidade solitária,



com minas por todos os lados. Presa à guerra. Dividida em sua essência. Dois clãs com os corações partidos, sob um sol forte. Suas mãos manchadas de sangue... em nome de uma cruz ou uma meia lua. Deste lugar solitário, que escolheu a paz... cuja história foi tecida por arame farpado e armas... vem um conto longo de mulheres de preto. Nada de estrelas brilhantes, nada de flores deslumbrantes. Com olhos escurecidos pela poeira. Mulheres levadas pelo destino... a demonstrar sua coragem (LABAKI, 2011).

Em meio à paisagem árida e ensolarada, a primeira sequência do filme traz o grupo de mulheres vestidas de preto coreografando uma dança solitária. A história é iniciada, e como adverte a personagem (protagonizada pela cineasta) no texto que recita, ela irá narrar um conto. Esta narrativa audiovisual vai se passar em uma região distante e desconhecida, um território abandonado onde o sinal para os instrumentos de comunicação (o rádio e a TV) é escasso, e a ponte que ligava o vilarejo a cidade mais próxima foi destruída pela guerra. Quando os habitantes do local decidem reaver contato com o Outro (aqueles que estão fora do espaço circunscrito pela pequena vila), através do sinal de rádio e TV tomam conhecimento pelo noticiário que a localidade vizinha está novamente em guerra deflagrada por um atentado. Esta notícia veiculada pela TV faz surgir novo clima de conflitos entre os moradores do lugar formados por dois grupos religiosos: cristãos e muçulmanos.

O discurso audiovisual mostrará daí por diante os esforços das mulheres do lugar em manter os homens ocupados, algo que os disperse do interesse pelas notícias (externas) e a ideia da guerra. Assim, a trama discorre uma série de cenas inusitadas e recheadas de humor criadas pelas mulheres para bloquear as ações de conflito entre os homens que formam os dois grupos, todavia sem perder o acento reflexivo que envolve tal questão. O filme se desenrola em torno de cenas pensadas nos fatos da guerra e nos conflitos entre grupos (neste caso, grupos religiosos), não incomum naquela região, pois fica explícito que se trata do Oriente através da língua, música, geografia, paisagem, costumes, indumentária, etc. Apesar da possibilidade de relacionarmos tal situação aos conflitos no oriente, a cineasta revelou em entrevista ao site “adoro cinema” sobre a intenção de dar universalidade ao assunto:

Para mim, este não é um filme que se passa em um vilarejo libanês, entre muçulmanos e cristãos. Este conflito poderia se passar entre duas equipes de futebol, dois irmãos ou dois vizinhos. A história precisava ser universal, e por isso eu não queria que ela fosse realista. A música e a dança trouxeram um aspecto fantástico ao filme (CARMELO, 2012).

Também é notada a preocupação da cineasta em propor uma crítica aos meios de comunicação de massa, referindo-se diretamente ao rádio e a TV via satélite chegando até os processos de globalização e diluição das heterogeneidades, denotando como estas mídias hoje

alcançando localidades esparsas, são passíveis de intervir e transformar a vida cotidiana de pessoas que habitam até mesmo localidades muito distantes e esquecidas.

***FREE ZONE* (2005), ROTEIRO E DIREÇÃO DE AMOS GITAI (ISRAEL, HAIFA, 1950)**

A temática que envolve conflitos, etnias, e territórios de fronteira já foi e continua sendo um assunto recorrente ao cinema. Gitai, ao contrário de Labaki, é veterano de longa filmografia abordando os temas de cidades, exílio e fronteiras. Em *Free Zone* redimensiona o desenho do conflito, recolocando em cena os elementos que configuram o contexto de guerra no contemporâneo ainda que se estenda por tempos imemoriais. Apresenta ao espectador o Oriente permeado por dilemas humanos como em qualquer outro lugar do mundo, e faz isso com o objetivo de mostrar pessoas e não “personagens” construídas e exploradas midiaticamente em torno da temática da guerra. Assim como Labaki, parece-nos que Gitai denota a mesma preocupação relacionada às mídias e a globalização.

Rebecca protagoniza a cena inicial, personagem de Natalie Portman que interpreta uma estudante universitária norte-americana de pais israelenses. No filme, Rebecca é uma universitária de New York, mora e estuda em Israel e acaba de terminar o noivado com um rapaz também israelense, quando a sua difícil decisão a deixa transtornada, e a faz pegar um táxi na intenção de rodar à cidade. Ela pretende sair do país e naquele momento não sabe para onde ir. A sequência inicial mostra Rebecca num choro compulsivo enquanto através da janela do carro observa a paisagem da cidade, as pessoas caminhando nas ruas, as vozes dos transeuntes, os sons do lugar, o sino da sinagoga, o barulho da chuva que escorre pelo vidro da janela do carro. Ela é estrangeira num território estrangeiro e que antes lhe parecia familiar, agora se tornou desconhecido.

Esta sequência do filme se estende por aproximadamente 14 minutos, quando o cineasta focaliza a cena em primeiro plano fixo, que é uma de suas características. Gitai aproxima a câmera arrastando o espectador para dentro da cena. Rebecca chora enquanto uma antiga canção infantil de tradição judaica é cantada na voz de uma mulher - interpretada pela cantora Chava Alberstein, a música no desenvolvimento da cena torna-se bastante envolvente pelo ritmo que denota. A canção é denominada *Had Gadia* (Cf. *Chad Gadia* - “O Cabritinho”), a letra narra a história circular de apreensão e morte, mas também de transformação e

renascimento numa circularidade latente, assim como a história contada no filme de Gitai. O enquadramento da câmera em primeiro plano fixo e o *close* dispõe a personagem muito próxima do observador durante todo o desenvolvimento da cena. Depois, o choro contido, o segundo personagem em *voz-off* entra em cena, é a motorista do táxi Hanna Ben Moshe (Hanna Laszlo). No carro, sem ter para onde ir, Rebecca decide ficar com Hanna e acompanhá-la em sua viagem até a Jordânia onde a motorista tem negócios a tratar na Zona Franca (região de livre comércio conhecida como *free zone* localizada na fronteira compreendida entre Jordânia, Israel, Síria, Egito, Iraque e Arábia Saudita).

Através do táxi de Hanna, o cineasta leva o espectador a uma viagem que revela a geografia e a população, a cultura e a paisagem, os diferentes idiomas e línguas, as diversas etnias dos povos que habitam aqueles territórios e suas fronteiras. Rebecca parece nos representar a todos, o olhar ocidental, curioso, ávido, imerso no limiar entre o familiar e o desconhecido, que não se localiza apenas na geografia daquelas terras, mas, principalmente, na busca de suas origens, pois esta é uma história de descobertas. Na diegese do filme, Rebecca, pressupõe tornar-se também um “free zone”, quando no decorrer da jornada a personagem se aproxima de Leila (Hiam Abbass) e seu marido Samir (Makram Houry), e antes, o personagem o dono do posto de gasolina, numa tentativa insólita de compreender as histórias de cada um destes personagens.

Em *Free Zone*, Amos Gitai nos convida a olhar com minúcia ou em primeiro plano, bem de perto, logo no início do filme, e nos propõe uma “longa jornada” na *voz-off* da personagem Hanna; instaura a promessa para o ainda não visto (o filme), e convida à viagem ao desconhecido (territórios e fronteiras), sejam estes territórios externos ou internos ao espectador da narrativa audiovisual.

Concluimos esta exposição com um trecho essencial do artigo *Toda a vida mais cem anos*, de João Carlos Avellar em comemoração aos cem anos do surgimento do cinema, elucidando esta análise de maneira concisa e reflexiva:

O cinema é fundamentalmente onírico. O mundo dos sonhos e da memória se expressa predominantemente através de imagens, anotou certa vez Pier Paolo Pasolini: *o sonho e a memória, tanto a voluntária quanto a involuntária, são processos cinematográficos*. Pensamos com cinema. E, mesmo quando pensamos com palavras rudimentares – como que estenografadas, extremamente rápidas e ao mesmo tempo extremamente expressivas, embora inarticuladas -, pensamos com cinema (AVELLAR, 2007, p. 107, grifo nosso).

## Referências

BATISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2007.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

## Filmes

E AGORA AONDE VAMOS? Direção: Nadine Labaki. Roteiro: Nadine Labaki, Rodney Al Haddid, Thomas Bidegain, Jihad Hojeily. Elenco: Nadine labaki, Leyla Hakim, Claude Baz Moussawbaa, Yvonne Maalouf, Antoinette Noufaily, Julian Farhat, Ismail Antar.

Produção: Toussaint, Les films des Tournelles, Pathé. DVD, Cor, 110 min, (Líbano, França, Egito, Itália) 2011.

FREE ZONE. Direção: Amos Gitai. Roteiro: Amos Gitai e Marie-Jose Sanselme. Elenco: Hana Lazlo, Hiam Abbass, Natalie Portman, Aki Avni, Carnem Maura, Makram Houry, Uri Klauzner, Shredi Jabarin, Adnan Tarabshi. Produção: Agat Films & Cie, Cine Art France, Agav film. DVD, Cor, 90min, (Israel, Bélgica, França, Espanha) 2005.

### **Websites**

<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-101751/>. Acesso em: 20 set. 2013.

<http://www.amosgital.com/html/page.asp?docid=2&lang=1>. Acesso em: 20 set. 2013.

[http://www.imdb.com/title/tt0441761/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0441761/?ref_=nv_sr_1). Acesso em: 23 mar. 2014.

[http://www.imdb.com/title/tt1772424/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1772424/?ref_=fn_al_tt_1). Acesso em: 23 mar. 2014.