



**História e cinema:
dilemas da modernidade contemporânea na Babel
de Alejandro González Iñárritu**

Jean Carlos Moreno¹ e José Antonio Gonçalves Caetano²

Resumo

Babel, terceiro longa-metragem do diretor mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu, fecha um ciclo em que, a partir da fragmentação da narrativa fílmica, explora-se a simultaneidade dos acontecimentos, o fortuito e o estranhamento nas relações humanas. O filme busca oferecer uma possibilidade de interpretação da realidade para aqueles que estão deslocados de suas referências fundamentais na modernidade. Centrando a análise nesta produção, onde a relação humana entre diferentes culturas costura a trama, o presente artigo propõe a reflexão sobre a obra de Iñárritu, tomando o próprio cinema como parte de uma modernidade que se globaliza, buscando entender as contradições e idiosincrasias sutis apontadas pelo referido filme em seu diálogo com o mundo contemporâneo.

Palavras-chave: cinema, modernidade, globalização.

**History and cinema:
contemporary modernity dilemmas in Alejandro González Iñárritu's *Babel***

Abstract

Babel, which is the third feature film of the Mexican director Alejandro Gonzalez Iñárritu, ends a cycle that explores the simultaneity of facts, the randomness and the strangement in human relationships, from the fragmentation of film narrative. The movie aims proffering a possibility of interpretation of the reality for those who are alienated from their fundamental conceptions in modernity. Focused on the analysis of this production where the plot is composed by different human relationship between different cultures, the current article proposes the reflection about Iñárritu's production. It takes into account cinema itself as a part of modernity which becomes globalized and pursues the comprehension of subtle contradictions and idiosyncrasies pointed out by the referred movie in its dialogue with the contemporary world.

Keywords: cinema, modernity, globalization.

¹ Doutor em História e Sociedade pela UNESP. Professor Adjunto do Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade Estadual do Norte do Paraná. Líder do Grupo de Pesquisa Ensino de História (GPEH) UENP.

² Mestrando em Educação (UEL). Especialista em História: cultura e sociedade (UENP). Professor da rede pública estadual do Paraná.



Um jovem casal norte americano, tentando superar uma crise do relacionamento, em viagem ao Marrocos; dois irmãos de uma família marroquina; uma empregada doméstica, mexicana, que trabalha em Los Angeles, uma adolescente japonesa, portadora de deficiência auditiva, que tenta se encontrar dentro de uma sociedade de grande apelo sensorial e em constante transformação; e um único evento que envolverá e ligará a vida de todas essas pessoas, mesmo tão distantes umas das outras. Este é o cerne do enredo do filme *Babel* (2006), terceiro longa-metragem do diretor mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu, justamente o que fecha um ciclo conhecido como "trilogia da morte" iniciado com "Amores Brutos" (2000) e "21 Gramas" (2003).

Popularmente, o fato de um bater de asas de uma borboleta num ponto do globo causar um tufão em outro ponto é conhecido como "Efeito Borboleta", fazendo parte da interpretação da chamada *Teoria do Caos*¹. A *Babel* de Iñárritu parece propor uma análise ainda mais profunda sobre este efeito mostrando, como também o fazem contemporaneamente as reflexões de Zygmunt Bauman, que as distâncias geográficas não determinam mais o rol de probabilidades. Ao contrário da ideia de "efeito dominó" - que implicaria consequência e causa com proximidade física -, na contemporaneidade "as causas podem ser locais, mas o alcance de suas inspirações é global; as causas podem ser globais, mas seus impactos são moldados e direcionados em âmbito local" (BAUMAN, 2012, p. 180).

Centrando no filme *Babel*, onde a relação humana entre diferentes culturas costura a trama, o presente artigo propõe a reflexão sobre a produção de Iñárritu, tomando o próprio cinema como parte de uma modernidade que se globaliza, analisando as contradições e idiosincrasias sutis apontadas pelo referido filme em seu diálogo com o mundo contemporâneo.

Cinema, sociedade e olhar contemporâneo

Com argumentos simples e de fácil compreensão, os primeiros filmes produzidos ganharam o mundo, tanto pela novidade das imagens em movimento como pela ausência do som. A linguagem cinematográfica ia além das barreiras da língua e, por isso, qualquer um poderia assistir à chegada de um trem na estação ou às confusões de um comediante desastrado sem ler uma linha de intertítulo. Por esse motivo, o cinema já nasceu como uma linguagem global; em vinte anos de

¹ O termo e os estudos sobre a teoria do caos surgiram na década de 1960 propostos pelo meteorologista Edward Lorenz. Tal teoria explicaria como pequenos eventos cotidianos podem ter desdobramentos desconhecidos e imensos no futuro, não sendo necessariamente ruins.



existência, estruturou-se, técnica e industrialmente, e se difundiu por todo o mundo, ganhando seu espaço cultural, artístico e econômico.

Paulatinamente, o cinema se tornou espécie de ápice de um processo de intervenção sobre as maneiras de ver, pensar e sentir, ou, mais claro, sobre as sociabilidades e sensibilidades que a modernidade, especialmente a partir do século XIX, ao exacerbar a mediação técnica ou tecnológica, traz para a fruição e a ação do homem no mundo.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo o cineasta Michael Haneke, divulgando sua, então, recente produção, "A Fita Branca" (2010), afirmava: "o cinema é a arte da manipulação. Isso é algo que não devemos esquecer nem quando fazemos um filme nem quando o assistimos. O que sempre quis é que meus filmes sugerissem uma dúvida sobre a realidade que mostram" (HANEKE, 2010). Uma posição assim explícita e consciente não é tão comum, nem mesmo em meios acadêmicos. Para muitos autores, contudo, a indiferenciação entre realidade e ficção, entre simulacro e vida cotidiana, marca o sentido da experiência moderna. O fato é que olhar, ver, pensar e sentir são ações intrínseca e historicamente inseparáveis. É neste sentido que, no documentário *Janela da Alma*, José Saramago confirmava: "o olhar é uma interpretação mediada por tuas experiências". E talvez seja Walter Benjamin quem primeiro tenha percebido, com nitidez, já no início do século XX, que o cinema pode ser visto como um indicador que corresponde a metamorfoses profundas da experiência humana e do seu aparelho de percepção¹.

Esta experiência desenvolve-se, continuamente, num processo no qual a urbanização e a industrialização são os carros-chefe. Na segunda metade do século XIX, já se buscava uma variedade de entretenimentos visuais que envolviam distração, subjetividade instável, perspectivas panópticas e observação voyeurista e instituíam, mesmo antes do cinema, novos *hábitos de ver*. Assim, pelos modos mais diversos, uma nova cultura visual vai sendo mercantilizada e se irradia a partir da Europa e da América do século XIX. Uma pedagogia do espectador vai aos poucos consolidando esta nova experiência (Cfme. SANDBERG, 2001).

Permite-se, desta maneira, aos espectadores a acessibilidade e a ilusão de um vínculo com os objetos de sua visão. Esta clientela, essencialmente urbana, ávida por cultura visual, pelo prazer de olhar, acaba, segundo Sandberg, por preferir o projeto representacional à coisa real. É desta maneira que se constata a instituição de uma relação que incute a didatização de novos modos de assistir e,

¹ A mudança no aparato técnico, mediador de nossa experiência com o mundo, da qual estamos tratando aqui, pode ser vista como criadora de novos *habitus* que, ao mesmo tempo, ampliam e restringem a observação e a intervenção humana.



concomitantemente, torna os espectadores cúmplices na criação da ilusão. Aos poucos se desenvolve a percepção de que as imagens técnicas têm a capacidade de “tornar real” qualquer coisa, fazendo com que o observador as veja, no mínimo, como se fossem janelas para a realidade (SÜSSEKIND, 1987). Desta forma, abre-se caminho para a elipse da narrativa e a construção da ilusão de continuidade, típicas do discurso cinematográfico.

Walter Benjamin tem uma percepção aguçada e contemporânea aos fatos, espécie de antevisão analítica sobre a relação entre o cinema e a sociedade moderna. Insiste ele em demonstrar as conjunções sociais que se exprimiram nas metamorfoses da percepção e que, portanto, o filme serve também “para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais” (BENJAMIN, 1998, p. 174), inclusive e, principalmente, no cotidiano do trabalho. Para ele, é a partir de transformações sociais, muitas vezes imperceptíveis, que surgem mudanças na estrutura da recepção, podendo, mais tarde, serem utilizadas pelas novas formas de arte.

É ao abordar a fruição do cinema pelo espectador que Benjamin traça suas considerações mais instigantes. Como algo que pode ser moldado, corrigido, refeito, recortado, o cinema, para o autor, torna-se a mais perfectível das obras de arte. Ao expor ao espectador somente o produto final - a pupila coincide com a objetiva do aparelho, excluindo do campo visual toda a parte técnica da construção discursiva - a imagem cinematográfica cria um ilusionismo de segunda ordem, cujo segredo está no processo de montagem. Além disso, com seus múltiplos recursos técnicos - grande plano, câmara lenta, pormenores, imersões e emersões, etc. - o registro cinematográfico situa-se, em grande parte, fora do espectro de uma percepção sensível normal.

Sem referir-se, necessariamente, ao cinema, Hannah Arendt, já na década de 1950, falava em um processo análogo. Para ela, a raiz deste processo estava na ciência que se gestou no século XVI a partir da *mediação do olhar* pelo telescópio. Somando-se à idéia de que, cada vez mais, a verdade científica não precisa ser compreensível ou adequada ao raciocínio humano, o estabelecimento de um *ponto de vista arquimediano*, espécie de satelização do olhar, permitiu aos seres humanos desvencilharem-se de qualquer envolvimento e preocupação com o que está perto de si.

Mais tarde, mas no mesmo caminho aberto por Benjamin, Paul Virilio, no já clássico *Guerra e Cinema* (2005) - que, na edição francesa, tem o instigante subtítulo “logística da percepção” -, concluirá que nosso olhar contemporâneo,



geometrizado, desde a linha de tiro¹, torna-se um olhar bélico. A heterogeneidade dos campos de percepção, engendrada pela vista aérea e pela velocidade, trouxe-nos esta experiência de dislexia da imagem – “falsificação das distâncias, fragilidade das aparências, instabilidade da dimensão” – casada com uma vontade de iluminação generalizada e um desejo e sensação de ubiquidade. O mundo contemporâneo produziria, assim, um excesso de visibilidade e de transparência, povoado de imagens espectrais e delirantes, um mundo recriado, um real sem origem nem referente.

Enfim, embora as novas experiências visuais já viessem se desenvolvendo há mais tempo, é possível perceber que desde que a imagem fotográfica passou a ser projetada na tela a 24 ou 26 quadros por segundo, ou, melhor, desde que os irmãos Lumière exibiram sua "*Chegada de um trem à estação de La Ciotat*", a confusão entre a realidade ocular e sua representação midiática aumentou. Esta imagem em movimento, além de ampliar o campo de visão – e quiçá de reflexão – também se prestou, desde o início, como comenta Benjamin, a uma recepção tátil que se efetua menos pela observação que pelo hábito, sem atenção dirigida, o que abre espaço para a instituição da espetacularização.

As tecnologias de reprodução só se fizeram aumentar neste último século, levando a circulação de imagens à saturação. Neste caminho novos regimes de visibilidade, junto com novos padrões de sociabilidade, de interação e participação social foram se instituindo. Cada nova ferramenta cultural transforma o processo cognitivo humano². Os pesquisadores, como sempre alerta Chartier, devem estar atentos para perceber que as transformações técnicas (no sentido amplo da palavra) “modificam profundamente os usos, as circulações, as compreensões de um mesmo texto” (1994, p. 193), imagem, som, etc. Novas modalidades de composição, transmissão e apropriação trazem significações, histórica e socialmente diferenciadas. Em última instância, como defende Haneke, é preciso que se tenha, sobre a realidade, ao menos *uma dúvida*.

É esta proposta de dúvida que partilha Iñárritu em sua produção cinematográfica mais substantiva. Ela se faz presente especialmente pela manipulação da temporalidade. Não há uma linearidade temporal a ser seguida. Os filmes narram histórias que se cruzam devido a eventos aparentemente aleatórios. Porém, não necessariamente o que se conta na narrativa é a vida dos personagens

¹ Poder-se-ia entender também que esta geometrização vem da *perspectiva linear* renascentista, com Brunelleschi. A raiz de tudo estaria na constatação de que o olho humano é também um aparato técnico. Daí ser possível a reinvenção da natureza humana.

² Como já haviam constatado McLuhan (1972), e, antes dele, Vygotsky (1994).



a partir de então. Isso fica mais evidente nos dois últimos filmes da trilogia, onde algumas cenas mostram eventos acontecidos fora da ordem cronológica. Assim, ao se assistir ao filme, monta-se um grande quebra-cabeça de imagens onde a última cena pode explicar o desenvolver da segunda, por exemplo.

A montagem torna-se, desta maneira, o grande truque na composição dos filmes do diretor mexicano. É a partir dela que se expressa a fragmentação da história. É dentro desta experiência emocional proporcionada que o diretor explica suas opções:

Eu tenho uma teoria que o cinema é uma experiência emocional fragmentada. São cenas que se filmam independentemente, às vezes com meses de distância, e que uma vez juntas podem criar uma emoção porque nosso cérebro une as informações entre uma cena e outra. E essa emoção fragmentada para mim é fascinante, única (IÑÁRRITU, 2006).

Esta fragmentação já está presente nos roteiros escritos por Guillermo Arriaga. Iñárritu, no entanto, mostra ter plena convicção de que essa forma de montagem faz parte da narrativa que se quer apresentar, tomando o cuidado de construir um quebra-cabeça de imagens que pode surpreender até o fim do filme. É desta forma que, primeiramente, ele dialoga com a tradição cinematográfica, levando o espectador a uma perplexidade diante do realismo provocado pelo uso de técnicas de luz, enquadramento e som e pelo estranhamento causado por histórias que, exacerbando a violência ou a incomunicabilidade nas relações humanas, beiram o inverossímil. Talvez esta seja a intenção: provocar uma outra leitura não apenas do filme, mas da própria realidade contemporânea e suas incongruências.

O desfecho da trilogia de Iñárritu: *Babel*

Alejandro G. Iñárritu inicia a parceria com o roteirista e diretor, também mexicano, Guillermo Arriaga na década de 1990. Eles fazem parte de uma nova geração de diretores e profissionais de cinema mexicanos que ganharam destaque tanto em seu país como nos Estados Unidos. Desde seu primeiro longa-metragem, *Amores Brutos*, a dupla se preocupou em expor como se comportam os seres humanos em situações de grande tensão.

Uma característica marcante da trilogia do diretor será a junção de personagens de diversas classes sociais que, embora não se conheçam, ligam-se devido a um evento catastrófico. É interessante perceber que quem, ao menos aparentemente, mais sofre é sempre o núcleo mais privilegiado e esse é representado sempre por mulheres, seja a modelo que perde a perna após o



acidente, seja a dona de casa que perde as filhas e o marido ou uma esposa que é atingida por uma bala perdida.

A presença de grupos marginalizados pela sociedade também é sempre forte e marcante nos filmes do diretor e, geralmente, são eles os responsáveis por deflagrar o bater de asas que criará o efeito borboleta do filme.

A morte é sempre um elemento importante em cada um dos filmes da trilogia. Nem sempre ela é a temática central, como em "21 gramas", mas ela é uma peça que confronta os personagens nos três longas-metragens, seja pelo medo, pelo sofrimento, pela perda ou pela ameaça de que são portadores. O próprio diretor admite este papel central, mas ele ressalva que a violência nos seus filmes não é banal, questionando inclusive a denominação "trilogia da morte".

A violência dos meus filmes não é utilizada da mesma forma que os filmes americanos comerciais. Não é uma violência que diverte, não é uma violência que faz rir ou que excita. Eu não banalizo a violência, e a morte tem um peso muito sério, é parte da vida. Também não faço uma homenagem e também não gosto quando chamam os meus três filmes de "trilogia da morte". Eu fiz uma trilogia da vida (IÑÁRRITU, 2006).

Em Babel, a morte também é uma presença constante. O medo da morte acompanha a turista americana atingida pela bala perdida; o próprio grupo de turistas teme ser atacado por terroristas e a mulher mexicana teme pela vida das crianças abandonadas em pleno deserto. A menina japonesa é atormentada pela lembrança do suicídio da mãe e a família marroquina vê uma das crianças assassinada pela polícia de seu país.

Diferentemente dos primeiros filmes do diretor, Babel tem um enfoque global, abrangendo pelo menos três continentes - África, América e Ásia -, falado em pelo menos cinco idiomas diferentes: espanhol, inglês, francês, japonês e árabe. Sua própria produção é uma parceria entre diversos países: França, Estados Unidos e México. Além disso, todos os atores dos eixos Marrocos, México e Japão foram escolhidos nos próprios países.

Assim como nos dois filmes anteriores, este longa-metragem apresenta histórias distintas que são unidas por um incidente, porém, aqui estabelecem-se quatro núcleos diferentes, e não três, divididos em três arcos e distantes entre si pelas fronteiras geográficas e da língua. Cada núcleo pertence a uma nacionalidade diversa. Há uma família de pastores de cabras que vive nas montanhas do Marrocos, uma senhora mexicana que trabalha em casa de família nos Estados Unidos como babá, um casal norte americano em crise em viagem ao Marrocos e uma jovem surda-muda no Japão.



O evento que aqui une todos os arcos não é um acidente de carro, como nos filmes anteriores, mas um tiro deflagrado pelo filho do pastor de cabras no Marrocos que atinge a turista norte-americana. Os filhos da turista são cuidados pela mulher mexicana e o rifle de onde partiu o tiro pertencia anteriormente ao pai da jovem japonesa. O tiro é o que deflagrará os acontecimentos gerais da narrativa, porém, a doação do rifle feita pelo pai da garota japonesa ao humilde homem marroquino será o bater de asas da borboleta que criará o efeito global.

O filme inicia com a história de dois irmãos que recebem um rifle do pai para proteger as cabras do ataque de chacais. Desafiado quanto ao alcance da munição, o irmão mais novo atira contra um ônibus de turismo que passava numa estrada abaixo da montanha, atingindo-o. Com medo, e sem saber ao certo o que aconteceu, eles escondem o ocorrido da família. Contudo, o pai ouve, na cidade, boatos que uma americana havia sido assassinada por terroristas ali por perto.

No ônibus, uma turista é atingida pela bala perdida. Ela e o marido estão em viagem ao Marrocos para tentar salvar o seu relacionamento após a morte do filho ainda bebê, e enfrentam a dificuldade de não encontrarem respaldo médico em meio às montanhas.

Nos Estados Unidos, na cidade fronteiriça de San Diego, Amélia, uma imigrante mexicana, cuida dos dois filhos do casal e precisa ir ao casamento do seu próprio filho no Vale de Guadalupe, no México. Sem ter com quem deixá-los, ela os leva consigo e enfrenta problemas na fronteira ao retornar aos Estados Unidos, ficando perdida no deserto ao tentar fugir da polícia de fronteira.

No Japão, na megalópole de Tóquio, uma jovem lida com as questões e dificuldades próprias de sua idade e com a sua deficiência auditiva e de fala. A menina se sente deslocada por sua deficiência e ainda pelo preconceito entre suas próprias amigas por ser a única ainda virgem do grupo. Além disso, ela tenta superar a morte trágica da mãe que se suicidara há pouco tempo. A garota vive com o pai, que fora dono do rifle de onde partiu o tiro que atingiu a turista americana.

Como nas produções anteriores, em Babel não há uma linearidade, os fatos são apresentados ora de forma simultânea, ora em tempos invertidos, ora recortados. Assim sendo, a última cena do núcleo do casal de norte-americanos, é o complemento da primeira cena do arco México.

Ao assistir ao filme tem-se a impressão que tudo acontece ao mesmo tempo, de forma simultânea, porém, é possível se localizar no espaço e tempo através de um aparelho da tecnologia de comunicação e informação, a TV, que é assistida no Japão narrando os acontecimentos com a estadunidense no Marrocos.



Novamente temos a diferença social presente entre os personagens, Susan, a personagem de Cate Blanchet, é uma mulher rica fazendo turismo numa terra exótica. É ela quem leva o tiro e sofre com o incidente, assim como a adolescente japonesa, de classe social alta que sofre por ser incompreendida, não somente por ser surda-muda. Do outro lado, temos as figuras marginalizadas representadas pela mexicana que trabalha ilegalmente nos Estados Unidos e pela família marroquina pobre, cujo filho desempenhará o papel de deflagrar o acidente no enredo.

Babel: dilemas da modernidade e da globalização

A interdependência das economias contemporâneas à escala global introduz uma nova forma de relação entre economia, Estado e sociedade. As transações financeiras, na atualidade, podem movimentar bilhões em dinheiro virtual sem que haja um envolvimento pessoal. Contudo, o desenvolvimento acelerado das tecnologias de transporte e comunicação faz com que, junto com o capital e as mercadorias, os valores e os padrões culturais construídos pela modernidade ocidental se 'mundializem', se não como prática, ao menos como desejo. Assim, culturas e realidades sociais diversas se vêm confrontadas em seus entendimentos e práticas tradicionais, construindo formas de convivências e sociabilidades híbridas, como já constatou Néstor Garcia Canclini (2011). Neste sentido, pode-se transportar aqui o que Cornejo Polar constatou nos seus estudos da literatura e cultura latino-americanas, percebendo que esta modernidade globalizada nos colocou diante da

construção de vários sujeitos social e etnicamente dissímiles e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, em cuja espessura acumulam-se e desordenam-se vários tempos e muitas memórias (CORNEJO POLAR, 2000, p. 296).

Marshall Berman, em produção que já pode ser considerada clássica nas Ciências Sociais, estende esta constatação ao século XIX, percebendo, desde esta época, a modernidade como uma forma de experiência vital, que altera as concepções de tempo e espaço e a percepção da alteridade; para ele

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar" (1986, p. 15).



É justamente nesta unidade paradoxal que consiste um dos focos de *Babel*. O filme propõe uma reflexão sobre as dificuldades do relacionamento humano nesta modernidade contemporânea globalizada. Trata-se da incompreensão humana, do fato de se poder estar fisicamente ao lado e, ao mesmo tempo, distantes uns dos outros.

Os personagens experimentam diversas formas de incompreensão. Susan e Richard, casal norte-americano, não compreendem a língua local num momento delicado, mas, mais que isso, não se compreendem um ao outro na forma que lidam com a dor da perda prematura de um filho. Amélia, a babá, imigrante mexicana que vive há anos nos Estados Unidos, é obrigada a fugir com o sobrinho; na fronteira entre os dois países, por medo de serem presos e não serem compreendidos pelos policiais que não lhes dariam chances de explicar por que estariam atravessando a fronteira com duas crianças americanas. Amélia não consegue se comunicar com os policiais da fronteira para se explicar e mais tarde não é compreendida pelo agente da imigração que a deporta para o México.

Já a família marroquina não consegue, ou não tem a oportunidade, de explicar para a polícia local que tudo foi um terrível acidente e acabam perseguidos e atacados pelos representantes do seu próprio país, a partir da interpretação do fato veiculada pela imprensa internacional. A garota japonesa, por sua vez, enfrenta a sua própria limitação e ainda se sente incompreendida pela sociedade de diversas maneiras. Pelo próprio pai, que não a percebe enquanto uma garota adolescente vítima de um trauma, pelas amigas, que não a aceitam por ser a única do grupo a não manter relação sexual, e pelos garotos que a repelem por sua condição física.

A língua não é a única barreira para o desentendimento humano no mundo moderno; a cultura, o preconceito, o medo, a ignorância são empecilhos ainda maiores. Muitas vezes, embora ocupando espaços comuns, seres humanos não chegam a se relacionar, muito menos a se integrar.

Nos discursos midiáticos, a globalização teria a função de aproximar aqueles que as barreiras e fronteiras, físicas ou imaginárias, separam, unindo-os principalmente pelas tecnologias de informação e comunicação que rompem obstáculos que, até então, pareciam intransponíveis. Entretanto, o filme propõe outra leitura, chamando atenção para as assimetrias globais.

Babel foi lançado ao público em 2006, cinco anos depois que dois aviões atingiram as Torres Gêmeas na cidade de Nova York, em setembro de 2001. De certa forma, Iñárritu e Arriaga tocam nas consequências de uma política de revanche engendrada pelo governo americano.



Durante o passeio pelas montanhas do Marrocos, Susan é atingida pela bala perdida disparada pelo garoto marroquino. O que se vê a seguir nos comentários da televisão, assistidos pelo pai dos meninos marroquinos na cidade e no pensamento dos ocupantes do ônibus, é que se trata de um ataque terrorista aos turistas, em sua maioria, norte-americanos.

Desta forma o filme faz alusão à intolerância e ao medo de um novo inimigo que veio junto com os ataques ao World Trade Center: o terrorismo. Nunca se discutiu tanto sobre o assunto como após o ataque. Concomitantemente, a intolerância e o preconceito a grupos e pessoas de origem árabe se escancararam. Iñárritu abordou isso em seu filme de maneira que se pode perceber que a falta de comunicação e o preconceito podem levar a acontecimentos extremos.

No Marrocos, a polícia local procura por terroristas que atiraram contra um grupo de americanos, com violência, e descobre que o rifle fora vendido à família de pastores de cabras. Com mais violência ainda mata-se um dos garotos, acreditando tratar-se de terroristas, impulsionados pela repercussão da mídia internacional.

No Japão, a jovem Chieko assiste distraidamente à TV, passando por um canal de noticiário sem dar muita atenção à nota sobre o acidente, tratado no mundo todo como um ataque terrorista. Mesmo após concluírem que tudo não passou de um trágico acidente, um policial japonês vê a notícia que Susan deixou o hospital após ter sido vítima de um "ataque terrorista".

A TV é, junto com a internet, o canal de distribuição de informação mais abrangente atualmente e possivelmente o mais acessível. O aparelho está presente em todos os arcos do filme, seja no Japão onde a notícia sobre o acidente aparece diversas vezes, seja nos Estados Unidos onde as crianças assistem a um desenho de um ratinho espanhol, ou num bar no vilarejo simples do Marrocos que transmite uma partida de futebol. Com ela pode-se ver o que ocorre do outro lado do mundo como uma experiência que nos promete ser "em tempo real".

De acordo com Ferro, (2010, p. 13), as notícias sobre qualquer evento de relevância para o resto do mundo são monopolizadas por poucas empresas de informação norte-americanas que compram e vendem as imagens a serem reproduzidas em todo o globo. Dessa forma, o filme aborda diretamente o imprescindível pensar do lugar da informação dentro do mundo globalizado.

Na cena em que Susan é resgatada de helicóptero e levada ao hospital em uma cidade com mais recursos, são mostradas equipes de televisão, todas elas americanas, aguardando a chegada do casal. Aqui é possível perceber o que alega Ferro. A nota será criada e divulgada por empresas norte-americanas que possuem correspondentes no Marrocos, a distribuição será feita pela mesma empresa e



televisões do mundo todo tratarão a informação de acordo com a leitura empreendida pela primeira. Em nenhum momento os meninos foram ouvidos pelas autoridades. Por se tratar de uma turista estadunidense, o tiro acidental foi logo interpretado e divulgado como um ataque ao próprio país de origem.

A versão construída pelo medo e pelo preconceito acaba se impondo, embora os espectadores do filme saibam, desde a primeira cena, que se trata de um acidente fortuito. Na modernidade do século XXI, a integração mundial expressa a assimetria entre os povos; no filme, Marrocos, México e Japão representam facetas deste poder político e cultural norte-americano.

Iñárritu, todavia, não deixa o espectador completamente sem esperança. Ironicamente, Susan não recebeu ajuda de seus compatriotas que estavam junto com ela no ônibus. Todos, assustados, desejavam sair dali, mesmo que isso significasse abandonar a mulher baleada. A ajuda veio daqueles que eles mais temiam: os moradores do local.

Além da paranóia do terrorismo, outro tema da agenda social do século XXI abordado no filme é o da imigração. A personagem mexicana, Amélia é um exemplo do que Bauman chama de nômades modernos, frutos de certa diáspora contemporânea. Na busca por melhores condições de vida, aporta-se aos países centrais construindo uma identidade híbrida, marcada pelo deslocamento cultural. A mulher vive há 16 anos nos Estados Unidos, tem uma vida toda construída lá, casa, amigos, trabalho. Porém, para a sociedade americana, ela continua sendo mexicana, mesmo deixando de lado seu idioma enquanto cria os filhos da patroa. O filme aborda a questão expondo a imensa distância cultural e social, marcada por muito preconceito, apesar da proximidade geográfica.

Com a impossibilidade de deixar as crianças sozinhas em casa para ir ao casamento no México, Amélia decide levá-las consigo para o país vizinho. Na travessia da fronteira, o diálogo entre o sobrinho de Amélia, Santiago (Gael García Bernal) e as crianças, Debbie e Mike, revela a contradição exposta pelo filme:

Santiago: É fácil entrar no paraíso.
Debbie: Aqui é o México?
Amélia: Sim, é o México.
Mike: Mamãe disse que o México é muito perigoso!
Santiago: É...é cheio de mexicanos! (BABEL, 2006)

A invisibilidade do "outro" – Amélia é mexicana e cuida das crianças todos os dias e, provavelmente, tem mais contato com elas que a própria mãe – revela-se, sob o manto de uma leitura que hierarquiza as culturas e os seres humanos a partir de estereótipos construídos e propalados pela própria mídia ocidental.



Atravessar a fronteira para o México, de fato, foi fácil e o país é mostrado, por contraste com os Estados Unidos, como tão exótico quanto o Marrocos, porém, com mais agitação, pois se trata de espaço urbano. As ruas são coloridas, existem animais diferentes perambulando, prostitutas à luz do dia e pobreza escancarada.

O diretor opta por cenas que destacam a intersecção entre o moderno e o tradicional presente nessas cenas. Néstor Garcia Canclini analisa esse entrecruzamento de temporalidades a partir do conceito de hibridismo. Para o autor, a América Latina vive num constante paradoxo entre essas temporalidades (modernidade e tradição), expressando "heterogeneidade temporal".

Países como os sul-americanos convivem com temporalidades entrecruzadas, mantendo muito de sua cultura anterior à modernidade. Porém, nem sempre esta convivência é pacífica e choques culturais eclodem: o amálgama nem sempre revela uma conjunção harmoniosa.

A festa de casamento - embora o filme opte pelo contraste ressaltando a alegria exacerbada, a agitação e as comidas típicas - transcorre tranquila e as crianças logo se habitam ao ambiente; até mesmo a língua não se mostra um problema nas brincadeiras com as crianças mexicanas.

Porém, tudo muda quando o grupo tenta atravessar de volta a fronteira rumo a San Diego, nos Estados Unidos. Santiago (Gael García Bernal) se desentende com o policial da fronteira que não o deixa explicar o motivo de estarem viajando com duas crianças norte americanas. Com medo, ele foge, abandonando a tia e as duas crianças no deserto. Amélia, mais tarde, é deportada. Como salienta Bauman, o encarceramento, a deportação e o assassinato estão entre as principais estratégias na lida com o diferente indesejado, além de formas mais "refinadas" (modernizadas) como "a separação espacial, os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços e o impedimento seletivo ao seu uso" (2001, p. 129).

O arco Japão é totalmente oposto aos do Marrocos e do México. As cenas mostram uma profusão de cores e sons em anúncios com enormes telas de *led*. Tóquio é apresentada como uma cidade extremamente cosmopolita, e, no referencial que temos para conhecê-la no filme, os olhos de Chieko, vemos uma cidade moderna, tecnológica oposta à cidade mexicana de Amélia e Santiago. Trata-se de outra faceta da modernidade apresentada no filme: a Tóquio de Babel se aproxima da definição de Chesneaux (2002) de espaço "fora do chão", superpovoada, supermotorizada, superconstruída, superprogramada, com uma sobrecarga infinda de estímulos visuais.

Em determinado momento Chieko e um grupo de amigos vão a uma danceteria. Lá se ouve muita música e uma explosão de cores produzidas pelo laser.



Porém, ao usar a câmera de forma objetiva, Iñárritu nos faz entrar no mundo da adolescente e o que ouvimos é o silêncio. Ainda assim, a experiência para o espectador continua atordoante pela saturação visual.

A personagem Chieko pode ser entendida quase como uma metáfora da globalização. Alguém que poderia viver profundamente tudo o que a tecnologia pode oferecer e é privada disso devido a uma limitação. No entanto, a experiência sensorial não lhe é alheia totalmente como vemos na cena da danceteria. É como se o seu desejo profundo de comunicação e compreensão viesse com a fruição de uma música que ela não ouve, mas é capaz de sentir.

De certa forma, Babel mostra que a modernidade globalizada não trouxe a homogeneização tão alardeada, nem foi capaz de oferecer as mesmas oportunidades para todos. Continuam, homens e mulheres, falando em línguas estranhas uns com os outros, dispersos, mesmo quando próximos fisicamente.

Uma leitura fílmica da realidade

*A atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós —
mas vocês o sentem? Marx, The People's Paper, 1856*

Nas palavras de Milton Santos, “com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializaram” (2010a, p. 592). Existem pequenos mundos em diferentes lugares; o local e o global se interpenetram, numa convivência complexa¹. Todavia, ao contrário das interatividades edulcoradas apresentadas nos discursos midiáticos sobre a globalização, enquanto a modernidade ocidental tende à busca da homogeneização dos padrões culturais, as diferenças eclodem em forma de conflitos, pois elas estão profundamente ligadas às desigualdades sociais. Globalizam-se as mercadorias e o fluxo financeiro, mas as culturas não são colocadas todas no mesmo patamar de aceitação, de tal modo que, como os turistas americanos do filme, se pode conseguir Coca Cola Light no deserto, mas ao mesmo tempo colocar em dúvida a potabilidade da água que os habitantes do local consomem. Bauman já havia constatado que “a globalização tanto divide quanto une; divide enquanto une – e as causas da divisão são idênticas às que promovem a uniformidade do globo” (1999, p. 08).

¹ Bauman (2012) chama este fenômeno de “Glocalização”, “o nome dado a uma dupla conjugal que foi obrigada, apesar de todo som e fúria muito bem conhecidos da maioria dos casais ligados pelo matrimônio, a negociar um *modus co-vivendi* sustentável, já que a separação não é opção realista nem desejável, muito menos o divórcio” (p. 186).



O cinema, logo após seu surgimento e estruturação, revelou-se parte de um olhar moderno sobre o mundo com suas elipses da narrativa e condução da atenção construídas a partir do processo de montagem. Contemporaneamente, ao apropriar-se da fragmentação da realidade como recurso narrativo, o cinema parece propor a necessidade de uma leitura fílmica do mundo a partir da simultaneidade e da multiplicidade de experiências. É como se, ao utilizar esta linguagem para tratar de temas sociais prementes, Iñárritu, dentre outros, buscasse tirar o olhar do espectador de certa névoa espaço-temporal que o impede de ver o óbvio, numa retomada da constatação do jovem herói de Rousseau em *A Nova Heloísa*, ao visitar uma metrópole do século XVIII – espécie de arquétipo da modernidade -: “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo” (1994).

Não deixa de ser paradoxal que o cinema se utilize justamente da fragmentação, da linguagem acelerada, oriunda do vídeo-clipe, da simultaneidade, do ritmo alucinante, da superabundância de eventos para tratar da complexidade que envolve esta modernidade precária onde o acesso à informação se multiplica junto com a falta de sentido, e o isolamento existencial, pela separação do indivíduo de um mundo concreto e dos recursos ético-morais para tomar decisões.

Mais do que desordem ou incoerência, o cinema contemporâneo indica que a desproporcionalidade do horizonte dilatado da escala global em relação às possibilidades de percepção dos corpos humanos faz com que o olhar humano, na modernidade, necessite de alguma mediação. E é isto que ele oferece, uma possibilidade de interpretação para aqueles que estão deslocados de suas referências fundamentais.

Talvez seja essa mesma a intenção de Iñárritu, provocar o desconforto para despertar a alteridade do espectador que assiste ao seu filme, fazendo-o se colocar no lugar dos seus personagens, envoltos com a difícil situação de não serem compreendidos em um mundo que pretende ser homogêneo. Assim, *Babel* apresenta-se, como uma representação do tempo presente e do fenômeno da globalização, proporcionando uma experiência instigante sobre as possibilidades e impossibilidades de entendimento mútuo deste mundo do século XXI.

Referências

ABÍLIO, Maria Inês Ramos. Globalização: características mais importantes. 2008. Disponível em: <http://www.fsma.edu.br/visoes/ed03/3ed_artigo1.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2014.

ALMEIDA, José Milton. O tempo no cinema: a imagem em perspectiva. In: Quanto Tempo o Tempo Tem!. Campinas: Alínea, 2005



- ARENDDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.
- BABEL. (BABEL) Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de Alejandro González Iñárritu, Steve Golin. Realização de Alejandro González Iñárritu. Intérpretes: Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal e Outros. Roteiro: Guillermo Arriaga. Música: Gustavo Santaolalla. Eua, México, França: Paramount Pictures, Zeta Films, 2006. (142 min.), 35mm, son., color. Legendado.
- BARBIZAN, Silvio Nestor. Tempo e Montagem: do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. Globalização: As consequências humanas. Zahar. Rio de Janeiro, 1999.
- BAUMAN, Z. Isto não é um diário. Rio de Janeiro: Zahar: 2012. 252p.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Zahar. Rio de Janeiro, 2001.
- BENJAMIN, W. Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BERMAN, M. Tudo que é sólido se desmancha no ar: a Aventura da Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 434p.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989. 315 p.
- CANCLINI, Néstor G. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da USP, 2011.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHARTIER, R. Do Códice ao monitor: a Trajetória do escrito. Estudos Avançados. 8 (21), 1994, P. 185-199.
- CHARTIER, R.. A história ou a leitura do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CHESNEAUX, J. Modernidade-Mundo. Petrópolis: Vozes, 2002. 226p.
- CORNEJO POLAR, A. O Condor Voa: literatura e cultura latino-americanas. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. p. 395-412.
- GARCÉS, Víctor Fernández et al. Babel: Narrativa de la incomunicación. 2009. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/aavv-2013-02-04.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2015.
- GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e Caribe: indústria, produção e mercado. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 23-64.
- GIDDENS ANTHONY, O mundo na era da globalização. Presença: Lisboa. 2006.



GUREVICH, Raquel. Babel: ecos de geografías y territorios. Huellas, Buenos Aires, v. 1, n. 13, p.37-63, ago. 2009. Anual.

Disponível em:

<<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a21confcierre.pdf>>.

Acesso em: 26 fev. 2015.

HANEKE, Michael. Entrevista concedida a Ana Paula Sousa. Folha de São Paulo (Caderno Ilustrada), 12 de fevereiro de 2010.

IÑÁRRITU, A. G. Entrevista concedida a Mario Abbade em 02/10/2006. In: <http://m.omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-alejandro-gonzalez-inarritu-diretor-de-babel/>. Visitado em 10/05/2015.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim. Brasil, 2001

KEMP, Philip (Org.). Tudo sobre cinema. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desafios políticos da diversidade. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, OIC – n. 8, p. 153-159, abr./jul. 2009.

MARX, Karl. Discurso no Aniversário do "The People's Paper". Proferido em Londres, a 14 de Abril de 1856. In: _____. Obras Escolhidas em três tomos, v.1. Lisboa; Moscou: Edições Progresso, 1982.

MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2008.

MATHEOU, Demetrios. O cinema latino americano. In: KEMP, Philip (Org.). Tudo sobre cinema. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 514-519.

MCLUHAN, Marshall. A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. Ed. da Univ. de São Paulo, 1972. 390p.

PALÚ, J. P. . O cinema social de Alejandro González Iñárritu. In: Fórum da Diversidade e Igualdade: Cultura, Educação e Mídia, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. A Nova Heloísa. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SANDBERG, Mark B. Efégie e Narrativa: examinando o museu do folclore. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: Tempo-Mundo e Espaço-Mundo, São Paulo, HUCITEC-ANPU, 1995. Disponível em: <http://www.redesagrado.com/sagrado-coracao-sp/imagens/comunicado/20129910.pdf>. Acesso em 01 de março de 2014

SANTOS, Milton. O lugar e o cotidiano. In: _____. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010(a).

SANTOS, Milton. Por uma outra Globalização. São Paulo: Record. 2010(b).

SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

VIEIRA Jr., Erly. Algumas considerações sobre cinema e tempo nas periferias do capitalismo flexível. Ciberlegenda. 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/artigorerlyfinal.pdf>>. Acessado em 03 de 02 de 2015.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. São Paulo: Boitempo, 2005.

YOGOTSKY, Lev S. A formação social da mente. São Paulo: Martins Fontes, 1994.