

Os sintomas da brutalidade e do multiculturalismo em *Babel*

Cláudio Coração¹

Resumo: Pretende-se com este artigo identificar a síntese de um mundo compartimentado, embutido por uma característica multiculturalista, em *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu. Com isso, lançamos a análise em torno de um cenário de conflito preenchido por culturas híbridas, em que embates geográficos do são inseridos na brutalidade dos convívios e dos contatos, instaurando como tema e como forma a dificuldade de comunicação em escala mundial.

Palavras-chaves: Babel; González Iñárritu; multiculturalismo; brutalidade; comunicação.

Abstract: With this paper, we intend identify the synthesis of a compartmentalized world, embedded for a multiculturalist characteristic, in the film *Babel* (2006), directed by Alejandro González Iñárritu. From this, the analysis focuses around a conflicted scenery filled by hybrid cultures, in which geographic clashes are introduced in the brutality of conviviality and social contacts, establishing as theme and form the difficulty of communicating worldwide.

Keywords: Babel; González Iñárritu; multiculturalism; brutality; communication.

Introdução

Nossa projeção idílica molda a identidade contemporânea por se atribuir como elemento do estranhamento das relações humanas. Essa parece ser a gênese do comportamento da fragmentação associada a certo dilema narrativo cinematográfico presente em *Babel* (2006), do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu.

Esse estranhamento é verificado como a difícil relação de culturas em conflitos, consequência de uma globalização do capital ostensiva, aliada aos condicionantes do mundo contemporâneo em suas propostas e tensões políticas, econômicas, culturais etc.

Desse modo, o sintoma de uma brutalidade no multiculturalismo é a estampagem de um mundo medido pelo conflito e pelo estranhamento, nas barreiras das fronteiras ilusórias e reais. Esse parece ser um sintoma, no mais, presente no cinema contemporâneo¹, na medida em que o desenlace é também enigmático ao desenvolver uma produção mais intensificada na ideia do transnacional.

Esse artigo aborda, assim, o mito da “torre de babel” como um vínculo, revelando o impasse em torno da globalização como ferramenta de uma ideia (ou de

¹ Professor dos cursos de Comunicação Social da Unip (campus Bauru) e da FIB (Faculdades Integradas de Bauru). Doutorando em Comunicação: Meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela Unesp/Campus Bauru. Jornalista. Autor do livro “Repórter-Cronista em Confronto: João Antônio na trilha de Lima Barreto” (Annablume; Fapesp, 2012).

uma *era*) de incertezas, em que as fronteiras das nações, dos lugares, passam a ter um sentido outro que não o da existência ou o do mero convívio pueril e estanque.

Nesse sentido de absorção de temas e de referenciais teóricos, *Babel* (2006) é a síntese de um mundo compartimentado, embutido por uma insígnia de *aldeia* pós-convívio modernista, que, em si, é uma apropriação multiculturalista: incansável, dinâmica. Esse arremate em torno de um cenário de conflito mundial e multiculturalista é a tônica de *Babel*, porque nele, os pesos geográficos do mundo são inseridos no tumulto, instaurando como tema e como forma a dificuldade de comunicação desse e nesse próprio mundo.

Assim, as fronteiras entre México e os Estados Unidos, a aridez no Marrocos, e a cidade de Tóquio são emblemas caros de uma intensa fundamentação de mundo em desajuste e desmanche nacional. Esse desmanche nacional é prenhe, contraditoriamente, do reforço do transnacional, em *Babel*. Tal paradoxo alimenta um intenso debate acerca da identidade contemporânea, no mais.

Não nos esqueçamos que o estranhamento é válvula de interesse de certos *orientalismos* e exotismos, que nas palavras de Said (1990) adquire um estatuto mais heterodoxo de participação ou de sentido:

O oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental. De esta definição do orientalismo parece mais política que outra coisa, isto acontece apenas porque acredito que o próprio orientalismo foi um produto de certas forças e atividades políticas (SAID, 1990, p.209).

Há, na fala de Said, pois, uma expropriação, pelo Ocidente, que se intensifica também como um projeto político, ou de interesse cultural/político, pois arrefece o caldo de cultura colocado como imposto de apropriações culturais as mais variadas, nos mais variados lugares. Nesse sentido, se tomarmos o multiculturalismo como grande marco da sociedade contemporânea, estamos, ao mesmo tempo, desenhando uma contrarresistência. Por isso, o *orientalismo* é um discurso político enveredado por uma atitude de apreensão de um mundo, ora idílico, ora marcadamente perverso, no sentido da apropriação.

É por esse debate, no mais, que o mundo se desloca em fronteiras imaginárias e simbólicas, ou no discurso cínico de uma globalização, por um arremedo de

representação, enquanto a nação se macula de marcas distendidas do processo de convívio.

Nessa apropriação, *Babel* se encaixa como um a espécie de *teoria do caos*, justamente, porque as tensões e estranhamentos culturais presentes no filme evidenciam desmanches do “estado” nacional, mas também reforçam unidades de cada compartimento e ambiente cultural.

Há, aqui, outra orientação de perspectiva teórica, que se necessita entender, à luz dos “desmanches” e reordenamentos identitários, ou do condicionado funcionamento das fronteiras (no sentido real e no sentido metafórico), pela ordem abrupta de um cenário simbólico, culturalmente estabelecido, que é a globalização. Se Said nos mostra certa rispidez no termo *orientalismo*, esta mesma orientação é carregada de matrizes que se evidenciam no seu próprio esclarecimento.

Os personagens de *Babel* (Richard, Susan, Amélia, Santiago, Ahmed, Yussef, Chieko, Kenji etc.) são seres perfilados nas fronteiras internas da atividade íntima sufocada (de modo que a morte parece ser um emblema fundamental de contra-hegemonia) mas, ao mesmo tempo, convivem com um mundo que não deixa rastro de aspiração marcada. *Babel* se mostra e se encara, portanto, como uma crítica feroz a um *estado de coisas* multiculturalista, necessariamente fruto de incompreensão, estendida, como análise, a um mundo estranho regido por certa perversidade, mas também evidenciado por novas perspectivas e paradigmas. Segundo Santos (2011), a globalização estampa determinado código de conduta porque estabelece convívios em que as características do nacional se sustentam à intensa absorção/participação dos signos em escala global. Nesse sentido, adverte e esclarece:

De fato, para a maior parte da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego crescente torna-se crônico. A pobreza aumenta e as classes médias perdem em qualidade de vida. O salário médio tende a baixar. A fome e o desabrigo se generalizam em todos os continentes (SANTOS, 2011, p.19).

A partir dessa *categorização* de Santos, estaríamos num mundo condicionado pelo *fim das utopias*, e pela clara evidenciação de um terreno multifacetado, em termos culturais, que se estabelece como um cânone das representações de uma pretensa *era contemporânea*, que é simbólica porque se instala em um mundo palpável, mas escancara justamente o processo de cisão em torno dos racismos, das xenofobias e dos

preconceitos de toda espécie. Não sem rara demarcação, esses atributos contemporâneos se intensificam na medida em que o Estado-nação é relativizado.

Cabe aqui um diálogo desses apontamentos de Santos a uma extensão do pensamento mais sistemático em torno dessa relação globalizada. O reordenamento da autonomia da identidade no globalismo muda o entendimento do papel das identidades na sociedade contemporânea, sem dúvida. Esse novo papel é definido, no mais, como contrastes das engrenagens que volumam ou rivalizam uma noção de homogeneidade cultural.

O oposto disso, também no filão da tensão e da hibridização, é o destempero embutido no embate e no percurso dos desnivelamentos, migrações e diásporas, e nos enfrentamentos da ordem sîgnica do mundo, a reforçar, no cenário que desenha Santos, um signo prene de identidades colocadas, agora, no plano de conflito. Se pensarmos em *Babel*, essas identidades se chocam numa melancolia sem igual, por se permitirem e se demonstrarem altamente castradas.

No entanto, essa mesma castração pode ser o ingrediente dos novos papéis em torno de um mundo todo misturado, ou diversificado. Não nos esqueçamos que a diversidade é fundamentalmente um atributo de sentido global. Hall (2006) pontua essas tensões em torno dos conceitos das teorias culturalistas e do convívio neste espaço/tempo ordenado por tais tensões:

Algumas pessoas argumentam que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de escultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos (HALL, 2006, p.91).

Ora, este embate sugerido na fala de Hall é um debate, antes de tudo, sobre a apropriação. Se notarmos o percurso de Richard, Amélia e Chieko, em *Babel*, fundamentam-se, pelo olhar do estrangeiro, tintas exatas de funções orientadas em certa identidade mais, digamos, unívoca. No entanto, o hibridismo se coloca não só como um processo de apropriação novo da cultura, mais fragmentada da “modernidade tardia”, mas se encaminha a uma decisão de ordem calcada pela aceleração, porque é escaçada na raiz da indissociável apreciação do estranhamento. Não nos referimos, apenas, evidentemente, ao processo de cisão em torno do *orientalismo*, como nota Said, ou das

apropriações sobre determinada cultura, mas de um mundo “mudo” e “cego” culturalmente, se notarmos a percepção da *torre de Babel* como guia dessas condutas:

O título do filme remete ao mito bíblico, contido no Gênesis, da torre de Babel. A confusão, gerada pela tentativa dos homens construírem uma torre capaz de alcançar o céu, termina com o impedimento, por deus, de sua construção. A ação, considerada manifestação de soberba da população, resulta no desentendimento entre os homens, que começa, a partir desse momento, a falar idiomas diferentes. O filme trata do tema da incompreensão, entre personagens e entre culturas. Refere-se, ainda, ao sentido intraduzível do título, processo almejado pela política da globalização para facilitar a compreensão entre povos de línguas distintas (SOUZA, 2008, p.185/186).

É curioso notar que nas preconizações que Milton Santos faz sobre a localização e as proposições de território, há outra ideia de globalização, medida pela *consciência universal*, que se insere na esfera pertencente à polis e ao convívio, rivalizando com a *torre de babel* como mito deslocado de tensões. Essa premissa de Milton Santos é importantíssima.

Vivemos em um mundo complexo, marcado na ordem material pela multiplicação incessante do número de objetos e na ordem material pela infinidade de relações que aos objetos nos unem (...). Nosso mundo é complexo e confuso ao mesmo tempo, graças à força com a qual a ideologia penetra objetos e ações. Por isso mesmo, a era da globalização, mais do que qualquer outra antes dela, é exigente de uma interpretação sistêmica cuidadosa, de modo a permitir que cada coisa, natural ou artificial, seja redefinida em relação com o todo planetário. Essa totalidade-mundo se manifesta pela unidade das técnicas e das ações (SANTOS, 2011, p.171).

Com a fala de Santos, o entendimento de consciência se fundamenta como um processo de resistência. E entendamos este processo de resistência como algo dotado de sentido, pois evidenciado de setores a respeito da fragmentação ou do desconsolo do mundo globalizado, paradoxalmente. Essa aproximação talvez seja a mais emergencial, ou essencial, para definirmos os campos de luta da *modernidade tardia*, uma expressão que Jamesonⁱⁱ utiliza para demonstrar o quão torpe pode ser o processo de apropriação cultural, no mais.

Babel demonstra esta incorporação de consciência, em alguns momentos, porque faz do acontecimento regido pelo cogito globalitário um estofo de mundo canonizado pelas individualidades e pelos “interesses de classe”. Ou seja, a noção de uma *terra* cindida pelo clima mais colonialista se atrela, aqui, a uma documental materialidade que

registra – sempre em tons de profunda decomposição da imagem – os saltos de lugares distintos, em constante profusão ao *efeito borboleta* da causa e consequência social.

Essa saída de ordem narrativa fragmentária, no mais, é impactante no discurso da denúncia, porque evidencia um mundo desigual, multifacetado e cínico. Notemos no esquema abaixo as tensões advindas dos espaços cênicos, como propulsão do multiculturalismo:

- ➔ Marrocos: o descompasso do estranho;
- ➔ México: o descompasso do exótico;
- ➔ Tóquio: o descompasso do frenético.

São instrumentos próprios do drama dos personagens em suas tentativas de “fuga” da dificuldade canhestra de comunicação.

Pós-colonialismos e culturalismos: a civilização e a barbárie

As polarizações se estabelecem em *Babel* como fruto dos questionamentos e evidências culturais identitárias. Não por acaso a civilização é a chave representativa de um mundo que também se coloca sufocante. Nesse sentido, se Chieko, Richard e Susan se tramitam na aldeia de um mundo civilizado, o contato com a “sujeira” da barbárie os farão seres em precariedade. Os cenários de distinções são marcados para isso, nos momentos de atravessamento, de rompimento das “fronteiras”, ou de “prisão” a um mundo que os reprime.

Nesse contexto, se Tóquio é a cidade irrequieta nas ações, o Vale do Guadalupe e as cidades marroquinas se instalam na inflexão alijada, e se transmutam pelo desconforto mais brutal.

Esses artifícios moldados em exposições mais detalhadas do *real* são, em larga medida, costurados na ideia multiculturalista de deslocamento. E esse deslocamento se dá no cenário da globalização que vitima.

Essa hipótese é importante porque *Babel* se mostra como fenômeno de muita energia, em toda a obra de González Iñárritu, já que os dismantelos de certa fragmentação são os sintomas maiores dos percursos, de um viés mais naturalista.

Esse direcionamento, portanto, é fincado na fragmentação e é peça-chave para entendermos o cinema intercultural, medido no condicionante do deslocamento.

Segunda Moura (2010):

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. É um cinema compartilhado por pessoas que sofrem o deslocamento e que viveram nos híbridos e para quem a representação do cinema convencional – o cinema clássico – não é suficiente. Cinema multicultural, mestiço, 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, In: FRANÇA; LOPES, 2010, p.45).

Cabe uma ressalva no apontamento de Moura: a apropriação ou determinação de ruptura na ordem do cinema convencional mais clássico é absorvida, já que o hibridismo enredado por García Canclini, por exemplo, é aspecto do debate acerca do pós-colonialismoⁱⁱⁱ.

Nesse sentido de análise, e se apropriando da fala de Moura, é claro que certa robustez de identidade se mostra paradoxalmente no debate da mistura, como se a individualidade não tivesse se soltado da diversidade. E esse é o grande emblema pautado pelo atravessamento de fronteiras, que embute não apenas o molde do hibridismo, como também o reforça, de forma decisiva, como aporte característico do cinema dito transnacional, já mencionado neste trabalho, e observado aqui:

As forças centrífugas do processo de globalização e o alcance global dos meios de comunicação praticamente obrigam os teóricos contemporâneos da mídia a deslocar-se para além da moldura restritiva do Estado-nação (STAM; SHOHAT, In: RAMOS, 2005, p.394).

Stam e Shohat esclarecem um fenômeno alinhado a certas condições de ordem legitimadora, dentro de certo contexto, como assinala Lyotard e, de certo modo, Jameson.

Na era pós moderna, as velhas hegemonias imperiais estão mais “dispersas”, mais “fragmentadas”. Ao mesmo tempo, mesmo com a atual situação das hegemonias dispersas, a linha inercial histórica de dominação do Ocidente continua como uma presença poderosa. Apesar de forte imbricação interna o “Primeiro” e o “terceiro” mundos (renomeados como “Norte” e “Sul”), a distribuição global de poder ainda pode fazer dos países do Primeiro Mundo à condição de “receptores” (IDEM, p. 396)

Nesse sentido, *A teoria do terceiro mundo* se baseia como anti-colonial ou pós-colonial numa outra perspectiva. No entanto, a expansão da ordem globalizada engessa os atos mais humanizados, porque se robustece, também, numa aparência estética.

Esse é o descompasso salvacionista do hibridismo, portanto. E o multiculturalismo é orientado pela lógica de mediação cultural. Com isso, o pós-modernismo é um instrumento que abarca essas lúdicas matrizes teóricas fincadas no debate sobre o convívio multicultural:

O pós modernismo, como matriz discursiva/estilística, enriqueceu a teoria do cinema e da análise fílmica ao chamar a atenção para um câmbio estilístico na direção de um cinema midiaticamente consciente, de múltiplos estilos e reciclagem irônica (IDEM, p.407).

Esse “embaraço” em torno de um cinema midiaticamente “consciente” relativiza uma expositura contemporânea evidenciada pelo “choque” e pela paixão do *real* (como já vimos). Tal descompasso revela que a ordem naturalista/realista, ou o seu papel de retrato, é acelerada na fragmentação de matriz estética de uma condição pós-moderna, mas também é embutida no debate acerca da miserabilidade e da precariedade em escala global. Segundo Moura:

A miséria humana e o movimento migratório são dois temas recorrentes no cinema intercultural. Um derivado do outro e vice-versa. Esses temas se tornaram uma preocupação essencial no final do século XX. A degradação da condição humana, em países devastados pela fome e pela guerra, parece caminhar lado a lado com a gradativa especulação de um ermo contemporâneo que caiu facilmente na alienação, na banalização, e perde cada vez mais sentido: globalização, ou como preferem os franceses, mundialização (MOURA, In: FRANÇA; LOPES, 2010, p.61).

Mas parece que a degradação é polissêmica na globalização, em que há uma compressão por um aporte de conduta cujo dispositivo mais certo é a promulgação de um cinema intercultural.

Percebe-se que esta polissemia de efeitos e conceitos reveste uma materialidade da representação, que se aloja na polaridade entre *civilização* e *barbárie*. Ora, se a degradação é fruto de uma ideia, seus pactos se fundam no tom melodramático, como ocorre em González Iñárritu e se enredam em despojamentos simbólicos orientados na divisão de uma focal apresentação estrutural das vias.

Ora, se a memória se coaduna a um processo de representação idílica e nostálgica, ela também se orienta por um processo de apropriação simbólica e cultural. O deslocamento, tão mencionado neste trabalho, adquire, na perspectiva de jogo pós-modernista, ou nos recursos pós-colonialistas, um predicado que sedimenta o sentido de um mundo globalizado, porque é instrumento do estreitamento e alargamento de “fronteiras”.

Hall (2006) nos dá pistas sobre isso:

Na última forma de globalização, são ainda as imagens, os artefatos, e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades ocidentais (incluindo o Japão) que dominam as redes globais. A proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no “centro” do sistema global que nas suas periferias (HALL, 2006, p.79).

O deslocamento, portanto, só tem sentido se entendido pela pulsão de suas evidências como emblema multifragmentado no embalo da contemporaneidade. Assim, *Babel*, por exemplo, se estampa na seguinte frente, nesse sentido de apropriação.

O enredo é de complexa urdidura pode ser resumido de forma também fragmentada e ser entrecortado por interpretações. A experiência da morte é o tema que congrega todas as cenas. Vivenciadas de maneiras diferentes, ela é acompanhada do ritual de iniciação pelo qual as personagens entram no processo de aprendizagem relativa à falta e à morte (SOUZA, 2008, p.186).

A identidade em González Iñárritu e em *Babel*: o transnacional e a latinidade

Mascarello^{iv} (2004), em polêmico ensaio, estabelece certo esteticismo nas relações de análise do cinema, fundamentalmente sobre o percurso histórico do cinema brasileiro.

Trata-se de um texto que, de certa maneira, evidencia outro debate a respeito da estética e da prática do cinema no continente americano. Parece haver uma proximidade, portanto, entre as provocações/perspectivas de Mascarello e o debate acerca da propulsão de um cinema autônomo latino-americano. Avellar (1995) situa os projetos *modernos* do cinema latino-americano sob as perspectivas de vários autores (Birri, Glauber, Solanas, Alea etc.), e nota que a questão do comprometimento é algo que move certa postura e *práxis* de cinema:

Representar a realidade. O modo de escrever um roteiro, construir um cenário e de jogar atores e luzes dentro dele preparavam a filmagem como a anotação de uma coisa concreta, o fragmento da realidade diante da câmera, ou virtual, a cena pró-filme ou pré-filme, mundo de ficção criado à imagem e semelhança do real para tornar possível o filme (AVELLAR, 1995, p.33).

Esse debate da precariedade, no mais, é fruto de uma identidade moldada por uma ideia calcada no espírito do enfrentamento de causas. *Babel*, como já dissemos, escancara um pouco o espírito corrosivo do enfrentamento e da denúncia, que adquire, no mais, um apelo a um caldo não mais envolto na precariedade técnica preconizada por Avellar, mas medido, sobremaneira, pelo avanço do descompasso da ordem pós-moderna ou pós-colonial.

No entanto, a resistência moldada por um tipo de estampagem temática, como em *Babel*, se fundamenta, logicamente, não apenas como o registro da América Latina, mas do mundo calcado na incomunicação em constante vasculhagem de desconforto.

Como nota Avellar, a latinidade se institui no cinema como propósito, mas agora numa direção muito mais comercial, muito mais industrializada. Nesse sentido, por exemplo, ocorre um tácito manual das regras de uma *pretensa latinidade*, pelo aporte de interesse do dispositivo da terra como guia de debate multicultural, transnacional ou intercultural.

No mais, notam-se, a partir dos referenciais cristãos de *Babel*, dois apelos: (1) a evidenciação do lar melodramático, novamente, (2) o reforço da realidade como guia da precariedade identitária.

Esses referenciais, em *Babel*, se chocam ante a ideia de *civilização e barbárie*, num mapa de propósitos que se alinha ao debate da mundialização da cultura altamente hibridizada.

Entretanto, essa mundialização é compartimentada em filtros e módulos, para reforçar o elo dos romances dramáticos, e a explicitar o inconveniente jogo de sensações. Desse modo, a extorsão rítmica de *Babel* se associa a de *Amores Brutos* e *21 gramas*, mas há, diferente dos outros filmes, uma clara evidenciação documental como baliza do entendimento da própria marca fragmentada mundial.

É nesse requisito que o núcleo latino ganha mais força (Amélia e Santiago, essencialmente), já que se estabelece como maior nível de identificação, por certa *medida dramática*, evidenciada no fascínio e no medo. Esses dois elementos são resumidos: no olhar aflito de Debbie e Mike ao notarem Santiago segurando/degolando

uma galinha dando um tiro ao alto. Essa revalidação de um cenário mais inserido das relações humanas calca-se na resistência e nas identidades distintas e distantes.

Parece haver também um excesso de zelo diante da identidade como sintoma de apelo melodramático contemporâneo, mesmo com os guias de uma precisa participação híbrida e tecnológica dos grandes meios.

Nesse filão, a obra de González Iñárritu está imersa na condição de registro da miséria humana, com certa humanidade de propósitos, mas que evidencia também um profundo mal-estar das relações a partir da comunicação, ou do desafogo do lar (nas várias famílias de *Babel*).

Essa perspectiva é importante para se definir, mesmo com o afã de certa latinidade de propósitos, os elementos de autoralidade ou de singularidade nas obras. O recente *Beautiful* (2010) parece ratificar o que estamos falando aqui. Ou seja, de novo, o debate acerca do jeito identitário contemporâneo passa pela demarcação própria do transnacionalismo e da interculturalidade apurada no deslocamento:

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno (HALL, 2006, p.34).

É importante notar que a fala acima de Hall está atrelada ao pensamento acerca da relativização da identidade contemporânea, muito na perspectiva teórica de um pós-modernismo que avassala os ditames da cultura de massa.

Notaremos, na apropriação de González Iñárritu, a questão cultural vinculada a um projeto de cinema; não que esse projeto se desenhe como um ideário, mas que se enrede numa perspectiva de cisão diante do incômodo da própria materialidade do sujeito contemporâneo.

A partir das apropriações, costuradas por perspectivas de debate sobre o cinema (desde Avellar até a concepção *transnacional*), a identidade e o melodrama adquirem papel fundamental na medida em que desnudam o *modus operandi* da resistência, e evidenciam os vários momentos das sensações descontínuas e melodramáticas (OROZ, 1999).

É prudente salientar ainda mais que o melodrama em González Iñárritu é base da identidade também fincada em certa *latinidade*. Conforme salienta Sarlo, as prerrogativas de inflexão identitária do melodrama são também interesses da cisão dos discursos e das narrativas, a partir das culturas híbridas (SARLO, 2006).

Considerações finais

O mundo em conflito é posto na perspectiva da guerra. A guerra talvez seja o emblema mais cruel de desumanidade. Percebe-se em *Babel*, em uma padronização aos moldes de um *triller*, a evidenciação da guerra como guia de condutas do papel representativo da Europa, da América do Norte, da América do Sul, da Ásia e do Oriente Médio, da África.

Ou seja, há na preposição dos papéis atribuídos a uma ordem global a clara ideia de um mundo que não se comunica a partir dos códigos de elementos conflitantes. Chega-se, portanto, a um impasse das questões de comunicação orientadas pelo desconforto, incômodo e brutalidade, tão próximos às todas as guerras. Nesse sentido, em *Babel*, há um desconsolo das ideias do choque do real, evidenciados por certa documentalidade, no furor das paisagens em perspectiva de relato na aridez do Marrocos, do México e nas luzes de Tóquio.

Esses exemplos, ademais, evidenciam que há um processo de mediação cultural, pois o documental sugere que outras características são firmadas nesta construção simbólica e representativa de mundo. A legitimidade e autenticidade da imagem, já faladas aqui, adquirem uma propositura de tensão meditativa, restando à comunicação a difícil tarefa de relatar os males da civilização. A comunicação é, é prudente ponderar, entendida aqui como controle rítmico do cotidiano.

Nesse sentido, é prudente acrescentar que a mediação é, antes de tudo, um elemento de linguagem a partir das escolhas de sujeitos envolvidos em certa autonomia identitária. Foucault diz que:

Digamos que a filosofia do acontecimento deveria avançar na direção paradoxal, à primeira vista, de um materialismo do incorporal. Por outro lado, se os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontinuas umas em relação às outras, que estatuto convém dar a esse descontínuo? Não se trata, bem entendido, nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos pensantes; trata-se de situar quem rompem o instante e dispersam o sujeito

em uma pluralidade de posições e de funções possíveis (FOUCAULT, 2009, p.58).

O acontecimento desenha-se em uma lógica do encadeamento racional que é um fio motor da narrativa clássica. Esse fundamento medido pelo conhecimento como continuidade dá a ascensão quase corpórea de resistência de um *real* adestrado.

No entanto, as balizas da documentalidade cindida ou fragmentada, na produção audiovisual contemporânea, sustentam a descontinuidade porque evidenciam os deslocamentos envolvidos em cena. Assim, as orientações do acontecimento ou de documentalidade são emblemas que precisam se orientar na mediação, isto é, um dispositivo de reorientação da dificuldade de comunicação preconizado em seu emblema. Segundo Martin-Barbero:

Dentre os planos de significação, ou isotopias, articulados pela noção de reconhecimento, o racionalismo imperante só atribui sentido a um negativo (...). podemos agora retornar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é o drama do reconhecimento (MARTIN-BARBERO, 2009, p.306).

Além disso, Martin-Barbero entende que se a apropriação da cultura de massa se dá numa intranqüilidade, tal desconforto passa necessariamente por uma absorção de ordem social.

A cultura é um elemento de tensão porque se mostra como um propagador de termos como multiculturalismo, interculturalidade etc. Essas proposições são encaixadas, reforçando o que já foi dito, por uma regra ou um *ethos* de matriz lógica do hibridismo. Esse desaforo da comunicação entre o moderno e o arcaico é dual e próximo de outra aparente contradição, muito mais impactante aqui: a *civilização* e a *barbárie*.

O debate dicotômico da *civilização* e da *barbárie* é presente porque situa os problemas da comunicação, mais a incomunicabilidade a partir de “n” atores no seio da briga do capital simbólico. Nesse sentido, os personagens de *Babel* se deslocam porque há nesta representação um molde de entendimento do mundo que se concerne pleno de sentido de uma lógica regida por um conhecimento rompido da dor e da ordem fragmentada, descontínua (MARTIN-BARBERO, 2009).

Esses problemas são percebidos na perspectiva do rompimento da imagem cinematográfica cristalizada (cf. Deleuze), mas também evidenciada por uma base

movida pela constante verdade (cf. Foucault). São instrumentos de indisposição do próprio real; no entanto, essas reorientações adquirem um “peso” do envolvimento do processo de comunicação como guia, entendido aqui, num sentido mais amplo. Para Wolton:

Complexa por natureza, a comunicação complicou-se ainda mais nestes últimos trinta anos, devido ao progresso técnico. Hoje em dia todo mundo vê tudo ou quase tudo, mas percebe, ao mesmo tempo, que não compreende melhor o que acontece. A visibilidade do mundo não basta para torná-lo mais compreensível (WOLTON, 2006, p.19).

Wolton estende sua análise e propõe uma modelo de resistência na realidade condicionada pela incomunicação, qual seja: partir de um urgente fundamento social por certa intersubjetividade. Ora, esta intersubjetividade proposta por Wolton é parecida com a apropriação entendida como mediação em Martín-Barbero, e o comportamento dos ditames mais horrendos da globalização, em polarização com a consciência universal (cf. Santos). Todavia, Wolton pondera:

A vantagem da globalização é ser simultaneamente um acelerador de contradições e um acelerador de pensamento utópico. Sim, é preciso refletir sobre a comunicação e a incomunicação para salvar a comunicação (IDEM, p.220).

Esses apontamentos de Wolton são essenciais para entendermos que a comunicação pode ser entendida como a disposição e ferramenta do controle das imagens que se regem numa ordem midiática. Se pensarmos especificamente o cinema, teríamos uma materialidade dual entre construção simbólica de mundo (na ordem representativa mais evolvente), em que a obra de González Iñárritu parece estar mais fundamentada, e outra envolta em certa desconstrução (XAVIER, 2008). Desconstrução entendida como paradoxal (como salienta Foucault) do acontecimento.

Ou seja, há uma espécie de poética ou expressividade da violência, como marca de registro realístico, justamente na contraposição social e cultural. *Babel* parece ser o exemplo mais radical, nesse sentido, na medida em que demonstra de forma quase didática como estamos inseridos a um processo de descontrole dos caminhos do capital econômico e cultural na escala global.

Há, portanto, uma perspectiva mediada pelos meios de comunicação com valorização do discurso. Essa é a corrente, inclusive, da incomunicação – salientada por

Wolton – porque é nesse diapasão que se mostram os atributos de uma fantasia de real. Ou seja, principalmente no cinema, como diria Martin, a fundamentação de um propósito naturalista, no sentido de evidenciar as sensações prementes de certo tocante estético (desde o percurso da imagem de Deleuze até a discussão da identidade em Hall, por exemplo).

As perspectivas envolvidas neste capítulo nos mostram que a estética é fundamentada justamente no plano da autonomia da excessiva roupagem cinematográfica mais emergencial. É essa direção que González Iñárritu toma na aparente ou pretensa cisão dos conflitos e da mediação do cenário contemporâneo, a evidenciar um mundo (a palavra mundo é sintética em *Babel*), fincado na propagação de um desconforto contínuo, de um incômodo de ordem cultural e social e de uma brutalidade inerente à própria pulsão imagética.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**. São Paulo: Edusp; 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 19.ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10.ed. São Paulo: DPA, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. 6.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MASCARELLO, Fernando. **O dragão da cosmética da fome contra o grande público**. Porto Alegre: Revista Intertexto, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Volume 1. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- SAID, Edward. W. **Orientalismo**. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.

- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. 20.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- SOUZA, Eneida. **Babel multiculturalista**. Revista Aletria, v. 18, jun/dez 2008.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 4.ed. Campinas: Papirus, 2010.
- WOLTON, Dominique. **É preciso salvar a comunicação**. São Paulo: Paulus, 2006.
- XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. 4.ed. São Paulo: Graal, 2008.

ⁱ Sem dúvida, boa parte das narrativas presentes na indústria cultural cinematográfica tende a operar com as formas de linguagem tradicionais, de um cinema clássico normativo, onde o que importa são os esquemas de linearidade, da transparência de sentido, do fechamento ou desfecho. Mas, a nosso ver, esse modelo de mundo altamente idealizado, apaziguador e confortador, tem sido atravessado por outras formas de linguagem, desarticuladoras desse modelo tradicional, permitindo o aparecimento de situações ambíguas, com sujeitos múltiplos e relações fragmentadas (FRANÇA, 2003, p.124).

ⁱⁱ Ao termo pós-modernidade, de caráter geral e pertencente ao universo anglo-saxão, são apresentadas outras nomenclaturas, mais condizentes com o pensamento e a realidade de cada cultura enfocada. A pós-modernidade, em toda a sua dimensão e abrangência, não poderá ser analisada sem a reflexão de várias vertentes que compõem o pensamento moderno. Os conceitos legados pela cultura hegemônica deverão ser revisitados e acompanhar as transformações políticas e culturais do mundo globalizado (SOUZA, 2008, p.184)

ⁱⁱⁱ A ampla adoção do termo “pós-colonial”, ao final dos anos 80, para designar trabalhos que tematizam questões derivadas das relações coloniais e de suas consequências, claramente coincidiu com a implosão do antigo paradigma do “Terceiro mundo” (STAM, 2010, p.322).

^{iv} Referência ao texto “O dragão da cosmética da fome contra o grande público”