



O WILDERNESS E A FRONTEIRA NO SÉCULO XXI: UMA REFLEXÃO SOBRE BABEL (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2006)

THE WILDERNESS AND THE FRONTIER IN THE XXI CENTURY: A REFLECTION ABOUT BABEL (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2006)

Gustavo de Freitas Sivi¹

 <https://orcid.org/0000-0003-2451-3057>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15669>

Recebido em: 01 de maio de 2022.
Aprovado em: 24 de outubro de 2022.

RESUMO: Este artigo objetiva discutir onde as noções de fronteira e *wilderness* foram assunto da narrativa do filme Babel (2006). A forma como o filme lida com aspecto contemporâneo de fronteira, *wilderness*, estranhamento e identidade serão objeto de análise e reflexão, em especial se tratando da construção das imagens, entendidas como alguns dos múltiplos canais de informação sobre a obra. Partiremos do conceito de *wilderness* expresso por Junqueira (2018), como o espaço do selvagem responsável pela transformação do homem, para nortear a perspectiva construída sobre o filme em questão.

Palavras-chave: Wilderness; Fronteira; Alejandro Gonzalez Iñárritu; Babel.

RESUMO: The present article aims to discuss where the notions of frontier and wilderness were the subject of the movie Babel (2006). The aspect of how the movie deals with the contemporary notions of border and wilderness, strangeness and identity will be the object of analysis, especially in regards of how these images are constructed in the movie. Wilderness, as described by Junqueira (2018) is the idea that the wild regions and areas are transformative of the mind of the western man. This is the main concept that guides the understanding of the perspectives about the movie.

Palavras-chave: Wilderness; Frontier, Alejandro González Iñárritu; Babel

Introdução

A primeira cena de *Babel* acompanha um camponês que caminha pelo deserto marroquino em direção a casa de seu vizinho. Na última cena, uma jovem japonesa nua abraça seu pai na varanda do seu apartamento no centro do Tóquio, enquanto a câmera se afasta mostrando a megalópole a noite. Entre esses dois momentos do filme, o diretor Alejandro González Iñárritu constrói uma teia de quatro narrativas distantes, independentes e cujos personagens nunca se encontram, porém se influenciam mutuamente. As quatro histórias não ocorrem simultaneamente, ou mesmo, de forma paralela, cada uma possui seu próprio espaço e sua própria temporalidade.

Uma família de pastores do Marrocos adquire um novo rifle de caça que fica a cargo dos dois filhos menores, que enquanto pastoreiam ovelhas brincam com o rifle. A brincadeira leva a um tiro que atinge um ônibus de turistas. Um casal americano em crise no seu casamento tira férias no Marrocos e quando a esposa é baleada eles buscam ajuda em uma aldeia próxima. Uma babá de origem mexicana cuida dos filhos do casal em férias durante o final de semana do casamento de seu próprio filho. Uma jovem japonesa surda luta para conquistar atenção de seu pai e se encontrar no mundo em Tóquio.

A introdução colocada acima expõe o desenrolar dessas histórias, porém é necessário que se compreenda o filme como um todo, que existe também na articulação destas narrativas independentes e quais os possíveis entrecruzamentos delas. Desta forma, o presente artigo propõe que seja feita uma reflexão sobre o filme que trate da forma como as paisagens, que emolduram os conflitos dos personagens, remetem a noções de *wilderness* e fronteira em uma acepção contemporânea e associada as ideias de identidade e globalização no século XXI. Além disso, é importante refletir sobre o significado de entender o mundo como *wilderness*, isto é, o ambiente selvagem, inóspito que ameaça a existência e as identidades ocidentais. As compreensões sobre fronteiras e sobre a *wilderness* derivam então de compreender a forma como Iñárritu constrói as identidades de seus personagens em *Babel*, em especial se tratando da forma como interagem com o mundo e os conflitos em que são colocados.

Para além da simples compreensão textual, a compreensão do filme deve articular as imagens que se encadeiam na tela, os sons e os textos que se associam a elas. O filme também deve ser observado de um ponto de vista que supere as dicotomias tradicionais de verdade e ficção, compreendendo que mesmo envolto em uma abordagem realista, o filme é manipulação do real.

Marcos Napolitano aponta a necessidade de duas decodificações básicas para compreensão do documento audiovisual; uma de natureza técnico-estética, relacionada às técnicas e tecnologias responsáveis por contar a história e uma segunda de caráter representacional, buscando identificar os personagens, conflitos e processos históricos

representados na narrativa.² Concordando com essa perspectiva resta pensar na operacionalização da análise fílmica, através da qual se produzirá alguma reflexão sobre o filme e seu papel na cultura estadunidense.

Propõe-se então pensar o filme a partir de uma espécie de sociologia do cinema

Pierre Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sócio-histórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação?³

Ainda que a proposta não seja o uso sistemático dessas questões, estas aparecem neste artigo como balizas e incentivo para a reflexão sobre o material fílmico. Ademais, trata-se de compreensão do documento analisado para efetivar a reflexão sobre os temas que o filme propõe.

Breve abordagem sobre a obra de Alejandro González Iñárritu

O diretor Alejandro Gonzalez Iñárritu nasceu na Cidade do México em 1963, e iniciou sua carreira a partir da sua atuação na rádio local. A partir dos anos 1980, ele passa a estudar cinema nos Estados Unidos e em 1999 ele dirige seu primeiro longa-metragem "Amores Brutos", falado em espanhol e que se passa no México. O diretor entrelaçou três distintas visões sobre um acidente de carro na cidade do México. O criativo e pessimista *thriller* foi reconhecido pela crítica e lançou Iñárritu como nome de peso no cenário internacional. E em 2000, ele dirigiu "21 Gramas", falado em espanhol, em que o diretor cruza vários enredos em torno de um acidente de automóvel. Três anos depois, Iñárritu dirigiu "Babel", um filme que se passa em diversos países (Marrocos, México Estados Unidos e Japão) e falado em várias línguas. O roteiro marca personagens de diferentes partes do mundo que não se conheciam, mas que suas atuações influenciavam a vida de um ou de outro. O filme ganhou forte projeção internacional, enquanto Iñárritu passou a ser cineasta aclamado. Amores Perros, 21 gramas e Babel são considerados a "Trilogia da Morte" com roteiros de Guillermo Arriaga e Alejandro Iñárritu, na direção. Os três filmes foram construídos de forma não linear.

O pesquisador e professor Mauro Giuntini Viana ao realizar uma prospecção nestas três obras fílmicas de Iñárritu identifica a tendencia do diretor a construir narrativas que ele chama de *multiplot*⁴, isto é, narrativas que tem múltiplos protagonistas, narrativas e

2 NAPOLITANO (2008, p. 238)

3 NAPOLITANO (2008, p. 246)

4 O termo *multiplex* também aparece no trabalho em questão como um sinônimo

pontos de vista. O cinema *multiplot* aparece como uma espécie de renovação das narrativas hollywoodianas tradicionais, muito associadas a linearidade e ao melodrama. Os filmes *multiplot* produziram um maior engajamento com a audiência que se vê como decodificador das correlações colocadas na tela. Viana identifica que “Essa vertente do cinema é marcada pela incorporação de aspectos característicos da hipermídia, tais como: fragmentação, hibridização, não-linearidade, excesso de informação e alta velocidade dos fluxos de trocas.”⁵

Todos os filmes que compõe a “Trilogia da Morte” podem ser plenamente identificados dentro da categoria do cinema *multiplot*, sendo Babel o mais expandido de todos eles, por ter sido gravado em três continentes. Além disso, existe uma clara associação entre esta vertente cinematográfica e a tendência de um cinema transnacional, globalizante. É a partir da prática de cinema transnacional, realizado em redes de narrativas, que os diretores conseguem ir além de preocupações nacionais, oferecendo visões transnacionais e latino-americanas sobre problemas de escala global.⁶

As identidades culturais e a globalização

Propõe-se que para compreender a narrativa exposta em Babel é necessário tratar principalmente do conceito de Identidade Cultural pós-moderna como exposto por Hall (1992) quando pensa sobre a forma que as identidades tomam no atual contexto de globalização. Hall conceitualiza as identidades culturais a partir de cinco formas pelas quais são descentradas: o materialismo histórico, a descoberta do inconsciente por Freud, a compreensão da linguagem como sistema social, a compreensão do “poder disciplinar” por Michael Foucault e o impacto do feminismo. Esses fatores implicariam em uma fragmentação do sujeito, cuja identidade teria seu centro na identidade nacional. Tomando a nação por fator aglutinante da identidade dos sujeitos, Hall descreve como a sustentação de uma narrativa nacional é de importância ímpar para as identidades modernas.

O título do filme faz referência a história bíblica que simboliza a ambiguidade da espécie humana, ao mesmo tempo em que se une é incapaz de se comunicar. Tal paradoxo é incorporado ao filme no conceito de globalização.

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.⁷

5 Viana (2016, pag. 2)

6 Dennison (2013, pág. 87)

7 HALL (1992, pág. 67)

Hall aponta para o fato que a globalização seria responsável por uma compressão do espaço-tempo, modificando as noções de identidade em todo o globo, criando desintegrações e deslocamentos espaciais, tais deslocamentos solapam as fronteiras tradicionais, porém instituem outras. Os indivíduos passam a construir identidades ambíguas e contraditórias entre si. No contexto da globalização, os cenários se modificam, a interpenetração cultural desestabiliza estas identidades nacionais, ao mesmo tempo que cria outras novas, híbridas que penetram em especial nos países do chamado "Sul Global", carregando consigo uma ocidentalização e americanização das formas de viver.

O conceito de wilderness: Breve panorama de seus usos e significados

O conceito de *wilderness* não se refere a um objeto específico, mas a uma qualidade, ou característica de um determinado objeto, logo a ideia se refere muito mais a uma paisagem ou estado mental definido e sujeito a observação da natureza. Os homens fazem do *wilderness* espaços onde a percepção humana sofre estranhamentos ou abalos, dentro desta definição *wilderness* pode ser tanto um deserto quanto uma grande metrópole.

Desta forma, caracterizar esse conceito se dá justamente na relação entre os homens e o espaço ao seu redor, tal compreensão enfatiza a presença e forma como o homem identifica os seus espaços.⁸ O misto de fascinação e medo gera uma complexa mistura de busca por destruição de tudo que habita ou se identifica ao *wilderness*, mas pode também criar sentimentos de aderência ao *wilderness* e abandono do conforto, do conhecido ou do que se entende por civilizado.

A noção de *wilderness*, já difundida desde a Independência dos Estados Unidos em 1776, ganha corpo com a Conquista do Oeste e suas respectivas produções culturais. No século XIX, se populariza na cultura norte americana junto ao crescimento das produções intelectuais do gênero *Western* como romances, histórias curtas, folhetins e posteriormente filmes que se passam na região de fronteira do Oeste norte americano. Associa-se *wilderness* a fronteira, aqui no sentido de *Frontier*⁹, fronteira permeável que não se remete a fronteiras nacionais, mas a fronteira entre civilização e barbárie no interior do país, permeável e em constante mudança, essas fronteiras também estão longe de serem fixas, ou espaços delimitados. Na língua inglesa, a ideia de *Frontier* se opõe a fronteira como *Border*, a fronteira traçada pelo Estado Nacional e que busca delimitar o território da nação. Assim como o *wilderness*, o conceito de fronteira faz parte de uma construção humana, socialmente delimitada e é reproduzido em outros espaços que não o do Oeste norte americano no século XIX. *Wilderness* é um espaço do incerto, do ambíguo onde a percepção ocidental é abalada.

Nos filmes do gênero *western* dos anos 40, o *wilderness* era espaço de embate entre duas forças opostas: o cowboy branco que funcionava como estandarte civilizacional,

8 JUNQUEIRA (2018, pg. 80-84)

9 JUNQUEIRA (2018, pg. 85)

que afirma os valores americanos e seu arraigamento em busca de valores morais tidos como corretos tinha caráter ocidentalizante. Do outro lado, estava o nativo americano, que representava o oposto dos valores civilizacionais. Será perceptível através da análise fílmica que esta segunda figura se dissolve em diversas outras formas, principalmente, a ameaça terrorista, que paira sobre o casal norte americano e a ameaça policial, que coloca em risco as convicções da personagem Amelia.

Por fim, lidar com o conceito de *wilderness* no contexto da história dos Estados Unidos é compreender o papel de uma ideia nas ações de dominação e conquista de outros povos, ou seja, o *wilderness* é o confronto com o outro, que oferece ao homem a completa exclusão ou aceitação da alteridade. Essas fronteiras ora permeáveis ora intransponíveis caracterizam a formação de identidades humanas ao redor do globo, identidades que são complexas na sua formação e ambíguas nas suas características, sobrepondo-se umas às outras.

Em *Babel*, Iñárritu já demonstra que tanto essas identidades como os espaços que as explicitam são de grande interesse para sua reflexão sobre a contemporaneidade e os impactos da globalização no século XXI. Neste contexto, resta questionar como a caracterização do ambiente afeta diretamente os psicológicos e as autorrepresentações desta humanidade contemporânea retratada no filme. Deve-se entender em quais bases se dá o conflito com o diferente e como a expansão das fronteiras abala ou reforça fronteiras raciais, de gênero, classe etc., isto é, fronteiras de identidade.

A Babel contemporânea de Alejandro Iñárritu: incompreensão e identidades em conflito

A narrativa de *Babel* intercala quatro histórias diferentes, que não se inter cruzam, isto é, os personagens são separados, não circulam entre diferentes cenários, mas se influenciam mutuamente. As iniciativas que alguns personagens tomam tem reação em quem e onde não se espera. Seja como resultado de algumas ações determinadas ou conversas ao telefone, ou outros incidentes, as 4 narrativas são interconectadas, formando uma espécie de única história, que é irremediavelmente fragmentada e incapaz de se tornar um todo novamente.

As quatro narrativas de *Babel* não são organizadas de forma cronológica ou espacial, mas ocorrem paralelamente, tendo seus próprios ritmos e temporalidades internos. Elas se intercalam com as outras ora por fatores estéticos como rimas visuais, ora por fatores narrativos, que levam a uma noção de simultaneidade que se mostra falsa no desenrolar das narrativas em questão.

A falsa simultaneidade aparece claramente na montagem fílmica nos momentos de corte de uma narrativa para outra, por exemplo; as crianças correm, no Marrocos do tiro que irresponsavelmente atingira um ônibus e nos Estados Unidos, correm brincando com sua babá. Enfatiza-se que momentos como esse são unidos somente pela montagem fílmica, que se torna brevemente opaca para sinalizar uma ruptura na continuidade. Só existe em

toda as narrativas do filme um único fio condutor que entrelaça e conecta as quatro histórias: um rifle de caça.

O autor Thomas Elsaesser propõe que uma forte marca de um novo realismo seria a ubiquidade, ou seja, a universalidade, a presença constante e simultânea, que por vezes é sensação e por vezes tem forma física. Tal presença demanda a existência de uma espacialização do tempo, na qual a presença não seria ancorada em nada (ou seja, *groundless*). Essa ubiquidade, segundo o autor, não seria atrelada a outro humano e sim a um objeto, que nega a presença do outro¹⁰. Em *Babel*, esse objeto que ora toma forma física e ora toma forma etérea, de presença que paira sobre os personagens é o rifle. A presença constante do rifle, símbolo da violência e da morte, nega a presença do outro, nega a alteridade e no caso de *Babel*, a partir dele, começa a se delimitar uma estética da ausência, da incomunicabilidade e da violência. Diferentemente de uma foto ou memorabilia, uma arma não afirma uma presença, mas uma ausência. O rifle não oferece possibilidades de comunicação exceto aquela que se dá pela violência, único propósito de uma arma.

Quanto aos seres humanos, em *Babel*, eles somente ficam contidos em cenários restritos e às suas próprias narrativas. Os cortes rígidos entre sequências narrativas funcionam como fronteiras, separando histórias, países e temporalidades diferentes, pois algumas dessas histórias se passam horas e em outras, vários dias. Ou seja, estruturalmente falando, *Babel* já mostra as fronteiras rígidas para o que era chamado de "Aldeia Global" pelos entusiastas da globalização. O diretor mostra as dificuldades de contato e os paradoxos das nossas noções de simultaneidade, a aldeia global tem fronteiras bastante impenetráveis e desiguais para pessoas, fronteiras que favorecem alguns sentidos de movimentação e não outros. Mesmo que a multiplicidade narrativa de *Babel* evidencie a rigidez das fronteiras contemporâneas, no interior de cada narrativa os paradoxos das identidades contemporâneas ficam expostos nos seus choques contra o espaço ao redor e até mesmo as fronteiras políticas e nacionais.

A primeira narrativa mostrada pelo filme retrata uma família de pastores marroquinos que compra um rifle de um vizinho para afastar predadores das suas ovelhas. Porém, os filhos do pastor atiram em um ônibus turístico que passava na região e acabam sendo envolvidos em um incidente considerado como terrorismo. Este incidente faz aflorar todos os conflitos familiares deste grupo e culmina em um confronto direto com a polícia local.

Totalmente falada em árabe, foca-se na história e nos conflitos de uma juventude isolada no interior do Marrocos: as crianças sem nada para fazer brincam com o rifle, um dos irmãos inclusive demonstra grande naturalidade com a arma e grande esperteza para encobrir o incidente causado. É uma das narrativas que não lida com o outro diretamente, mas somente a distância, o outro parece inalcançável diante do isolamento que o deserto provoca.

10 ELSAESSER (2009, pg.19)

Imagem 1 – Cena de Babel. Os jovens afegãos observam o ônibus de turistas à distância enquanto brincam com a arma que o pai comprou.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A paisagem que emoldura a narrativa, longe de ser o *wilderness* como conceituado anteriormente, é algo doméstico, no qual os dois garotos protagonistas estão confortáveis, apesar de isolados. A quebra ou o estranhamento existe em dois momentos da narrativa, o primeiro com a passagem de um ônibus de turistas no qual eles atiram como forma de testar a eficácia da arma e o segundo quando são caçados pela polícia afegã. Ambos os casos demonstram a troca de violência que impera nas relações impostas.

A identidade dos dois meninos não é questionada por eles próprios, mas por um outro invisível e de certa forma universalizado, o governo dos Estados Unidos. Quando ocorre a mudança de narrativa e o foco se coloca sobre o casal norte americano que passa férias no Marrocos, o espectador descobre que o ato dos dois é considerado um ato de terrorismo pelo governo, antes de qualquer forma de investigação.

O casal interpretado por Brad Pitt e Cate Blanchett parece viver uma crise no seu relacionamento quando a esposa, durante uma viagem de ônibus pelo interior do Marrocos, leva um tiro de forma repentina. Os planos têm de ser mudados e o ônibus de turistas se desloca para uma pequena vila próxima, onde a mulher ferida espera uma ambulância.

Nesse ponto se intensificam conflitos, os outros turistas, que são todos brancos europeus, passam a exigir que o casal americano seja deixado na vila, se utilizando de argumentos relacionados ao medo e estranheza com o ambiente ao seu redor, ou seja, fora do ônibus mora um constante perigo naquele país estrangeiro.

Imagem 2 - Cena de Babel. A personagem de Cate Blanchett vê a paisagem no interior do Marrocos de dentro do ônibus turístico alguns segundos antes de ser atingida por um tiro.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

Na sequência de imagens que antecede o momento do tiro, a mulher olha pela janela do ônibus, e vê o outro como estranho e inalcançável, pela sua bolha de vidro e metal. O reflexo da personagem está no vidro, do lado de fora, o seu duplo existe fora da bolha de segurança que o ônibus oferece.

Desta forma, o ônibus funciona como uma fronteira protetora evitando o contato com o estrangeiro, naquela bolha as identidades europeias e norte-americanas estão asseguradas, fora dele é onde se encontra o *wilderness*, o estranho. O tiro que fere a personagem de Blanchett é o que também penetra a segurança desta fronteira fora de casa, tanto para o casal protagonista quanto para os outros viajantes. Neste sentido, a paisagem do Marrocos funciona como uma paisagem também mental, se na narrativa anterior o deserto refere-se ao cotidiano, aqui o deserto é a imensidão que pode abalar a sensibilidade dos ocidentais. Os conflitos colocados no espaço da vila na qual o casal se abriga retratam o choque do contato com o outro que tanto assusta e ameaça os turistas, que prontamente aceitam perder um dos seus iguais para manter sua própria identidade em segurança, centralizada.

Na primeira narrativa os jovens marroquinos aparecem como os residentes daquilo que o casal norte americano compreende como seu *wilderness*. O estranhamento que antes se projetava sobre o Oeste norte americano, agora parece recair sobre o Oriente Médio, local de simultânea fascinação para os turistas, como também medo do que podem encontrar. O papel do vilão, inimigo que ameaça a identidade norte americana, antes impetrado aos nativos americanos, agora é assumido pela figura disforme do terrorista.

No contexto de produção de Babel, nos anos imediatos após o ataque às Torres Gêmeas, fica clara a compreensão do Oriente Médio como um todo sendo visto pelos olhares dos EUA como território estranho a ser conquistado e civilizado. A nova fronteira é Oriente

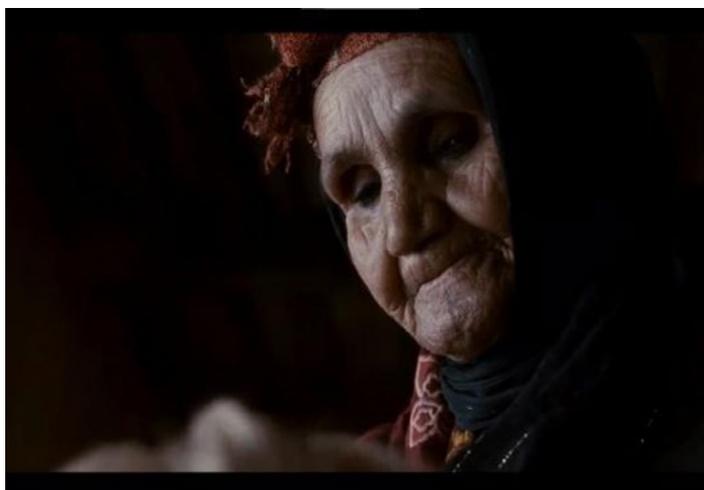


Médio, que atrai tanto o turismo, como a guerra que se desenrolava naquele momento no Iraque. Nesta nova fronteira, o inimigo da civilização é a figura etérea do terrorismo, selo simples e genérico que pode ser atribuído a qualquer um que não seja branco e norte americano, ou seja, é o outro a ser derrotado

Se, tomar-se como referência o trabalho de Stuart Hall, compreendemos que a globalização promove homogeneização cultural ao mesmo tempo que incentiva o fechamento de culturas nacionais em si mesmas. Em Babel, através do turismo, é dado privilégio de circulação quase que irrestrito aos norte-americanos, as fronteiras são porosas, mas não promovem contato e alteridade. Iñárritu parece não ver como o atual cenário da globalização pode promover qualquer forma de igualdade, pelo contrário, na construção das cenas de Babel e dos conflitos dos homens, o diretor propõe uma maior impossibilidade de compreensão na humanidade. Personagens de diferentes nacionalidades tem muita dificuldade ou mesmo, incapacidade de se comunicar, as trocas, em sua maioria das vezes, mediadas pela violência promovem conexões humanas assimétricas e desiguais, que simulam a organização geopolítica das trocas entre países do Norte e do Sul global no século XXI.

Uma vez que o casal americano entra em conflito com os outros turistas sobre ficar ou não na vila, a relação de poder de certa forma se inverte, os dramas humanos e universais podem tomar o lugar da falta de comunicação que imperava nas relações entre turistas e sua paisagem. Desta forma, identifica-se a quebra da barreira protetora e reflexiva simbolizada pelo vidro do ônibus em dois momentos que o casal norte americano se comunica com o os locais. Em um primeiro momento, uma troca de olhares que mostra a estranheza dos locais com os turistas, passando pela curiosidade infantil aos cuidados de uma senhora idosa e depois, quando o marido americano passa a descobrir mais sobre a vida do guia turístico que os levava até ali para receber socorro. O verdadeiro reconhecer-se se dá ao olhar o outro e compreender a história do outro.

Na conclusão desta narrativa, ocorre uma imediata mudança nas relações humanas estabelecidas naquela vila. As identidades que apareceram naquela situação; de uma vítima, uma cuidadora, crianças curiosas e os maridos que dialogam, são de novo substituídas pelas identidades nacionais. Com a chegada do helicóptero do governo casal volta a ser norte americano e a população volta a se tornar parte do cenário exótico do Marrocos, voltando a sua posição de outro incompreensível e envolto de estranheza.

Imagens 3, 4 e 5 – Cenas de Babel. A comunicação que se estabelece pelo olhar.

Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A seqüência narrativa que se desenrola em Tóquio acompanha uma jovem japonesa que é surda e não se comunica verbalmente, ela demonstra as crises de identidade tradicionais de uma juventude. Ela é carente, busca por ter os desejos correspondidos por outro, e luta para encontrar outros com quem se identifique em meio a imensidão desoladora da

megalópole japonesa. Através dessa narrativa, existe uma reflexão sobre o descentramento de uma identidade que entra em conflito com o mundo ao seu redor, a jovem Chieko deve se reconhecer como mulher e como surda, assumir essas identificações, e compreender como elas provocam conflitos com aqueles diferentes dela, que devem navegar na mesma cidade.

A jovem Chieko busca navegar pela Tóquio do século XXI, que ora é ambiente hostil, quando a garota é incompreendida e ora é ambiente familiar quando Chieko encontra seus pares, aqueles com quem ela consegue estabelecer formas de comunicação. A *wilderness* urbana que a cidade representa para ela provoca o ambíguo sentimento de isolamento, até mesmo do próprio pai, e de busca por um conjunto de pessoas que lhe seja familiar.

A identidade de Chieko é em grande parte constituída pela busca por encontrar os seus semelhantes, aqueles com quem ela possa estabelecer comunicação efetiva, não mediada pela estranheza de uma língua que não tem significado para ela, ou seja, pessoas que seriam falantes da língua de sinais. É quando Chieko se encontra com um grupo desses que ela, ao usar drogas, simbolicamente se liberta da sua incapacidade de se comunicar. A sequência em que a personagem usa drogas não possui sons ou falas faladas, somente sinalizadas, ela não tem cortes rígidos, mas flui entre os diferentes momentos em que os personagens se divertem na *wilderness* urbana, as cenas são construídas de forma fluida, orgânica e guiadas pelas movimentações dos personagens. Compreende-se que é na busca pela sua identidade que a personagem constrói a sua relação com a cidade.

Ao final desta sequência, enquanto vê a cidade a noite, aparece o seu próprio reflexo pela janela do metrô, ela não sente medo ou desespero, como ocorre com a turista norte americana, mas ela sorri. Existe em Chieko, uma busca por se reconciliar e se identificar com o espaço que ela habita. A personagem busca transformar da *wilderness* urbana em um jardim.

Imagem 6 – Chieko usando o metrô após se encontrar com aqueles com quem constrói uma identificação.



Fonte: Babel (Iñarritu, 2006)

Por fim, a protagonista da quarta narrativa de Babel é Amélia, uma babá de origem mexicana que vai ao México para o casamento de seu filho, porém se vê na obrigação de levar as duas crianças que cuida junto, pois os pais delas não voltaram da sua viagem ao Marrocos. No retorno aos Estados Unidos, Amélia entra em conflito com o oficial da fronteira pois ela não possui papéis comprobatórios de que as crianças estavam sob seu cuidado.

De novo, recorrendo ao pensamento de Stuart Hall sobre compressão do tempo no contexto de globalização, a espacialidade que a narrativa assume neste caso específico é justamente aquela de uma fronteira nacional. Amélia atravessa a fronteira para o México sem grandes dificuldades, porém interessa aqui compreender a sequência do seu retorno aos Estados Unidos após a festa de casamento.

Amélia é fruto de uma identidade fraturada típica da pós-modernidade. No contexto do México, ela é vista como aquela distante, que abandonou sua casa e no contexto norte americano ela é o outro, imigrante e diferente em terras nacionais. Esta posição intersticial fica clara justamente a partir do momento do retorno, quando é negado que eles voltem aos Estados Unidos com as crianças no carro devido à falta de uma autorização. Amélia se vê dividida entre sua nacionalidade e seu trabalho em outro país.

Compreende-se neste momento que ela vive uma situação limite, ela não pode voltar ao México, mas também não pode ingressar aos Estados Unidos. A personagem se encontra entre dois países, duas identidades. Em seguida, o motorista do carro, que é sobrinho dela, foge dos oficiais de guarda da fronteira, abandonando tanto Amélia quanto as duas crianças

no deserto.

Imagens 7 e 8 – Sequência de planos da babá no deserto do Texas com as duas crianças.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A sequência de planos acima ilustra como o filme lida com este tipo de situação intersticial onde qualquer identidade é negada a personagem Amélia. Essencialmente, o *wilderness* ao seu redor aumenta de forma a quase “engolir” os personagens em questão. A diminuição das figuras humanas diante da imensidão da natureza, mostra vazio de significado das identidades em conflito que Amélia vivia.

Voltando ao conceito de *wilderness* expresso por Junqueira, a paisagem acima e sua aridez passam a representar para o ser humano o embate com o outro ou com o desconhecido, ou seja, diante da rigidez da fronteira nacional, o papel das identidades, da autodefinição, de qualquer forma de identificação humana, pode ser diminuída, ou até mesmo inviabilizada. É no *wilderness* que as certezas de Amélia quanto as suas obrigações com as crianças são questionadas, a frágil identidade intersticial se rompe. As duas crianças são mandadas de volta aos pais e a babá, que já morava nos Estados Unidos há 20 anos, é deportada de volta ao México.

Stuart Hall aponta três possíveis consequências da globalização nas identidades humanas:

As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades -híbridas – estão tomando seu lugar.¹¹

No contexto da globalização, como proposto por Hall, as identidades nacionais de países como os Estados Unidos se veem ameaçadas por ciclos de migração e entrada. A conclusão deste cenário é justamente a manutenção das identidades nacionais pela rigidez das fronteiras nacionais, o fechamento na tradição norte americana, para que esta não fosse mais ameaçada pela babá estrangeira.

De certa forma, *Babel* de Alejandro Iñárritu representa narrativamente estas três consequências do cenário global, tomamos aqui por enfoque a oposição entre reforço das identidades nacionais e ascensão de identidades híbridas: A personagem Amélia representa uma identidade híbrida que se choca com o reforço do ambiente nacional. A passagem desta personagem pelo *wilderness* explora o simbolismo da luta pela migração das periferias para o centro do capitalismo, ilustrando os embates políticos do mundo moderno sobre a dificuldade de se tornar um imigrante do Sul para países do hemisfério Norte. Nesse sentido, a paisagem ao redor, o árido deserto amarelado, aparece como selvagem a ser desbravado se a personagem deseja sobreviver na babel contemporânea, desigual e ambígua por natureza.

O paradigma da globalização como determinante na formação das identidades contemporâneas

A principal marca de *Babel* é ausência, em oposição a ideia de presença. A ausência está na incapacidade dos indivíduos de se autodefinir, o que por sua vez tem espelho no ambiente ao seu redor. O espaço ao redor dos personagens se faz presente como uma espécie de *wilderness*, uma paisagem mental inóspita, cruel e transformadora que abala as identidades já frágeis de todos os envolvidos. Seja as duas visões sobre o deserto do Marrocos, seja uma Tóquio lotada ou a fronteira entre Estados Unidos e México, o ambiente expõe como estes personagens perderam suas certezas e convicções que os definiam diante da ameaça fantasmagórica do outro que não está ali presente.

A ausência é ainda mais marcante no aspecto da comunicação, afinal o filme é falado em quatro línguas diferentes e a única forma de interação entre elas é justamente a mediação da legenda, ferramenta exclusiva do espectador. Outra ausência que ecoa de forma fantasmagórica sobre todos os personagens é o rifle, que provoca a negação da presença

11 HALL (2006, pag. 69)

de um outro. A forma imaterial que esse rifle toma enfatiza sua universalidade e relembra ao espectador

É natural que o *wilderness* seja o fator dominante nas imagens, que se alternam entre planos muito fechados, closes de rosto e grandes planos das mais diversas paisagens que despontam no filme. Planos como estes confrontam homem e o ambiente ao seu redor, criando uma relação transformativa entre ambos. Uma vez que a própria matéria da constituição do *wilderness* na mentalidade humana é a sensação de estranheza e desconforto que abalam as identidades, Iñárritu ao usar a paisagem desta forma propõe uma visão crítica e cética em relação ao grande entusiasmo com a globalização, no começo do séc. XXI.

Referências Bibliográficas

DENNISON, Stephanie. **Desmascarando o Neoimperialismo ou reafirmando o Neocolonialismo? A representação da América Latina em coproduções recentes.** In.: DENNISON, Stephanie (org.) **World Cinema As novas cartografias do cinema mundial.** 2. Ed. São Paulo: Editora Papyrus, 2013.

ELSAESSER, Thomas. **World Cinema: Realism, Evidence, Presence.** In.: NAGIB, L e Mello, C. (orgs). **Realism and the Audiovisual Media.** 1 ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

FRANÇA, Andreia. **Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo.** ALCEU - v.2 - n.4 - p. 61 a 75 - jan./jun. 2002

GIUNTUNI VIANA, Mauro. **Alejandro González Iñárritu e a Renovação do Cinema.** Revista Z Cultural (UFRJ), v. Ano XI 2016, p. 09, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776-1900).** 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

MORETTIN, Eduardo. **O Cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro.** Curitiba, História: Questões e debates (Editora UFPR), n 38, 2003, p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do Papel.** In.: PINSKY, C.B. (org.) **Fontes Históricas.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235 – 289.