

SUBJETIVIDADES POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS E SUAS RELAÇÕES COM O CINEMA: solidão, tristeza, dor e individualidade em algumas cenas de *Closer*, *Caché* e *Babel*

Cícero Rogério do Nascimento

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

RESUMO

O artigo aborda as relações que são construídas em torno do conceito de subjetividades políticas contemporâneas representadas nos filmes: *Closer*, *Caché* e *Babel*. O objetivo é analisar como estas produções cinematográficas representam a solidão, a tristeza, a dor e a individualidade a partir da trama vivenciada pelos principais personagens dos três filmes. Como metodologia para a análise foi utilizada a técnica de decupagem que consiste na descrição das cenas que compõem os filmes, cenários onde as tramas ocorrem e às vezes a reprodução dos diálogos de alguns personagens que melhor representam o tema proposto no estudo. Há ainda referências teóricas sobre a construção de processos de subjetivação na atual fase globalizada do capital e suas imbricações com o campo simbólico, representado pela indústria do cinema.

Palavras-chave: Cinema. Subjetividades políticas contemporâneas. Individualidade.

CONTEMPORARY POLITICAL SUBJECTIVITIES AND THEIR RELATIONS TO CINEMA: loneliness, sadness, pain and individuality in some scenes of *Closer*, *Caché* and *Babel*

ABSTRACT

The article discusses the relationships that are built around the concept of contemporary political subjectivities represented in the movies: *Babel*, *Caché* and *Closer*. The intention is to analyze how these film productions represent loneliness, sadness, pain and individuality from the plot experienced by the main characters of the three movies. As methodology for the analysis, we used the decoupage technique that consists in describing the scenes that make the movies, scenarios where the plots occur and sometimes playing the dialogues of some characters that best represent the theme proposed in the study. There are still theoretical references about building subjectivity processes in today's capital global stage and its overlapping with the symbolic field, represented by the film industry.

Keywords: Cinema. Contemporary political subjectivities. Individuality.

“Um bando de estranhos tristes, lindamente fotografados. Todos os ricos babacas que apreciam arte dizem que é lindo, porque é o que querem ver. As pessoas nas fotos estão tristes e sós. Mas as fotos fazem o mundo parecer belo. Então a exposição é reconfortante, uma mentira. E todos amam uma grande mentira”.

Fala da personagem Alice Ayres, no filme *Closer*

Para Stuart Hall (2005), o processo de construção de identidades no capitalismo atual não é “fechado” dentro de um sistema que vai determinar o que o sujeito é. A identidade, para o autor jamaicano, se caracteriza pela apropriação do discurso, da narrativa que diz quem e como são os sujeitos pós-modernos, os sujeitos sociológicos. O discurso, a narrativa científica vai dar sentido a esses sujeitos contemporâneos. Por isso, o artigo utiliza exemplos representados nos filmes analisados como expressões *políticas da subjetividade contemporânea* – usando o termo empregado por Pelbart. Parte-se do pressuposto de que os filmes representam o momento contemporâneo da chamada modernidade tardia, a partir das histórias de vida dos personagens. O conceito de subjetividades políticas contemporâneas é apresentado ao ser relacionado aos filmes *Closer*, *Caché* e *Babel*. São analisados aspectos como a solidão, o sofrimento, individualidade(s) /indivíduo(s), a tristeza, a decadência, a efemeridade e o imediatismo, características essas consideradas expressões do nosso tempo presente.

Closer

A cena se passa em Londres, mas pode ser vivida em qualquer megalópole do Planeta: São Paulo, Nova Iorque, Cidade do México. Não importa. As pessoas anônimas e solitárias se perdem entre si, se perdem entre os outros. Até que um olhar, apenas um olhar é capaz de um reconhecer o outro e a si mesmo. Depois conhecer-se mais uma vez, amar, sofrer com a separação e descobrir-se sozinho, desta vez, não no meio da multidão, mas numa cama de motel e ter de novo que se reinventar para continuar, para voltar a viver. O filme *Closer*, do cineasta alemão Mike Nichols, traz essas imagens a partir da história de personagens como Alice Ayres, na verdade, Jane Rachel Jones, uma stripper que cria uma nova identidade como quem muda a cor do cabelo. E é justamente com os cabelos pintados de vermelho que ela é atropelada ao atravessar uma avenida movimentada de Londres.

Dan, Daniel Woolf, uma espécie de jornalista que sonha em ser escritor, mas que na verdade redige obituários para um jornal local, ajuda Alice e a leva no táxi que a atropelou

para ser assistida por um médico. Depois de saírem do hospital, os dois vão passear pela cidade e chegam a um local, uma espécie de parque, onde há homenagens a pessoas que morreram, mas que ajudaram a salvar vidas. Numa parede, placas com o nome dos homenageados e a descrição de seus feitos e bravura!

Daniel vai ser fotografado no estúdio de Anna Cameron já que está prestes a lançar seu livro, *Aquário*, que conta a história de Alice. O escritor e a fotógrafa se apaixonam à primeira vista. Nesse mesmo dia, Alice já com os cabelos pretos Chanel conhece Anna, que a fotografa chorando, depois que ela desconfia do flerte entre seu namorado e Anna. Alice ouve uma conversa entre os dois enquanto estava no banheiro.

Alice e Daniel se arrumam para ir à exposição de Anna Cameron, intitulada *Desconhecidos*. São fotografias de pessoas anônimas. No vernissage, embalado por *Bossa Nova*, Alice conhece Larry. Eles conversam em frente à imagem dela ampliada numa tela, chorando. Ele pergunta o porquê da tristeza. Ela diz que estava triste por causa da vida. Larry pergunta o que Alice acha da exposição. Ela diz que é uma mentira e explica: “um bando de estranhos tristes, lindamente fotografados. Todos os ricaços babacas que apreciam arte dizem que é lindo, porque é o que querem ver. As pessoas nas fotos estão tristes e sós. Mas as fotos fazem o mundo parecer belo. Então a exposição é reconfortante, uma mentira. E todos amam uma grande mentira”.

Larry diz a Alice que é o namorado da grande mentirosa e se apresenta para ela. Diz que está com Anna há quatro meses e no auge do relacionamento. Eles falam sobre o livro de Daniel e Larry diz que Dan omitiu a verdade. Os dois ensaiam um beijo!

Daniel vai embora com Alice, deixando-a num táxi. Ele volta para a exposição. Ele conversa com Anna. Diz que há um ano estão sem se ver, mas que ele sempre a observava no estúdio e que Anna o procurava. Larry observa toda a conversa. Depois que Daniel vai embora, o namorado de Anna se aproxima, eles discutem, mas depois fazem as pazes.

As cenas seguintes mostram *takes* intercalados da separação dos dois casais. Anna está triste em casa. Daniel chega ao apartamento e encontra Alice dormindo. Ela se acorda e ele fala que quer se separar dela. Ela não aceita. Daniel diz que esteve com Anna há pouco tempo e que se apaixonou por ela e que a vê há um ano desde a noite do vernissage.

Larry chega em casa. Vem de um congresso de medicina. Ele percebe que Anna não está bem e pergunta o que aconteceu. Ela diz que nada. No apartamento, Alice discute com Daniel. Eles ficaram três anos juntos. Alice pede um chá. Daniel vai preparar a bebida e quando sai da cozinha para a sala vê que a porta está fechada. Alice desaparece.

Larry e Anna discutem, falam sobre o relacionamento. Ele confessa para ela que transou em NY, no congresso. Diz que a ama e por isso contou a traição. Ao perceber que Anna está muito estranha, Larry pergunta se ela vai deixá-lo. Ela responde que sim! “Mas só pela transa?” “Não, porque amo o Dan!” Ela confessa sua traição. Larry, revoltado, dolorido, questiona Anna sobre o sexo com Daniel. Se ele trepa bem. Ela responde que sim. Eles choram e se abraçam. Larry se afasta de Anna.

No apartamento, Dan está só. Larry desconfia que Anna e Daniel acabaram de transar ali, na casa deles! Anna confirma e responde a Larry até os locais onde eles haviam transado, se ela gozou, quantas vezes. Se ela chupava ele. Ela sempre responde que sim, que foi chupada duas vezes, se masturbou para Daniel, que chupava ele. Larry a chama de vadia desequilibrada!

Inconformado, Larry vai para uma boate e se encontra com Alice, de peruca Chanel, rosa pink. Eles vão para o reservado. Alice mostra a vagina para ele. Eles conversam. Alice diz que há três meses trabalha como stripper. Larry diz que há 20 anos frequentava o local quando ainda era um clube punk. Ele pede para tocá-la. Ela diz que não é permitido e que se ele insistir chama a segurança e que há câmeras no teto. Larry pergunta por que Daniel a deixou e quer saber o nome verdadeiro dela. Alice responde que se chama Jane, Jane Jones, é seu nome verdadeiro. Larry não acredita. Diz que a ama e começa a chorar. Pede para transar com ela. Jane diz que não, porque seria uma vingança. Diz a ele que já desejou outros clientes, mas ele não. Jane tira a “roupa”, se vira de costas para Larry e agacha para ele ver de trás sua bunda e vagina.

Dessa vez, a sequência de cenas é intercalada entre o trio, Daniel, Anna e Larry. Daniel espera Anna num teatro. Ela se atrasa porque acabara de transar com Larry, que lhe fez a proposta para assinar os papéis do divórcio. Quando Anna chega ao teatro conta a Daniel que Larry havia se mudado para um consultório novo e que há quatro meses não o encontrava. Daniel diz que não viu mais Alice porque não sabia onde ela estava. Daniel vai ao banheiro, lava o rosto e se olhando no espelho tem um *insight!* Na volta ao bar do teatro pergunta a Anna se ela e o ex-marido transaram. Ela pede para ele entender a situação! Diz que o ama. Daniel diz que tudo acabou. Anna fala que se ele a ama, deve perdoá-la. Daniel diz que apenas consegue imaginar os dois transando e que vai perguntar ao Larry como ele se sentiu transando com a ex-mulher.

Nas ruas de Londres, Daniel caminha na chuva até chegar ao consultório do Larry que o recebe depois de uma espera longa. Daniel diz a ele que quer Anna de volta. Larry diz que Anna o escolheu e que se Daniel chegar perto dela ele o mata! Os dois trocam desafetos e

humilhações até Daniel cair num choro de desespero e diz que não sabe o que fazer. Larry aconselha que Daniel volte para Alice. Daniel diz que ela desapareceu. Larry diz que a encontrou num clube de stripper e dá o endereço da boate a ele. Larry fala do fiasco do livro de Daniel que agora foi promovido a editor da seção de obituários. Larry diz que mentiu para Daniel e que transou com Alice. Daniel sai do consultório.

No *Renaissance Hotel* Daniel está deitado de roupão, fumando e lendo ao mesmo tempo. Alice de cabelos pretos o abraça. Ela o convida para ir a NY de férias já que estão há quatro anos juntos sem contar a separação. Eles relembram do primeiro encontro e do reencontro na boate quando Alice estava no pole dance de peruca loura. Daniel pergunta a Alice sobre o encontro dela com Larry. Ele insiste para ela contar se transou com ele. Eles discutem e Daniel diz que vai comprar cigarros e que na volta insiste para Alice contar a verdade.

Enquanto espera o elevador, Daniel admira a cidade pela janela. Ver-se no espelho, desiste de sair do hotel e volta para o quarto com flores que ele furtou da porta de um dos apartamentos. Entrega as flores para Alice. Ela diz que não quer mentir para ele, mas não pode contar a verdade. Daniel diz que a ama! Alice responde: “Não te amo mais!”. Daniel pergunta desde quando e Alice responde que desde agora. “Não quero mentir e não posso contar a verdade, então está tudo acabado.” Daniel diz que não importa, que a ama e que nada disso importa. Alice diz que é tarde demais. E que não o ama mais. “Adeus”. Se ela contar a verdade, Daniel pode odiá-la por isso.

Alice diz que Daniel precisa mostrar o amor dele, que não vê esse amor, que não o sente, que não pode tocar nesse amor. Diz que ouve o Daniel que o escuta, mas que as palavras ditas por ele são vazias e que ele não pode fazer nada, que é tarde. Daniel chora. Pede para ela não fazer isso com ele. “Está feito.” Alice manda Daniel sair senão chamará os seguranças. “Você não está no clube de strip. Aqui não tem segurança”. Eles brigam! Daniel pergunta: - Quem é você? - Não sou ninguém.

Alice cospe no rosto de Daniel que a ameaça bater. Alice o afronta e diz para ele bater nela e o chama de escroto. Ele bate no rosto dela. A tela fica branca em vez de preta (fade), indicando um corte e ao mesmo tempo escutamos o som de um avião. As cenas seguintes mostram de forma intercalada Anna e Larry na cama deitados de roupão. Larry dorme com um livro sobre as mãos e Anna triste, mas acordada, com uma revista aberta e largada sobre o edredom. Ela calmamente apaga a luminária da cabeceira de Larry e depois a sua, quando no escuro a câmera fecha em close no rosto da personagem.

No aeroporto, Alice está na fila da alfândega, apresenta o passaporte para o guarda. Na imagem, a câmera capta ao fundo, em segundo plano, a bandeira dos EUA. A câmera se movimenta até chegar ao passaporte de Alice que o entrega para o guarda. Close no passaporte: vemos a foto de Alice ainda de cabelos curtos e vermelho e lemos o nome de Jane Rachel Jones, a data de nascimento 12 de janeiro de 1980, estado de NY. O guarda a saúda: “Bem vinda de volta senhora Jones!”. Jane agradece.

Em Londres, Daniel volta ao parque onde esteve com Alice e ao observar as placas na parede lê: “Alice Ayres, filha de um pedreiro, que num ato heroico salvou três crianças de um incêndio, perdendo a jovem vida em 24 de abril de 1885.” Jane sozinha, anônima e estranha a ela e aos outros caminha pelas ruas de NY, em meio à multidão de transeuntes. A câmera no movimento contrário ao close se abre para a cidade. *Closer* termina.

Em *Closer*, as subjetividades dos personagens são vivenciadas a partir das relações que eles estabelecem entre si e com suas próprias idiossincrasias. As subjetividades são trabalhadas o tempo todo nos espaços públicos e privados que os personagens percorrem, como suas respectivas casas, hotéis e motéis – lugares mais íntimos para o amor, o sexo e os conflitos, as brigas e as discussões – e também nas ruas de Londres, parques, galeria, aquário, consultório, estúdio fotográfico, locais onde eles se encontram, se conhecem e constroem seus laços subjetivos que se deslocam entre o ir e vir de Anna, Larry, Dan e Alice/Rachel nos ambientes em que eles se encontram e moldam suas aspirações de vida, fazem suas escolhas, conscientes ou não.

Políticas da Subjetividade Contemporânea

Para elucidar o conceito de subjetividade utilizaremos a seguir a contribuição de alguns autores que discutem as questões das políticas da subjetividade contemporânea, como Peter Pál Pelbart (2000). O autor refere-se ao pensamento de Fredric Jameson (2004), especialmente ao conceito de pós-modernismo, quando cita a colonização feita pelo sistema capitalista à Natureza e ao Inconsciente, obedecendo assim a uma nova lógica cultural criada pelo capital globalizado. Essa lógica cultural chamada de pós-modernismo foi capaz de colonizar o inconsciente através da ascensão dos meios de comunicação que por meio da publicidade foi capaz de atingir a cultura e a subjetividade humanas. Pelbart enumera então tais consequências:

descontextualização dos objetos, privilégio da superfície, império do simulacro, fim das hermenêuticas da profundidade, seja da essência e da aparência, do latente e do manifesto, e com isso da idéia mesma de

repressão, seja ainda dos pares de autenticidade e inautenticidade, alienação e desalienação – categorias que orientaram nossa cultura marxista, freudiana, existencialista, ou mesmo suas hibridações diversas. Ao mesmo tempo fim do sujeito centrado, ou do ego burguês, bem como das psicopatologias desse ego, esmaecimento dos afetos, o desbotamento da grande temática do tempo, da memória e do passado, a irrupção de um eterno presente de fascinação com seu efeito alucinógeno, a deshistoricização generalizada, etc (PELBART, 2000, p. 11).

Pelbart segue seu percurso sobre a influência do capitalismo na subjetividade humana ao expor as contribuições de Guattari e Foucault para o debate. Segundo Pelbart (2000), Guattari já se referia às máquinas tecnológicas de informação e de comunicação ao operarem não só na subjetividade, mas também na memória, na inteligência, na sensibilidade, nos afetos e no inconsciente, ou pelo menos em seus fantasmas:

as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes. A consideração dessas subjetivações maquínicas de subjetivação nos leva a insistir, em nossa tentativa de redefinição, na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade, já que encontramos aí: 1. componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. Elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas (GUATTARI, 1998, p.14).

Guattari (1998) enfatiza que a produção da subjetividade está ligada às instâncias individuais, coletivas e institucionais. Ela é plural, polifônica. Para ele é preciso extrapolar a tradição do pensamento social que opõe de um lado sujeito individual e do outro a sociedade. Por isso, a ampliação da definição de subjetividade envolve três tipos de problematização, segundo Guattari (1998, p.11): “a irrupção de fatores subjetivos no primeiro plano da atualidade histórica, o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade e, em último lugar, o recente destaque de aspectos etológicos e ecológicos relativos à subjetividade humana.” Guattari (1998) esboça uma definição provisória de subjetividade:

“o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (grifos entre aspas e itálico do autor, GUATTARI, 1998, p. 19).

Segundo Pelbart (2000), há duas décadas, Foucault denuncia como o poder tomou a vida de assalto e fez também com que encontrássemos resistência para resgatá-la através de múltiplas e novas forças para nos transformarmos em experimentadores de nós mesmos. Como reinventar a dobra - conceito cunhado por Deleuze (1998) – que chamou a subjetividade da dobra do lado de fora? Através de uma *subjetividade esquizo*.

É preciso deixar muito claro o conceito de *esquizo* utilizado por Deleuze e Guattari (1996). Primeiro é importante esclarecer o esquizofrênico como tipo psicossocial, uma espécie de entidade produzida, hospitalar, clínica, artificial. Segundo é tomar o esquizofrênico como personagem conceitual, como portador dos fluxos desterritorializados e descodificados, processualidade pura. A esquizofrenia é vista como processo dos fluxos que escapam aos códigos, que os embaralham, que correm por toda a parte que deslizam sobre o corpo do *socius*, que atravessa territorialidades construídas, fluxos diversos, instâncias heterogêneas, direções disjuntas, produção libidinal – acopamento social e sexual ao mesmo tempo. Numa imagem, o esquizofrênico é livre com o exterior, com o fora. Ele passeia no consultório do analista, enquanto o neurótico, imóvel, deita no divã.

Eis aí o paradoxo do capitalismo: ele é esquizofrênico, mas se baseia na descodificação de todos os fluxos, através de uma axiomatização generalizada. Isto é, aqui a noção que está sendo levada em consideração por Pelbart (2000) é enxergar a esquizofrenia como uma perturbação do ritmo, uma disritmia. O ritmo é a certeza que as coisas são. O Real há e nele eu sou. O Real importa como forma e movimento, como fluxo e não apenas como representação.

Em entrevista a Droit, (2006, p. 84), Foucault diz que “o poder não é um conjunto de mecanismos de negação, de recusa, de exclusão. Mas, efetivamente, ele produz. Possivelmente, produz até os próprios indivíduos. A individualidade, a identidade individual são produtos do poder.”

Para Foucault foi uma forma de compreender através de certa antropologia da razão e da desrazão que a posição central do homem era a própria figura do discurso científico, ou do discurso das ciências humanas ou do discurso filosófico do século XIX, visto que o sujeito foi construído a partir dessa concepção, desde quando René Descartes publicou *Discurso do Método* e a máxima “Penso, logo existo”. É a base do pensamento científico, de sua validade e a legitimidade do seu poder e de sua ideologia.

Foucault afirma que seu interesse se move em compreender em que consiste esse limiar de modernidade que pode ser localizado entre séculos XVII a XIX e a partir disso mostrar como o discurso europeu desenvolveu poderes gigantescos de universalização, sendo

portador de qualquer tipo de verdade. Foucault diz que seu único objeto de estudo histórico é o limiar da modernidade.

No fundo, eu tenho apenas um objeto de estudo histórico, é o limiar da modernidade. Quem somos nós, que falamos essa linguagem de tal modo, que tem poderes que são impostos a nós mesmos em nossa sociedade, e a outras sociedades? Qual é esta linguagem que pode ser voltada contra nós, e que nós podemos voltar contra nós mesmos? Qual é este formidável entusiasmo da passagem à universalidade do discurso ocidental? Eis meu problema histórico (FOUCAULT em entrevista a DROIT, 2006, p. 94).

Foucault continua suas explicações, dessa vez, sobre as relações do saber com o poder. Segundo ele, se desde Platão, o saber estava distanciado, independente do poder, agora, ao contrário, o saber está ligado em profundidade com uma série de efeitos do poder. Há atualmente questionamentos à posição dos intelectuais na sociedade nos sistemas de produção e políticos.

Para Foucault, já há alguns séculos, o tipo de discurso que funciona no Ocidente, como discurso de verdade, passou a ser em escala mundial, e está ligado a uma série de fenômenos de poder e de relações de poder, ou seja, a verdade tem poder e possui efeitos práticos e políticos. “O poder vai tão longe, penetra tão profundamente, é veiculado por uma rede capilar tão cerrada, que você se pergunta onde ele não existiria” (FOUCAULT em entrevista a DROIT, 2006, p. 95).

Caché e Babel

Cineastas europeus como o austríaco Michael Haneke, no filme *Caché* (título em francês) discute os conflitos imigratórios numa perspectiva política da subjetividade, a partir da história de um apresentador de um programa literário de TV, Georges, que recebe gravações anônimas de seu cotidiano e desenhos estranhos que o faz despertar a desconfiança da possibilidade de um ataque ou sequestro contra ele e sua família formada por sua mulher, a editora de livros, Anne, e o filho pré-adolescente de 12 anos, Pierrot.

Com o passar da trama, de forma não linear, o diretor apresenta conflitos políticos e subjetivos que estão ligados aos personagens, especialmente, conflitos surgidos na infância de Georges e de Majid, filho de empregados argelinos que trabalhavam na propriedade rural dos pais do apresentador. No dia 17 de outubro de 1961, a FLN organizou uma passeata, convocando os argelinos para uma manifestação que culminou com o afogamento de 200 árabes no rio Sena. Entre eles, os pais de Majid.

Órfão, Majid, que perdeu seus pais na passeata, tem a possibilidade de ser adotado pelos pais de Georges, mas enciumado, o menino atrapalha a adoção e Majid vai parar num orfanato. Georges inventa que seu pai quer ver um galo morto e pede para Majid matá-lo, que o faz, cortando o pescoço do bicho com um machado. O menino fica ensanguentado e os pais de Georges se assustam com o fato e àquela imagem do sangue espalhado no corpo do pequeno Majid.

Georges e Majid só vão se reencontrar já adultos, porque os vídeos que chegam até a casa do apresentador mostram a casa onde eles passaram a infância e o bairro onde Majid mora com seu filho, um minúsculo apartamento na periferia de Paris. É lá que Majid se mata, ao cortar o próprio pescoço com uma faca, na frente de Georges.

Outro exemplo no cinema e dessa vez bem mais complexo e que foi capaz de captar esses conflitos de políticas da subjetividade contemporânea é o filme *Babel*, do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu.

Babel é uma rede complexa, cuja trama envolve quatro histórias que são apresentadas em quatro países de diferentes culturas (Marrocos, Estados Unidos, México e Japão), mas que estão interligadas entre si. Para dar a dimensão cultural, o filme é falado em quatro idiomas: árabe, inglês, espanhol e japonês. As imagens de *Babel* são o exemplo do processo que alguns autores chamam de globalização contemporânea, que se estende para os aspectos subjetivos e políticos dos personagens e dos mundos e culturas aos quais eles estão inseridos e nos quais constroem seus vínculos para se interligarem na chamada aldeia global e também local, visto que é no interior (local) que as ações são construídas e interligadas e se expandem para o exterior (global).

Em crise por causa da morte prematura do filho Sammy, o casal americano Susan e Richard Jones, viaja a turismo para o Marrocos numa tentativa de redenção deles mesmos e do casamento, depois do incidente que é mencionado apenas numa cena em que eles pedem desculpas um ao outro. Enquanto Richard tenta explicar o seu sumiço logo após a morte do filho, Susan disse apenas que ele não respirava mais. Richard diz então que está esquecendo o rosto do filho.

A conversa é tida logo depois que Susan é baleada no pescoço, quando estava no ônibus da excursão em que ela, o marido e o restante do grupo de turistas estavam de retorno para o hotel. Ferida, a americana é levada então para um vilarejo onde recebe a ajuda do guia de turismo que morava na pequena localidade perdida entre as montanhas marroquinas até um helicóptero da Cruz Vermelha levar Susan para um hospital marroquino onde ela é tratada e sobrevive sem nenhuma sequela.

O disparo foi feito por uma criança, Yussef, que brincava com o irmão Ahmed nas montanhas para saber se o rifle acertava alvos à longa distância. Presente do pai, Abdullah Adboum, que comprou a arma do amigo Hassan Ibrahim, o rifle deveria ser usado para afugentar os chacais da criação de cabras de onde a família árabe retirava o sustento.

O incidente com a turista americana desencadeia uma sucessão de fatos que vão caracterizar os conflitos subjetivos e políticos entre os personagens envolvidos na trama. Para poder viajar, o casal deixa os dois filhos menores, Debbie e Mike, sob os cuidados da babá mexicana Amélia, que há 16 anos imigrou para os Estados Unidos, deixando filhos e demais parentes na pequena Vila de Guadalupe, fronteira de Tecate, no México, com a cidade estadunidense de San Diego.

Como o filho de Amélia, Luís, está prestes a se casar com Patrícia, a babá não tem com quem deixar as crianças e acaba levando-as para o casamento. No retorno da festa, durante a madrugada, o carro em que vinham a babá, as crianças e Santiago, sobrinho de Amélia, é parado pela polícia da fronteira. O policial, que também possui características latinas, não é amistoso com Santiago que encurralado depois de discutir com o guarda, dispara com o carro pela estrada até conseguir desviar da viatura policial no meio do deserto de Tecate. Lá, Santiago faz a tia descer do carro com as crianças e desaparece na penumbra da noite. Desesperada sem saber o que fazer, a tia adormece com as crianças ao relento. A cena seguinte, já de dia, mostra Amélia e Mike acordados. Mas enquanto Debbie ainda dormia, a babá decide deixar as crianças e resolve pedir ajuda sozinha. Ela se perde dos meninos e é encontrada pela viatura da polícia de fronteira que a leva presa, mas antes avisa ao policial que deixou as crianças no deserto e então Amélia segue com o guarda a procura de Debbie e Mike, que são encontrados. Mesmo sem Richard prestar queixa, Amélia é deportada e é recebida no México pelo filho Luís e sua esposa.

Enquanto isso, no Marrocos, a polícia daquele país tenta descobrir quem atirou na turista americana. A princípio, a imprensa internacional já caracterizava o incidente como um ataque terrorista, o que fez o governo marroquino, negar, repercutindo na imprensa local e internacional que as células terroristas já haviam sido exterminadas daquele país. Nas montanhas, a polícia marroquina chega a Hassan Ibrahim que mesmo sob ameaças e tortura disse que havia ganhado o rifle de presente de um turista japonês depois que ele o guiou em uma caçada e que havia vendido a arma para Abdullah. Os policiais vão a procura dele e o surpreende com os filhos. Há um embate e o filho mais velho, Ahmed é morto durante o tiroteio.

No Japão, o tenente Mamiya tenta encontrar o dono do rifle para confirmar toda a história contada por Hassan Ibrahim. Como não consegue encontrar de imediato quem procurava, o policial japonês se depara com Chieko, a filha do então caçador Wataya. Chieko é uma adolescente surda-muda que mora em Tóquio e que vive dilemas de afirmação e de descobertas da vida e da sexualidade e o drama de ter perdido a mãe que se suicidou. Ela tem sérios conflitos em viver numa sociedade que explora e apela o tempo todo os “efeitos” visuais e sonoros desses preconceitos como a indiferença do olhar dos jovens ouvintes que ri dela por não tolerar sua condição física.

Por causa disso e da distância e ausência do pai em sua vida, o comportamento da adolescente é agressivo. Ela tira a calcinha e mostra a vagina para os garotos que riram dela na lanchonete ao descobrirem que ela é surda-muda. Tenta beijar o dentista, numa consulta. Sai muito triste pelas ruas de Tóquio depois de paquerar o primo de sua amiga e vê-lo beijar a melhor amiga na boate. Quando chega em casa, ainda na recepção do edifício onde mora pede para o porteiro ligar para o policial que havia deixado com ela o número do telefone, caso o pai aparecesse. E numa cena poética, depois de oferecer chá ao tenente, Chieko tira a roupa. O policial fica surpreso, mas reconhece a dor existencial da adolescente e a ajuda. Ele tira seu sobretudo e veste a menina que conta a partir de sua imaginação como supostamente a mãe teria morrido, pulando da sacada da cobertura.

Na saída, no hall do prédio, o tenente se encontra com o pai de Chieko e confirma com ele a história de que o rifle foi mesmo um presente a Hassan Ibrahim pelo reconhecimento do trabalho e da dedicação do guia à caçada. O policial então se despede e diz que sente muito pela forma como a esposa dele morreu. Wataya corrige então o policial e diz que sua mulher se matou com um tiro. Quando o pai chega a casa fica perplexo ao ver a filha nua debruçada na varanda da cobertura vendo a paisagem noturna de Tóquio. Eles se abraçam e o filme termina com um movimento de câmera se abrindo para mostrar toda a cidade.

Esse movimento de câmera é bastante simbólico visto que os edifícios e as luzes de Tóquio se transformaram nos corpos de seus moradores. A cidade não está vazia, mas povoada, não de gente, nem de seres humanos, mas de prédios, edifícios, outdoors eletrônicos, luzes incandescentes espalhadas por toda a cidade. O único corpo nu presente momentos antes do final do filme é o de Chieko. A adolescente é a personificação da falta de humanidade, ou melhor, de políticas subjetivas que possam valorizar o humano, o contato entre as pessoas. Esse era o desespero da adolescente, a falta de poder sentir o contato corporal mais íntimo, ser tocada, amada, poder sentir e experimentar outros corpos. A negação vinha do preconceito.

Diferente de Susan e Ahmed cuja dor corporal se dá pelo ferimento à bala. Diferente de Amélia, cujo corpo é maltratado pelo cansaço, a dor e a solidão do deserto, o corpo de Chieko só quer ser notado, sua dor é pela ausência, pela falta de contato físico, pela possibilidade de não ser observada, de não ser vista, de não ser percebida dentro daquela sociedade de consumo, de tecnologia, de luxo exacerbado.

As análises e interpretações das sociedades contemporâneas empreendidas por alguns teóricos das ciências sociais têm em vista as mudanças ocorridas na chamada cultura ocidental diante de um processo que os mesmos chamam de globalização. Esses estudos tentam entender o atual estágio do capital e suas repercussões na construção de expressões culturais que ganham corpo na política e nas relações sociais. Nesse sentido, no atual estágio do capitalismo, considerado em sua fase globalizada, a característica que prevalece culturalmente é o deslocamento do nível de produção social para o capital cultural ou para o capital simbólico (Bourdieu, 2007). Por isso, é importante, então, relacionar como esse pressuposto teórico se estabelece nas relações da mídia com a sociedade. A mídia aqui referida é o cinema, já que é o tema de estudo deste artigo.

Os autores citados no artigo compreendem que as transformações econômicas, políticas e sociais na fase globalizada do capitalismo repercutem não só historicamente na estrutura social, mas também culturalmente (simbolicamente) no próprio processo de subjetivação dos indivíduos ou grupos sociais. Assim, o cinema torna-se então um “dispositivo” midiático que caracteriza a vida social, política, cultural e econômica, na medida em que a construção das imagens cinematográficas é realizada por especialistas que são “formados” no próprio sistema. Em outras palavras, as imagens do cinema representam expressões culturais que são elaboradas como elementos que vão caracterizar os sujeitos, os grupos sociais. Essa caracterização pode ser entendida como processos de subjetivação que moldam até nossas identidades.

REFERÊNCIAS

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Jon Kilik; Steve Golin. Elenco: Brad Pitt; Cate Blanchett; Gael García Bernal; Koji Yakusho e outros. Roteiro: Guillermo Arriaga. Trilha Sonora: Gustavo Santaolalla e outros. Los Angeles: Paramount, 2006. 1 DVD (142 min.), widescreen, color. Produtores Associados: Anonymous Content, Paramount Vantage, Zeta Film e Central Film.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Tradução, Fernando Tomaz. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CACHÉ. Direção: Michel Haneke. Produção: Veit Heiduschka. Elenco: Annie Girardot; Bernard Le Coq; Daniel Auteuil; Juliette Binoche e outros. Roteiro: Michael Haneke. Paris: Les Films Du Lasange, 2005. 1 DVD (117 min.), widescreen, color. Produtores associados: Wega Film e Bavaria Film.

CLOSER. Direção: Mike Nichols. Produção: Cary Brokaw, John Calley, Mike Nichols, Robert Fox, Scott Rudin. Elenco: Clive Owen; Jude Law; Julia Roberts; Natalie Portman; Steve Benham e outros. Roteiro: Patrick Marber. Trilha Sonora: Damien Rice, Liam Howett. Los Angeles: Columbia Pictures, 2004. 1 DVD (98 min.), widescreen, color.

DROIT, Roger-Pol. **Michel Foucault. Entrevistas.** Tradução, Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose. Um novo paradigma estético.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª Reimpressão. São Paulo: Ed.34, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade.** Tradução, Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

PELBART. Peter Pál. **A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.