



O MUNDO, O COMUM E O TEMPO DA INCOMUNICABILIDADE

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro¹

Globalização, ou O mundo como parque temático

O World Park de Pequim oferece a seus visitantes a possibilidade de conhecer atrações mundiais. Na entrada, em neon multicolorido, os contornos da Torre Eiffel e de outros monumentos ilustram a promessa de uma experiência única: “Dê-nos um dia e lhe mostraremos o mundo”.



Dentro do parque, justapõem-se reproduções de monumentos famosos de diversos lugares, representativos de diferentes épocas que se inscrevem numa história da humanidade narrada e imaginada de uma perspectiva mundial, que se torna possível a partir da modernidade. Passear pelo parque equivale a atravessar distâncias geográficas e saltar intervalos históricos, viajando pelo espaço e pelo tempo. Como interpretar a experiência espaço-temporal proposta pelo World Park?

Para a sensibilidade moderna, a viagem no espaço – a expansão de fronteiras que está no cerne do colonialismo, inaugurando e constituindo a própria modernidade – aparece como uma metáfora da viagem no tempo (FABIAN, 1983). Essa metáfora delimita um jogo em que a alteridade geográfica se inscreve como alteridade histórica: os nativos dos diferentes territórios encontrados na expansão das fronteiras da modernidade representam, no teatro da modernidade, estágios anteriores da história (ou evolução) da humanidade.

É a experiência espaço-temporal do mundo que a modernidade inaugurou – em que o espaço opera como metáfora do tempo – que se transforma no World Park. Desfazendo as fronteiras espaciais e temporais entre os monumentos reproduzidos e, metonimicamente, entre as sociedades e

¹ Mestre em Antropologia Social, professor e coordenador da Pós-Graduação em Cinema da Faculdade Cambury (GO). Para mais textos e outras informações, acesse <http://incinerrante.com/> ou escreva para marcelo@incinerrante.com.



épocas que representam, o World Park de Pequim convida seu público para um passeio em que se rarefazem as coordenadas espaciais e temporais da modernidade e se deslocam os marcos que possibilitavam ao espaço operar como metáfora do tempo. Com efeito, a experiência proposta pelo World Park – em que o mundo se converte num parque temático – representa uma das características do processo de globalização, a “compressão do tempo-espaço” (HARVEY, 2003). Em torno dos diversos sentidos desse processo, o filme *O Mundo* (2004), de Jia Zhangke, constrói uma narrativa sobre os trabalhadores e as trabalhadoras que movimentam o World Park, animando seus espetáculos, organizando sua estrutura e vigiando suas instalações.

Os/as principais personagens do filme pertencem a uma geração flutuante, à geração que constrói a pujança econômica da China contemporânea em meio a seus múltiplos deslocamentos, a sua diáspora interior: são migrantes que deixaram suas terras natais em outras partes do país para tentar a vida em Pequim ou em outras cidades grandes. É dos pontos de vista desses/as personagens que se projetam as peças esparsas de um panorama da situação da China no contexto de sua cada vez mais fundamental (embora ambivalente) integração aos circuitos do capitalismo transnacional.

Os caminhos dos/as migrantes chineses que trabalham no parque se cruzam com os caminhos de outros sujeitos em trânsito: vemos chineses/as que tentam obter passaportes para migrar para fora do país; vemos estrangeiros e estrangeiras chegando à China em busca de trabalho... Entre as fronteiras internas e externas da China, desdobra-se uma alegoria da globalização em que o quadro da nação se revela insuficiente, embora importante, para compreender a política das identidades. Em sua narrativa, o filme aponta para um eixo transversal de identificação que entrelaça o nacional, o local e o global, permanecendo irreduzível a cada um desses níveis: a questão do gênero. Desenhando uma alegoria da globalização em que a política das identidades se revela atravessada por problemas de gênero, a narrativa de *O Mundo* pergunta sobre as possibilidades de imaginação de uma comunidade mundial da humanidade, e de qualquer comunidade específica, em geral. Estranhamente, se há algum caminho a seguir em busca de uma resposta, ele passa pelo tema da incomunicabilidade e deve reconhecer necessariamente o papel alegórico desempenhado pelo gênero como metalinguagem para abordar os processos sociais, culturais e históricos que estão em jogo na globalização.

Margens, ou Jia Zhangke, a China e a globalização

Jia Zhangke pertence à chamada “sexta geração” do cinema chinês. Trata-se da geração ligada aos eventos na praça de Tian An Men, ou praça da Paz Celestial, em 4 de junho de 1989. São



os herdeiros distantes da Revolução Cultural, iniciada por Mao Tsé-Tung em 1966. São os narradores da abertura econômica, da construção e das consequências do “socialismo de mercado”, oferecendo vislumbres de suas margens, de suas tensões e exclusões constitutivas.

Assim como outros cineastas de sua geração, Jia Zhangke filma na clandestinidade durante o início de sua carreira, fugindo da censura estatal e do controle governamental por meio da busca de financiamento no exterior (na forma de co-produções com a França ou de contratos de pré-venda com empresas dos Estados Unidos, por exemplo) e/ou por meio de um circuito de circulação de equipamentos, recursos e pessoas (técnicos, atores etc.). Escapando da censura e do controle, o cinema *underground* chinês é geralmente bem recebido em festivais internacionais fora da China mas permanece proibido publicamente e restrito a projeções privadas (por meio de reproduções piratas) dentro da China (GLACHANT, 2008).

Com a entrada da China na Organização Mundial do Comércio, em 2001, a produção cinematográfica do país começa a se reestruturar, no contexto do “socialismo de mercado”. Em 2004, com o presidente Hu Jintao assumindo o poder, o Estado chinês convida os cineastas *underground* a uma reconciliação. Diante de rumores de que Jia Zhangke buscaria a aprovação estatal para seu novo projeto, em dezembro de 2003, o governo chinês oferece a ele o “perdão” em troca de sua renúncia à clandestinidade (JAFFEE, 2004a). Realizado e lançado em 2004, *O Mundo* emerge como o primeiro filme de Jia Zhangke realizado com a aprovação estatal, embora isso não necessariamente implique uma submissão total ou absoluta ao governo chinês. Em entrevista, o cineasta afirma que não foi ele quem mudou, mas o ambiente para os cineastas chineses, argumentando que o principal motivo para se submeter ao processo de aprovação estatal foi a possibilidade de alcançar um público doméstico nas salas de cinema (JAFFEE, 2004b).

Em meio à busca de Jia Zhangke por inserção no mercado cinematográfico doméstico, *O Mundo* aborda a globalização dos pontos de vista de personagens cuja experiência do processo é marcada por uma ambivalente exclusão: num cenário que representa de forma alegórica a compressão do tempo-espaço, permanecem à margem do crescimento econômico da China e dos fluxos de capital que atravessam o mundo da globalização e, ao mesmo tempo, como trabalhadores que movimentam as engrenagens da ascendente China e de sua participação nesses fluxos de capital cada vez mais transnacionais, vêm representar, alegoricamente, a própria máquina do mundo.



Geografias, ou A paisagem como artifício e afeto

O Mundo é o primeiro filme de Jia Zhangke que se passa fora de Shanxi, sua província natal. Filmada com tecnologia digital de alta resolução e em formato CinemaScope (com proporção altura-largura de 1:2.35), a narrativa do filme se desenrola em meio às reproduções de monumentos famosos do mundo que constituem as atrações do World Park de Pequim: a Torre Eiffel, da França; a Torre de Pisa, da Itália; o Big Ben, de Londres; a ilha de Manhattan, de Nova York; entre outros.

O efeito de irrealidade dos simulacros dos monumentos se entrelaça aos efeitos de realidade tecidos vagarosamente por um paciente trabalho de câmera (assinado por Yu Lik-wai, o fotógrafo cinematográfico que acompanha Jia em vários de seus filmes). Com a predominância de planos-seqüência articulados numa suave tecelagem, *O Mundo* aborda o cotidiano das trabalhadoras e trabalhadores que fazem funcionar o parque – os guardas encarregados da segurança do local, as dançarinas responsáveis pelos espetáculos de palco – e das pessoas que conhecem em Pequim – trabalhadores das inúmeras construções que alteram a paisagem urbana, sujeitos em trânsito entre as regiões interioranas, a capital e o exterior.

Filmando o espaço de simulacro do parque temático e o espaço de trânsito da metrópole em (des)construção, Jia Zhangke alegoriza a tendência de compressão do tempo-espaço que marca a globalização. Para compreender como o filme de Jia Zhangke alegoriza a compressão do tempo-espaço no contexto da globalização, é preciso pensar nas formas pelas quais o cinema representa o espaço e o tempo.

A esse respeito, o cinema se define em parte pela possibilidade de construir uma “geografia criativa”, para usar o termo de Lev Kuleshov:



A noção de “geografia criativa” corresponde justamente ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contigüidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e dá aparência de realidade a um todo irreal. No cinema, é permitida a construção de um todo (ou corpo) através da combinação de partes na realidade pertencentes a totalidades distintas [...]. (XAVIER, 2005, p. 47)

Quando Kuleshov propõe a noção de “geografia criativa” (e a noção correlata de “paisagens artificiais” – LEVACO, 1974), está pensando nas potencialidades da montagem cinematográfica em geral. Especificamente, Kuleshov está descrevendo os usos da montagem no contexto do cinema hollywoodiano, que consolida o estilo da continuidade clássica entre as décadas de 1910 e 1920, ao mesmo tempo em que Kuleshov desenvolve suas teorias. Nesse contexto, é da montagem que resulta a criação de uma geografia irreal, artificial, que liga elementos filmados em locais e momentos diversos. Em contraposição, diante disso, é curioso o fato de que a geografia irreal e artificial de *O Mundo* se encontre no cenário do World Park e da cidade de Pequim – para Jia Zhangke, Pequim “é uma cidade com muitas paisagens artificiais” (JAFFEE, 2004b) – não dependendo da montagem para ser construída e conferindo um efeito suplementar de (ir)realidade e concretude aos planos de maior duração do filme.

O Mundo representa a geografia irreal do World Park e as paisagens artificiais de Pequim através de um estilo que atenua o papel da montagem e compõe contundentes planos-sequência. Se a “geografia criativa” de Kuleshov opera para criar totalidades irreais a partir de fragmentos do real por meio da montagem, levando-nos da concretude das partes para a abstração do todo, *O Mundo* procura desconstruir uma totalidade irreal e abstrata, cujo codinome é globalização, revelando a concretude do cotidiano e a experiência de sua duração por meio de planos mais longos e de um trabalho de encenação que predomina sobre o papel da montagem.

É a própria paisagem que se revela múltipla e flutuante (e não sua reconstrução fílmica, como na “geografia criativa” de Kuleshov). Sobre o pano de fundo dos simulacros do global que constituem o cenário do parque e da cidade, desenrolam-se melodramas do local, marcados pela experiência cotidiana daqueles e daquelas que habitam as “paisagens artificiais” e projetam nelas seus afetos, seus desejos, seus sentidos. Nesses melodramas, os papéis de homens e mulheres revelam experiências significativamente diferentes da globalização, demarcando um eixo transversal de identificação e diferenciação, para além do eixo que articula local, nacional e global. Por meio do retrato das relações entre Tao e Taisheng, entre Wei e Niu e entre outras mulheres e homens, *O Mundo* passa por problemas de gênero cuja interrogação, contudo, permanece por fazer.



Incomunicabilidade, ou A máquina do mundo

Migrantes, os/as personagens do filme são seguranças do World Park, atrizes, dançarinas e figurantes dos espetáculos performáticos oferecidos aos/às visitantes, recém-chegados em busca de trabalho nas construções que alteram a paisagem urbana, pessoas à espera de um passaporte para o exterior ou de uma oportunidade de retornar a sua família. Para Jia Zhangke, o filme “está focado em como esses grupos de pessoas formam uma comunidade” (JAFFEE, 2004b).

A certa altura do filme, diante de russas recém-chegadas, com a equipe reunida, um dos trabalhadores chineses, Niu, observa através de um binóculo. Sua namorada, Wei, com quem acabará se casando, pergunta alegremente se ele não se parece com Colombo. Nessa comparação, está em jogo a cifra metafórica que, em sua ambivalência, dá movimento ao filme: deslocados, em trânsito, os migrantes descobrem o mundo. Na passagem do rural ao urbano que está em jogo para a maioria (se não para a totalidade) dos migrantes retratados no filme, a descoberta do mundo se revela uma fonte de ansiedade ética.

Os valores morais tradicionais, herdados de suas regiões de origem, promovem o desejo de constituição de uma família por meio do casamento, com base em costumes patrilineares e patrilocais que, como tais, definem o lugar de residência e a família do marido como pólos de agregação que receberão a mulher e determinarão amplamente suas possibilidades, suas obrigações e seus direitos (GAETANO, 2009, p. 31). Em contraposição, as formas de comportamento estimuladas pela cidade favorecem o individualismo, a busca por crescimento profissional, a minimização da valor tradicionalmente atribuído à virgindade como virtude sexual, o estabelecimento de relações efêmeras etc.



No universo simbólico em que se inscreve a narrativa de *O Mundo*, a tensão entre a tradição e a modernidade, entre o rural e o urbano, está atravessada pela questão do gênero: tanto no contexto da tradição quanto no contexto da modernidade, o gênero separa e hierarquiza os lugares simbólicos de homens e mulheres na vida social. A diferença de gênero se inscreve de forma contundente nas formas distintas de mobilidade que são possíveis para homens e mulheres. Em geral, nesse contexto, as possibilidades de mobilidade (tanto geográfica quanto social) das mulheres são dependentes de suas relações com homens (GAETANO, 2009). No filme, a fronteira entre o espaço do parque e o espaço de fora do parque constitui o palco para a dramatização da questão da (i) mobilidade, inscrevendo problemas de gênero no cerne da alegoria da globalização.

Há uma cisão entre o espaço segregado do parque – que constitui uma prisão, ou até mesmo uma forma de campo de concentração, em que é preciso trabalhar pela diversão e pela ilusão do espetáculo – e o espaço de fora do parque – composto pelos vestígios e ruínas de uma cidade em (des)construção e pelas efêmeras paisagens do estar em trânsito. O que conecta esses espaços cindidos é a tecnologia: entre outros signos das telecomunicações, os telefones celulares operam como emblemas ambíguos da liberdade e do controle.

Nos momentos em que os celulares aparecem, animações suplementam os sentidos da narrativa. As animações operam como uma máquina de produção de paisagens sintéticas, reunindo elementos de fantasias subjetivas (a liberdade e a fuga do vôo de Tao, a figura de Taisheng como um cavaleiro romântico etc.) e do espaço urbano que se renova e se esgarça (os monumentos governamentais, as indústrias pesadas em funcionamento, as favelas amontoadas, os meios de transporte em trânsito perpétuo, sem descanso e sem pausa etc.).





É na relação entre Tao e Anna, uma das trabalhadoras russas, que a questão da comunicação ultrapassa os telefones celulares e se torna ainda mais contundente. Entre Tao e Anna, separadas por uma barreira lingüística que impede o recurso aos celulares, desenrola-se uma amizade singela que garante alguns dos mais belos momentos do filme. Entre Tao e Anna, a narrativa do filme constrói gradualmente um melodrama da interculturalidade (CANCLINI, 2003) que revela a persistência da diferença de gênero como um eixo de produção de desigualdade no mundo globalizado.

Com efeito, nas relações de olhar que fundamentam os espetáculos do World Park; nos afetos e desafetos que entrelaçam as vidas dos/as personagens; na demanda pelo casamento que pesa sobre homens e mulheres chineses/as de formas diferentes; na tensão entre a moral das comunidades locais de onde vêm os/as migrantes e as formas de vida individualistas estimuladas pelo ritmo da cidade; nos trajetos diferenciados que homens e mulheres tendem a realizar na migração transnacional – em todos esses temas, o gênero desempenha um papel central como eixo de identificação e diferenciação.

Em uma cena memorável, conversando sem se entender na mesa de um restaurante, Anna conta a Tao sobre sua vida: a irmã que nunca mais viu depois que casou e foi para a Mongólia; os filhos que ficaram na Rússia. Por sua vez, Tao manifesta sua admiração por Anna, que, para ela, é livre para viajar pelo mundo e constitui um ideal de cosmopolitismo (ilusório, na medida em que Anna não tem de fato seu passaporte, retido pelo homem que a trouxe até o parque). Anna então revela que terá que trabalhar com algo que odeia e, mais tarde, ficará nítido que estava se referindo à prostituição: as duas se reencontram no banheiro de um clube de karaokê e Anna está vestida para os programas que realiza.

Com efeito, a prostituição aparece como uma metáfora do lugar ocupado pelas/os migrantes na globalização (GAETANO, 2009, p. 32): explorados/as literal e figurativamente pelo capitalismo



global que ajudam a funcionar, permanecem excluídos das promessas que o imaginário da modernidade oferece. Se o ideal de cosmopolitismo representado por Anna se revela ilusório, Tao parece encarnar um ideal de enraizamento, servindo para a construção de uma alegoria da globalização em que ela representa a pureza original e a autenticidade de uma China tradicional, que ficou para trás diante do crescimento econômico e do socialismo de mercado. A recusa de Tao a se entregar sexualmente a Taisheng antes de garantir seu casamento é outro elemento que marca o papel alegórico do gênero como metalinguagem para abordar a globalização. Os melodramas do local que o filme acompanha e que habitam as paisagens da cidade e seus simulacros do global (dos quais o parque é o emblema paradigmático) tratam da (im)possibilidade da intimidade nas relações humanas no contexto da globalização.

Os planos-sequência abertos em seu enquadramento e formato (CinemaScope) e uma trilha sonora que reenvia incessantemente ao espaço fora-de-campo criam uma sensação de asfixia: ninguém está só; há apenas isolamento, não solidão. O espaço fora-de-campo se compõe, sobretudo, com sons de máquinas, veículos e pessoas conversando. A cada vez, nas discussões de relacionamento de Wei e Niu, na deriva das conversas de Tao e Taisheng, ou nos encontros entre os personagens no parque, nos bastidores do palco e nas ruas da cidade, pesa sobre as pessoas o olhar de (mais de) um outro. A paisagem mais íntima se vê sempre atravessada e habitada pelo olhar e pela voz do outro. A intimidade mais profunda – a dádiva sem retorno da amizade mais aberta – se dá na incomunicabilidade de Anna e Tao. No tempo e no espaço da incomunicabilidade, *O Mundo* projeta o comum da humanidade.

Bibliografia

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. Nova York: Columbia, 1983.

GAETANO, Arianne. *Rural woman and modernity in globalizing China: seeing Jia Zhangke's The World*. *Visual Anthropology Review*, vol. 25, número 1, 2009, p. 25-39.

GLACHANT, Isabelle. O cinema chinês: da política e da censura à busca da bilheteria (1978-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2008, p. 271-286.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.

JAFFEE, Valerie. *Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film*. *Senses of cinema*, número 32, jul./set. 2004a. Disponível em:



<http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html>. Acesso em: 04/07/2010.

_____. *An interview with Jia Zhangke*. Senses of cinema, número 32, jul./set. 2004b. Disponível em: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia_zhangke.html>. Acesso em: 04/07/2010.

LEVACO, Ronald (org.). *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1974.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.