

O MUNDO, O MUNDO: DA ALEGORIA DA GLOBALIZAÇÃO À REVELAÇÃO DO COMUM

THE WORLD, THE WORLD: FROM THE ALLEGORY OF GLOBALIZATION TO THE REVELATION OF THE COMMON

Marcelo Rodrigues Ribeiro¹

RESUMO

Proponho a análise do filme *O mundo* (2004), de Jia Zhangke, como alegoria aberta da globalização. A noção de alegoria aberta, ou abertura alegórica, possibilita abordar a globalização como condição de possibilidade do filme (que decorre, em parte, da participação da China nos circuitos globais de capital e de comércio) e como horizonte de sentido da narrativa (que está baseada, em parte, na metáfora do espaço do World Park de Pequim como Mundo em globalização). A análise do modo cinematográfico de constituição da alegoria da globalização conduz a uma comparação entre o trabalho de encenação de *O mundo* e a chamada “geografia criativa”, que constitui, desde Kuleshov, um dos efeitos mais fundamentais da montagem cinematográfica na representação do espaço. O trabalho de encenação é, no filme, uma forma de interrogar as fantasias e as promessas da globalização, em sua condição abstrata, a partir das disjunções do cotidiano dos trabalhadores e das trabalhadoras que o filme acompanha. O reconhecimento dos limites da alegoria da globalização permite a análise da narrativa como revelação do comum: do qualquer, da partilha, da experiência de estar junto.

PALAVRAS-CHAVE

alegoria, globalização, comum

ABSTRACT

I propose the analysis of the film *The world* (2004), by Jia Zhanke, as allegory of globalization. The notion of open allegory, or allegoric openness, allows an approach of globalization as both a condition of possibility of the film (which stems, in part, from China’s participation in the circuits of global capital and commerce) and as a horizon of significance of the narrative (which is based, in part, in the metaphor of the space of Beijing’s World Park as World in globalization). The analysis of the cinematographic

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás. Autor e editor do website incinerrante.com. marcelo@incinerrante.com. GOIÂNIA, Brasil.

mode of constitution of the allegory of globalization leads to a comparison between the work of *mise en scène* in *The world* and the so-called “creative geography”, which constitutes, since Kuleshov, one of the most fundamental effects of cinematographic montage in the representation of space. The work of *mise en scène* is, in the film, a way for interrogating the fantasies and the promises of globalization, in its abstract condition, from the standpoint of the disjunctions of the workers daily lives, which the narrative follows. The acknowledgment of the limits of the allegory of globalization allows the analysis of the narrative as revelation of the common: the anyone, the sharing or the distribution, the experience of being together.

KEYWORDS

allegory, globalization, common

INTRODUÇÃO: REVELAÇÃO DO MUNDO

O filme *O Mundo* (2004), de Jia Zhangke, pode ser lido como uma alegoria aberta. Seu estilo cinematográfico e sua trama narrativa impedem o fechamento dos sentidos que o filme movimenta. Se toda alegoria deve ser decifrada por meio da atribuição de significados aos seus elementos, com base no estabelecimento de uma metáfora fundamental que encerra todos os sentidos, a abertura alegórica de *O Mundo* é paradoxal: a metáfora fundamental que orienta o filme - o World Park de Pequim representa o mundo em processo de globalização - não é capaz de encerrar os sentidos das imagens, que ultrapassam, incessantemente, a captura alegórica que tenta contê-las. Em *O Mundo*, as imagens transbordam o enquadramento alegórico que, ao mesmo tempo, as anima desde o início, e a revelação alegórica do mundo que o filme propõe-se a realizar, por meio do cinema, torna-se um jogo de desvelamento e de ocultação - de revelação¹.

A tradução do título original do filme (em mandarim padrão: 世界; no sistema de romanização hànyǔ pīnyīn: *Shìjiè*) contém, como uma tensão silenciosa, o movimento de passagem do fechamento da cifra alegórica - decifrada pela metáfora do World Park como Mundo em globalização - para o jogo da alegoria aberta - em que a revelação do mundo se dá como transbordamento e suplemento de sentido. Se a grafia do substantivo “Mundo” com inicial maiúscula insinua o fechamento alegórico da metáfora fundamental, sua grafia com inicial minúscula sugere a abertura de sentidos que as imagens do filme insistem em preservar. *O mundo* torna-se, nesse sentido, uma narrativa sobre o comum: o ordinário e o compartilhado, o qualquer e a comunidade - e, em primeiro

lugar, uma narrativa sobre a morte como experiência comum que constitui a vida em comum. De *O Mundo* para *O mundo*, está em jogo a passagem da simbologia grandiosa do global à disjunção banal do local².

GLOBALIZAÇÃO: O MUNDO COMO PARQUE TEMÁTICO

O World Park de Pequim oferece a seus visitantes a possibilidade de conhecer atrações mundiais. Na entrada, em néon 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. Sua reunião no espaço do parque delimita os marcos de uma história da humanidade narrada e imaginada de uma perspectiva mundial. Embora sua origem permaneça pressuposta na construção do espaço do parque, a interrogação dessa perspectiva mundial mostra que ela se torna possível somente a partir da modernidade e de sua constituição colonial³. Para compreender a experiência proposta pelo World Park de Pequim, é preciso descrever o pano de fundo sobre o qual se projeta: a experiência espaço-temporal do mundo que a modernidade inaugurou.

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 metáfora da viagem no tempo⁴. Essa metáfora delimita um jogo em que a alteridade geográfica aparece como alteridade histórica. As paisagens culturais dos diferentes territórios encontrados na expansão colonial representam, no teatro da modernidade, estágios anteriores da história (ou evolução) da humanidade.

É essa experiência espaço-temporal colonial/moderna do mundo que se transforma no World Park. Desfazendo as fronteiras espaciais e temporais entre os monumentos reproduzidos e, metonimicamente, entre as sociedades e 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 - parece representar, de modo bastante literal, uma das características do processo de globalização que o geógrafo David Harvey (2003) descreve por meio

de uma metáfora, o processo de “compressão do tempo-espaço”. Nas paisagens do parque, que se justapõem às paisagens em incessante transformação da cidade de Pequim, a metáfora da “compressão do tempo-espaço” assume aspecto literal. A justaposição dos monumentos representa a tendência de redução da importância das distâncias espaciais e de diminuição do período de tempo necessário para percorrê-las, no contexto do desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação em escala global.

Em torno dos diversos sentidos desse processo, o filme *O mundo* (2004), de Jia Zhangke, entrelaça narrativas dos trabalhadores e das trabalhadoras que movimentam o World Park, organizando sua estrutura, animando seus espetáculos e vigiando suas instalações. As principais personagens do filme pertencem a uma geração flutuante que constrói e sustenta, atualmente, o intenso processo de crescimento econômico da China. O filme encena alguns episódios das vidas de migrantes que deixaram suas terras natais em outras partes do país e do mundo para tentar a vida em Pequim. É dos pontos de vista dessas personagens que se projetam as peças esparsas de um panorama da situação da China no contexto de sua cada vez mais fundamental integração aos circuitos do capitalismo.

As personagens do filme de Jia Zhangke transitam entre os monumentos do parque, mas seus deslocamentos não são metáforas de viagens no tempo. Suas encenações contém, em alguns momentos, estereótipos de época, mas as diferentes épocas e lugares a que remontam os monumentos e as encenações realizadas pelas personagens de *O Mundo* são parte do mesmo espetáculo, cujo tempo não é outro senão o contemporâneo e cujo espaço é o mundo inteiro. Em contraposição ao espetáculo da globalização, *O mundo* revela aspectos do cotidiano das personagens mais comuns do espetáculo, que pertencem a suas margens, mesmo se parecem habitar seu centro.

As principais personagens do filme são Tao (interpretada por Zhao Tao), uma das dançarinas do World Park; Taisheng (interpretado por Chen Taisheng), seu namorado e chefe da equipe de segurança do parque; Niu (interpretado por Jiang Zhong-wei) e Wei (interpretada por Jing Jue), dançarinos que namoram e acabam por se casar; Liangzi (interpretado por Liang Jing-dong), ex-namorado de Tao, que parte para a Mongólia; Qun (interpretada por Huang Yiqun), dona de uma confecção de roupas que reproduz peças de luxo, que se envolve com Taisheng antes de partir para Paris, em busca do marido que não vê há anos.

É a essas personagens que farei referência no decorrer do restante do texto, no intuito de analisar alguns aspectos da narração, da trama e da abertura alegórica de *O mundo*. Antes disso, contudo, é preciso situar, brevemente, o filme de Jia Zhangke no contexto do cinema chinês contemporâneo (item 2) e, em seguida, propor uma interpretação geral do modo cinematográfico de constituição da alegoria da globalização que o filme elabora (item 3).

MARGENS: 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 junho de 1989. São os herdeiros distantes da Revolução Cultural, iniciada por Mao Zedong em 1966. São os narradores da abertura econômica, iniciada por Deng Xiaoping em 1978, 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 não oficial de circulação de equipamentos, recursos e pessoas (técnicos, atores etc.).

Escapando da censura e do controle, o chamado 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, quando o presidente Hu Jintao assume o poder, o Estado chinês convida os cineastas *underground* para a reconciliação. Diante de rumores de que Jia Zhangke buscava 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* é 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. Para ele, o principal motivo para se submeter ao processo de aprovação estatal foi a possibilidade de alcançar o público doméstico nas salas de cinema (JAFEE, 2004b).

Em meio à busca de 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. São figuras comuns, cujos itinerários atravessam a experiência da migração de províncias como Shanxi, em cujas cidades Jia Zhangke filmara seus filmes anteriores, para metrópoles como Pequim. Participam das engrenagens mais fundamentais da globalização, mas experimentam o processo a partir de suas margens.

GEOGRAFIAS: A PAISAGEM COMO ARTIFÍCIO E COMO AFETO

O Mundo é o primeiro filme de Jia Zhangke que se passa fora de Shanxi, sua província natal. Enquanto o *World Park* oferece ao olhar do cineasta suas paisagens artificiais, Pequim aparece como metrópole em transformação. As construções são incontáveis e, além de se tornarem o local de trabalho de muitos migrantes similares aos que protagonizam o filme, conferem às paisagens da cidade um efeito de artifício similar ao das paisagens do parque. Efetivamente, as paisagens de *O Mundo* aparecem, em primeiro lugar, como artifício, como simulacros vazios de afeto.

O efeito de irrealidade dos simulacros de monumentos - a Torre Eiffel, da França; a Torre de Pisa, da Itália; o Big Ben, de Londres; a ilha de Manhattan e as torres gêmeas do World Trade Center, de Nova York; entre outros - se entrelaça aos efeitos de realidade tecidos vagarosamente pelo trabalho de câmera assinado por Yu Lik-wai, realizado com tecnologia digital de alta resolução e em formato CinemaScope (com proporção altura-largura de 1:2.35).

Para compreender como *O Mundo* alegoriza a compressão do tempo-espço no contexto da globalização, é preciso pensar nas formas pelas quais o cinema representa o espaço e o tempo. A esse respeito, o cinema está associado, em parte importante de seus usos narrativos, à possibilidade de construir uma “geografia criativa”, para usar o termo de Lev Kuleshov. Ismail Xavier (2005, p. 47) explica o conceito do pensador russo:

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 [...].

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 interessado nos 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. Dessa forma, a partir do concreto, do real filmado, a montagem cria uma abstração irreal, cuja existência é puramente cinematográfica, montada, imaginária.

A geografia irreal e artificial de *O Mundo* encontra-se no cenário do World Park e da cidade de Pequim - para Jia Zhangke, Pequim “é uma cidade com muitas paisagens artificiais” (JAFFEE, 2004b). É como se o parque fosse a materialização da irrealidade, a fantasia que se faz concreta. A alegoria da globalização que se desenvolve no filme decorre, em parte, da materialização, no espaço do World Park, de fantasias que são constitutivas da realidade do processo de globalização: a “compressão do tempo-espaço”, a migração e os encontros culturais que possibilita, a transformação da experiência cultural do espaço e da experiência ética da vida (em) comum.

O Mundo representa a geografia irreal do World Park e as paisagens artificiais de Pequim por meio de um estilo que atenua o papel da montagem e compõe contundentes planos-sequência, baseados no trabalho de encenação (BORDWELL, 2008). As paisagens artificiais que o filme atravessa são, gradualmente, preenchidas com os afetos das personagens, desvelados por meio de planos-sequência que ressaltam a experiência concreta do espaço, as relações que as personagens estabelecem com os lugares que frequentam ou pelos quais passam e, sobretudo, a plural banalidade dos sentidos táteis do habitar e do conviver.

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, na captura alegórica que anima as imagens do filme, é globalização - e revela 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. Os simulacros e as fantasias da globalização que constituem o cenário alegórico de *O Mundo* tornam-se cada vez mais plenos de afetos e, portanto, abertos para o movimento incessante de transferência e de apropriação de sentidos que caracteriza a vida afetiva (das personagens) e a vida sensível (das imagens, que afetam os espectadores).

INCOMUNICABILIDADE: A MÁQUINA DO MUNDO

A principal personagem de *O mundo* é Tao. É ela que acompanhamos no plano-sequência que dá início à narrativa, em busca de um curativo adesivo para seu calcanhar. Ela caminha pelos corredores, em meio aos vestiários em que homens e mulheres preparam-se para entrar no palco.

Assim como Tao, as principais personagens do filme - Taisheng, Wei, Niu, Anna - são trabalhadores do World Park. Há, ainda, personagens com quem interagem na cidade de Pequim, com quem partilham a condição de sujeitos em trânsito, devido à experiência da migração, seja entre províncias chinesas, como é o caso de Tao e Taisheng, seja entre a China e outros países, como a França, a Mongólia e a Rússia. Para Jia Zhangke, o filme “está focado em como esses grupos de pessoas [migrantes] formam uma comunidade” (JAFFEE, 2004b).

Se o tema central de *O mundo* é, para Jia Zhangke, a questão da comunidade, o modo como a trama do filme introduz a ideia de comunidade e desdobra sua complexidade é capaz de amplificar seu alcance. Em vez de ser interpretado de forma restrita, como a questão da comunidade formada pelos migrantes, o tema central de *O mundo* pode ser compreendido com base no reconhecimento da abertura alegórica que o filme compõe e na análise de como o faz, que deve permitir identificar dois movimentos: a captura alegórica, em que se fabrica a metáfora fundamental do World Park como Mundo em globalização; e a abertura do comum, que faz com que, no cerne da alegoria, possam ser reconhecidos elementos inassimiláveis aos seus sentidos, que conduzem ao que chamo de revelação do mundo: a dialética entre desvelamento e ocultação do que há de comum, de ordinário, de mundano na tecelagem da vida partilhada da comunidade.

Num plano que pertence ao primeiro segmento do filme, antes da exibição do título, a abertura alegórica (captura metafórica e abertura do comum) de *O Mundo* é apresentada ao espectador sob a forma do que parece ser uma anedota. No interior do monotri-

lho que atravessa o parque, Tao observa as paisagens, enquanto ressoa o aviso interno sobre o horário de funcionamento do parque e sobre as atrações mundiais “de cinco continentes” que são oferecidas aos visitantes. No telefone, depois de perguntar a seu interlocutor se Erxiao comprou comida, Tao afirma: “Estou indo para a Índia.”

O diálogo de Tao ao telefone é fundamental para insinuar, logo de início, a abertura alegórica que caracteriza *O mundo*. A pergunta sobre comida delimita a o cotidiano (o comum, o banal) como enquadramento para a frase seguinte, em que a metáfora da “compressão do tempo-espaço”, que caracteriza a experiência da globalização, torna-se explícita: “Estou indo para a Índia.”



Figura 1. Plano com a frase “Veja o mundo sem sair de Pequim.”



Figura 2. Plano do título, em que o trabalho de encenação insinua a abertura alegórica de “O mundo”

A intensidade metafórica da frase é ressaltada pelo corte que a sucede, que leva a um plano aberto do monotrilha, com a paisagem do parque e a paisagem da cidade misturando-se sob seus trilhos suspensos. A câmera faz um movimento descendente e revela, finalmente, um grupo de trabalhadores com uniformes de segurança, que, carregando galões de água, atravessam a areia em torno da reprodução de pirâmides egípcias. Sobre esse pano de fundo, um letreiro reproduz uma das frases de divulgação do World Park - “Veja o mundo sem sair de Pequim.”⁵ - e demarca o fim do segmento inicial do filme [Figura 1].

Uma das paisagens recorrentes de *O Mundo* abre o plano seguinte, em que será apresentado o título da obra: a visão da reprodução da Torre Eiffel, em meio à paisagem urbana de Pequim, com seus numerosos prédios, e à paisagem do parque, em que o monotrilha é visível à direita. O trabalho de encenação que marca o filme de Jia Zhangke aparece nesse plano com a entrada em quadro, pela lateral esquerda, de um catador de lixo. Enquanto o catador atravessa o quadro, aparece o letreiro de título do filme [Figura 2].

A dualidade da abertura alegórica que caracteriza o filme de Jia Zhangke pode ser observada na relação entre texto e imagem, assim como na relação entre os níveis de profundidade do plano. Se a visão da reprodução da Torre Eiffel conforma a alegoria da globalização, que corresponde à grafia do substantivo “Mundo” (“World”) com inicial maiúscula na tradução do título, a passagem do catador de lixo, em primeiro plano, perturba a captura alegórica e introduz a problemática do comum como elemento central da trama.

Com efeito, em *O mundo*, é preciso interrogar o duplo sentido do comum: o qualquer - que nesse plano aparece sob as formas da paisagem urbana, imprecisa no horizonte, e da figura do catador de lixo sem nome, delineada com nitidez no primeiro plano - e a partilha - o lugar que se divide com os outros, a cidade como *polis* que reúne e representa a comunidade, ou como espaço simbólico no qual a comunidade pode representar a si mesma como tal.

Pode-se dizer que o recurso estilístico que revela a dualidade da abertura alegórica de *O mundo* não é a montagem cinematográfica, mas o trabalho de encenação. Enquanto o espaço irreal do World Park participa da captura alegórica das personagens e dos objetos, baseada na metáfora fundamental da globalização, o estilo cinematográfico que organiza a representação opera, principalmente por meio do trabalho de encenação,

para transbordar a moldura alegórica. Nos enquadramentos abertos e nos planos longos privilegiados pelo filme, a exposição de elementos locais e cotidianos em meio às paisagens artificiais do parque, associadas à globalização, conduz à interrupção da metáfora, à perturbação da alegoria e à revelação do comum, do qualquer, do cotidiano.

A revelação do comum, que se realiza esteticamente por meio do trabalho de enenação e que fratura a alegoria da globalização, ocorre, dramaticamente, em diversas instâncias narrativas. As principais dessas instâncias são o eixo dramático constituído pelas personagens de Tao e de Taisheng, aquele constituído pelas personagens de Niu e de Wei e, finalmente, o eixo formado por Tao e por Anna, uma das trabalhadoras russas que, a certa altura, passam a ser parte da equipe do World Park. Nesses três eixos, a revelação do comum e a questão da comunidade decorrem da exploração cinematográfica de alguns elementos dramáticos, em especial de dispositivos de comunicação.

Com efeito, há um vínculo profundo entre a questão da comunidade - o que se partilha - e a da comunicação - o processo de fazer comum. Uma das formas de aparição da temática da comunicação, em *O mundo*, é o uso de dispositivos comunicacionais, especificamente de telefones celulares e similares (como os rádios de comunicação da equipe de segurança do parque).

Na relação entre Niu e Wei, os celulares revelam sua ambivalência simbólica. Por um lado, são um signo do acesso ao desenvolvimento tecnológico. Dessa forma, são também um signo de ascensão social. Por outro lado, porém, o celular é uma forma de vigilância e, nesse sentido, enquadra-se, especificamente, no regime tradicional de definição das relações de gênero na China, tal como discutido por Arianne Gaetano (2009). Por meio do celular, Niu pretende controlar Wei e saber tudo sobre o que ela faz ou deixa de fazer.

Se, na relação entre Niu e Wei, o uso do celular se converte em recurso de vigilância de Wei por Niu, na relação entre Tao e Taisheng, por outro lado, o celular assume também o papel de recurso de fabulação, isto é, de fantasia e de criação de narrativas suplementares, as quais, sejam falsas ou verdadeiras, influenciam suas ações na trama. A primeira ocasião em que a potência de fabulação encontra impulso no telefone celular ocorre quando Tao anda de ônibus, pouco depois de um desentendimento com Taisheng. Nesse momento, quando o ônibus passa por uma praça com a efígie de Mao Zedong, Tao recebe

uma mensagem em seu telefone celular, cujo conteúdo será revelado, na narração do filme, por meio de desenho animado: Taisheng pergunta a Tao “Até onde pode ir?”.

A segunda ocasião em que o uso do telefone celular desencadeia uma animação ocorre quando Tao e Taisheng namoram dentro de um avião que faz parte das atrações do parque. Ela está vestida como comissária de bordo, e o aviso de som interno informa que o avião realizou voos internacionais e, depois, foi incorporado ao parque. Os dois conversam sobre si, até que uma mensagem no celular de Taisheng os interrompe: ele precisa sair. Tao diz: “Vou com você.” “Pra quê?”, pergunta Taisheng. Ela responde: “Ficar presa aqui o dia todo vai me transformar num fantasma. Me leve com você.”



Figura 3. Plano de um dos trechos em animação de “O mundo”, no qual Tao voa, em fantasia, sobre paisagens do World Park e da cidade de Pequim

A animação começa com a repetição, sob a forma de desenho, do momento em que a mensagem aparece no celular de Taisheng (apenas a assinatura do remetente, Song, para quem Taisheng realiza serviços fora do parque). O avião alça voo, enquanto, na fantasia desenhada, Tao sobrevoa, sozinha, o parque (identificado pela versão em desenho da recorrente visão da reprodução da Torre Eiffel) e a cidade de Pequim (identificada por prédios, por monumentos governamentais em homenagem aos líderes nacionais, por aglomerados de casebres pobres e por indústrias) [Figura 3].

Na terceira ocasião em que a animação é utilizada pela narração, é Taisheng quem recebe, pelo celular, uma mensagem de Qun, mulher que conheceu por intermédio de Song. Se a fantasia do voo parece pertencer a Tao, o que a animação desencadeada pela mensagem de Qun representa é a fantasia de Taisheng: ele aparece como cavaleiro,

rodeado por pétalas de rosa, em seu destino rumo ao amor que almeja, que Qun parece ser capaz de antecipar, enquanto Tao recusa suas investidas, em nome de moral e de costumes que, como migrantes, eles são levados a abandonar, na cidade.

Efetivamente, os valores morais tradicionais, herdados de suas regiões de origem pelos migrantes retratados em *O mundo*, 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 de crescimento profissional e de dinheiro, a diminuição do valor tradicionalmente atribuído à virgindade, o estabelecimento de relações efêmeras etc. É o conflito entre os valores morais das comunidades de origem e os valores estimulados pela cidade que define a experiência da migração das personagens, sobretudo no que concerne a questão do casamento.

Se a experiência da migração está no centro de *O mundo*, sua inscrição na trama do filme é dupla. Por um lado, ela compõe a captura alegórica, pois um dos fundamentos da metáfora do World Park como Mundo em globalização é a presença de migrantes, que remonta a uma das principais características das dimensões culturais da globalização: a mobilidade de pessoas e a intensificação dos processos de migração, principalmente transnacional (APPADURAI, 1996). Por outro lado, a interrogação da comunidade dos migrantes confere ao filme a possibilidade de transbordar a alegoria, por meio da representação do cotidiano e da disseminação dos sentidos do comum (o qualquer, a partilha).

A dialética entre captura alegórica e transbordamento se verifica num dos planos em que o filme perturba, decisivamente, a alegoria da globalização. Nos alojamentos em que a equipe do parque vive, na noite do dia em que chegaram as trabalhadoras russas, quando todos procuram se conhecer, Anna apresenta um binóculo aos chineses. Tao é a primeira a tentar olhar por meio do instrumento, mas não consegue. Niu, que está a seu lado junto com Wei, toma o objeto de suas mãos e tenta enxergar por meio dele, igualmente sem sucesso. Wei pergunta alegremente se ele não se parece com Colombo.

Na comparação com Colombo, está em jogo a cifra metafórica que, em sua ambivalência, dá movimento ao filme: deslocados, em trânsito, os migrantes descubrem o Mundo

- a globalização, a tecnologia, a vida urbana, as paisagens de cinco continentes -, um Mundo que se revela, a cada vez e cada vez mais, em sua mundanidade, como mundo - menor, cotidiano, banal, comum, um mundo qualquer de cuja partilha resta participar como for possível, embora seja sempre preciso testar os limites do possível.

O tropo da descoberta, a que remonta a figura de Colombo, é recorrente no “imaginário imperial” e as “formações do discurso colonial” a ele associadas (SHOHAT & STAM, 2006). Em *O mundo*, a comparação de Niu com Colombo, sugerida por Wei, desloca os termos convencionais do imaginário imperial e perturba seu eurocentrismo. É como se a revelação do comum decorresse, em *O mundo*, da abertura de possibilidades de identificação não previstas no imaginário do sistema mundial colonial/moderno que sustenta a globalização em suas formas dominantes.

A relação entre Tao e Anna é uma das instâncias mais densas de revelação do comum em *O mundo*. Depois de se apresentaram uma à outra, na sequência do binóculo, as duas se reencontram no espaço que serve de lavanderia para os trabalhadores. Como nas demais ocasiões, o diálogo se desenvolve sem comunicação linguística, pois Anna não compreende e não fala chinês, assim como Tao não compreende e não fala russo. São gestos, desenhos e fotografias que permitem o diálogo, em meio à incomunicabilidade, tornando possível a experiência (do) comum, da partilha, por ambas as personagens.

Mais adiante, as duas se encontram nos vestiários, onde permanecem em silêncio e comem juntas, enquanto Anna se prepara para alguma apresentação. A comensalidade torna-se uma forma de aproximação entre as duas, e sua amizade se consolida quando vão ao restaurante. Ali, a narração desloca o lugar do espectador na relação entre Tao e Anna: antes, como havia legendas apenas para as falas de Tao, as falas de Anna permaneciam incompreensíveis, em termos linguísticos, tanto para a chinesa quanto para o espectador; no plano-sequência das duas no restaurante, há legendas para ambas as falas, de modo que o espectador assume uma posição externa, destacando-se da posição de Tao.

Ao escutar a previsão do tempo para Ulan Bator na televisão, Anna se levanta e começa a contar a Tao (e ao espectador) sobre sua vida. Ela começa: “Não falamos a mesma língua, mas você é minha amiga. A única amiga que tenho aqui.” A irmã que nunca mais viu depois que ela se casou e foi para a Ulan Bator, na Mongólia; os filhos que ficaram na Rússia; a vontade de juntar dinheiro para poder seguir viagem e reencontrar tanto a irmã quanto os filhos: Anna resume sua situação com tristeza.

Por sua vez, Tao manifesta sua admiração por Anna, que, para ela, é livre para viajar pelo mundo e constitui uma espécie de ideal de cosmopolitismo, mesmo que ilusório. O passaporte constitui o signo decisivo da liberdade de ir e vir entre diferentes países, que, para Tao e para outras personagens chinesas, permanece um horizonte distante. Quando Tao encontrara Liangzi, seu ex-namorado, a posse do passaporte é tratada por ambos como uma grande conquista; por outro lado, quando as trabalhadoras russas chegam ao parque, são ludibriadas a entregarem seus passaportes. Em ambas as situações, o documento representa a possibilidade de participação nos fluxos de pessoas que caracterizam a globalização.

Na sequência da conversa no restaurante, Anna revela a Tao que terá que trabalhar com algo que odeia. A terceira sequência de animação antecede a revelação narrativa do que Anna sugere em sua fala. Andando pelas instalações do parque com um lençol para tentar se proteger da chuva, Tao recebe uma mensagem no celular, que é mostrada no interior da animação: “Festa hoje à noite. Vamos tentar ser felizes.” Na animação, Tao sai do espaço do parque.

A “festa” a que se refere a mensagem é um encontro em um clube de karaokê, no qual Tao e outras garotas que trabalham no World Park acompanham alguns empresários. Um deles promete passaporte e viagens a Tao, na tentativa de convencê-la a ceder a seu assédio. Como diante de Taisheng, ela resiste. Depois de afastar-se da “festa”, Tao entra no banheiro, onde encontra Anna. Ali, torna-se nítido que a russa estava se referindo à prostituição quando mencionou o trabalho que odiava, no restaurante.

Com efeito, conforme Arianne Gaetano (2009, p. 32), a prostituição aparece como uma metáfora do lugar ocupado por migrantes na globalização: explorados/as literal e figurativamente pelo capitalismo global que ajudam a fazer funcionar, permanecem excluídos das promessas do imaginário da modernidade. Se o ideal de cosmopolitismo representado por Anna se revela ilusório, ao menos em parte, Tao parece encarnar um ideal de enraizamento, servindo para a construção de uma alegoria da globalização em que ela representaria a pureza original e a autenticidade de uma China tradicional, que luta para sobreviver diante do crescimento econômico e do socialismo de mercado.

A recusa de Tao a se entregar sexualmente a Taisheng antes de garantir o casamento - que representa seu apego persistente a valores morais tradicionais ameaçados pela migração e pela vida na cidade - oscila, no filme, em função das experiências de desi-

lusão que a personagem atravessa. Finalmente, ela parece ceder a Taisheng e diz a ele que não deve traí-la: “Se você me trair, eu te mato.” Nesse diálogo, que ocorre depois que Taisheng se interessou por Qun, ele diz a Tao: “Não tenha tanta confiança em mim. Não pode contar tanto assim com ninguém hoje em dia. Incluindo eu. Só pode contar com você mesma.”

Na quarta sequência de animação, o que está em jogo é o desencontro entre Tao, que aguarda Taisheng num quarto do Hotel Hongyun, e Taisheng, que acompanha os momentos finais de “Irmãzinha”, um dos migrantes recém-chegados, que sofre um acidente ao trabalhar à noite numa construção. Diante da morte, o individualismo cede lugar ao reforço dos vínculos tradicionais, o que o filme encena por meio do último ato de “Irmãzinha”: escrever suas dívidas num pedaço de papel que entrega a Taisheng.

As sequências de animação constituíam, no início, uma ocasião para a fantasia. Na fantasia, a alegoria da globalização projetava, inicialmente, suas promessas: Tao voa com liberdade sobre as paisagens do parque e da cidade; Taisheng realiza seus desejos amorosos como um cavaleiro romântico. No decorrer do filme, as animações passam a se tornar cada vez menos fantasiosas, cada vez menos coloridas e cada vez menores. A quinta sequência é aquela em que Tao recebe uma mensagem de Taisheng sobre a morte de “Irmãzinha”. É como se a fantasia fosse se contraindo, gradualmente, diante do que parece ser uma inelutável realidade, seca, infrutífera: as promessas da globalização cedem lugar à revelação do comum.

Na última sequência de animação, em meio às comemorações do casamento de Niu e Wei, Tao vê, no celular de Taisheng, uma mensagem de Qun: “Destinada a te conhecer. Nunca te esquecerei.” A fantasia - a traição de Taisheng - torna-se pior do que a realidade, que se decompõe. No final do filme, a encenação de um espetáculo em que Tao aparece como noiva contrasta com sua suposta descoberta da traição de Taisheng e com a decomposição da realidade que a falência da fantasia acarreta.

O plano final do filme interrompe, definitivamente, toda fantasia e toda alegoria. De início, a visão da chaminé de uma fábrica, próxima ao apartamento de Wei, onde estão Tao e Taisheng (Wei e Niu partiram para sua lua de mel depois de se casarem). O plano-sequência é composto pelos sons das vozes e dos movimentos de pessoas que encontram os corpos dos protagonistas, mortos devido a um vazamento de gás. É sobre os corpos que a câmera, finalmente, repousa, até o escurecimento da tela e o diálogo

final. A voz de Taisheng pergunta: “Estamos mortos?”. “Não.”, responde a voz de Tao, “Isso é apenas o começo.”

A alegoria da globalização se desfaz, gradualmente, diante da revelação do comum. Paralelamente, no itinerário das animações que permeiam o filme, a fantasia que estrutura a realidade e que sustenta a alegoria torna-se cada vez mais infrutífera, incapaz de dar sentido à participação marginal das personagens no processo de globalização, o que dependia de suas promessas. O que resta é, justamente, o comum. Em primeiro lugar, sua memória: na relação entre Tao e Anna, em que o comum é a incomunicabilidade e decorre da experiência da partilha da diferença. Em segundo lugar, seu horizonte: a morte, a que se destinam as protagonistas, e que, se constitui “apenas o começo”, como diz Tao, encerra, em seu interior, alguma possibilidade, ainda sem nome, de porvir.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- 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://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/chinese_underground_film/. Acesso em: 28/10/2013.
- _____. An interview with Jia Zhangke. *Senses of cinema*, número 32, jul./set. 2004b. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/jia_zhangke/. Acesso em: 28/10/2013.

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

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI*. Vol. 1. Portugal: Edições Afrontamento, 1990.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Capitalismo histórico e civilização capitalista*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2001.

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

NOTAS

- 1 Reitero, na escrita, o duplo sentido que procuro atribuir, aqui e em outros lugares, à palavra “revelação”. Por meio da rasura parcial da palavra, apaga-se sua primeira sílaba, embora ela se mantenha legível sob a rasura (sobre a noção de rasura, ver DERRIDA, 2001). Os sentidos de desvelamento e de exposição, de tornar visível, que são, usualmente, associados à ideia de revelação devem ser suplementados pelos sentidos de ocultação, de velar novamente, de fazer invisível.
- 2 No decorrer do artigo, alterno as grafias da tradução do título do filme, em função do contexto da análise e dos sentidos envolvidos. Seja como for, encorajo o leitor a fazer, a cada vez, a experiência de mudar, mentalmente, a grafia, como forma de conferir outros sentidos ao que está sendo discutido e/ou ao que o filme encena, narra e representa em suas imagens.
- 3 Ao discutir as relações entre modernidade e colonialismo, Walter Mignolo (2003) argumenta que é preciso rescrever o conceito de sistema mundial, de Immanuel Wallerstein (1990; 2001), com base no reconhecimento da “colonialidade” que o constitui (assunto que não é estranho a Wallerstein). Nesse sentido, Mignolo propõe o conceito de sistema mundial colonial/moderno. É em relação ao que Mignolo chama de “imaginário dominante” do sistema mundial colonial/moderno que devem ser compreendidas a experiência do World Park de Pequim e a mediação dessa experiência contida nas representações de *O mundo*, como procuro argumentar a seguir.
- 4 Johannes Fabian (1983) identifica a interpretação da distância espacial como metáfora temporal em sua interrogação do que chama de “alocronismo” na constituição da antropologia. O “alocronismo” manifesta-se, também, no “imaginário imperial” que o cinema promove, como mostra a análise de seus “tropos”, proposta por Ella Shohat e Robert Stam (2006).
- 5 Nesse letreiro, há também um endereço eletrônico: www.worldpark.com. Até a última tentativa de acessá-lo, realizada em 28/10/2013, esse domínio conduz a uma página com anúncios de viagem, provavelmente dedicada à obtenção de recursos de publicidade e à venda do domínio em questão. O endereço eletrônico do World Park de Pequim é <http://www.beijingworldpark.com.cn> (último acesso em 28/10/2013)

Artigo recebido: 29 de outubro de 2013

Artigo aceito: 20 de novembro de 2013