

Cinema global, cinema mundial

Denilson Lopes

Resumo

A partir de uma defesa da rentabilidade do conceito de cinema global no contexto do cinema contemporâneo e de uma perspectiva cosmopolita, nos perguntamos sobre o que é pensar o mundo, como ele pode ser encenado, quem pode falar sobre o mundo e como ele se configura como um desafio estético. Portanto, a experiência da globalização tornada cotidiano, memória, afeto é traduzida, interpretada, não só como tema, mas como algo estrutural, dentro de uma rede multidirecional, próxima das discussões trazidas por Negri e Hardt, sob a égide do Império, que desconstrói categorias como 1º/3º mundo, e por extensão, a teoria dos três cinemas. Para tentar desenvolver essa questão analisaremos “Até o Fim do Mundo de Wim Wenders” (1991) e “O Mundo” de Jia Zhang-ke (2004), em diálogo com outros filmes e privilegiando a construção do espaço e dos personagens.

Palavras-chave

Cinema global. Cosmopolitismo. Cinema mundial.

Denilson Lopes | noslined@bighost.com.br

Possui graduação em Comunicação Jornalismo pela Universidade de Brasília (1989), mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (1992) e doutorado em Sociologia pela Universidade de Brasília (1997). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estética da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: estética da comunicação, cinema contemporâneo, estudos de gênero (estudos gays e transgêneros), crítica de cultura e arte contemporâneas, estudos culturais, literatura comparada. Autor de A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens (Brasília, EdUnB, 2007), O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios (RJ, Aeroplano, 2002) e Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco (RJ, 7Letras, 1999). Ele é co-organizador de Cinema, Globalização e Interculturalidade (Chapécó, Argos, 2010), Imagem e Diversidade Sexual (SP, Nojosa, 2004) e organizador de O Cinema dos Anos 90 (Chapécó, Argos, 2005).

Ao mesmo tempo em que surgiu no século XIX o conceito de uma literatura nacional, surgiu também seu contraponto: a proposta de uma literatura mundial (*Weltliteratur*) cunhada por Goethe. Mais recentemente, sobretudo a partir dos anos 70, no século passado, a indústria fonográfica passou a utilizar a expressão *world music*. Bem menos conhecida, mais recente e com menos impacto, ao menos até o momento, no debate crítico é a expressão *world cinema*. Gostaria não tanto de buscar um conceito preciso para a delimitação de que poderia ser, hoje, uma arte global ou mundial, mas apontar um caminho, em continuidade à busca de paisagens transculturais no cinema contemporâneo e em diálogo com expressões equivalentes na literatura e na música. Não pretendemos fazer um levantamento exaustivo dos termos literatura mundial e *world music* e a particularidade de seus debates, apenas retirar elementos que possam ajudar nossa reflexão sobre o cinema contemporâneo.

O primeiro aspecto que gostaria de reter, já presente na defesa de Goethe de uma

literatura mundial, é a busca de alternativas à emergência de um discurso que privilegia as especificidades das culturas nacionais. Contudo, diferente da posição de Goethe, após as diversas críticas a categorias universais e totalizantes, feitas tanto por pós-estruturalistas como por intelectuais vinculados aos Estudos Culturais, é, no mínimo, incômodo, recorrer a um vago discurso humanista, sustentado apenas pela possibilidade de públicos de diferentes culturas se sentirem próximos, contemplados ou enriquecidos por obras feitas por artistas de outras culturas que não a sua.

Se os povos viajam, nada mais natural que as ideias e obras viajem também, que sejam traduzidas, interpretadas e lidas nos mais diferentes lugares. E nesse sentido, Goethe, embora ainda se mantenha dentro um quadro de referência essencialmente eurocêntrico, nada tem de purista, ao defender que a tradução faz com que o texto original ganhe novos sentidos. Ele chega a considerar os comentários de críticos estrangeiros sobre seu *Fausto* feitos a partir de traduções como mais interessantes do que os de seus conterrâneos. O que podemos guardar da defesa de Goethe de uma literatura mundial é que arte global, e em nosso caso cinema global certamente, não diz respeito a uma escola ou movimento, nem apenas é um conjunto de obras, “uma soma de todas as literaturas nacionais” (GUILLÉN, 1993, p. 38, tradução nossa), nem “um objeto, é um problema, e

um problema que demanda um novo método crítico” (MORETTI, 2004, p. 149, tradução nossa), uma outra forma de olhar.

Por sua vez, a discussão sobre *world music* pode contribuir para avançarmos um pouco mais, ao chamar a atenção para uma peculiaridade também presente no conceito de *world cinema*. Se o rótulo de *world music*, num primeiro momento, dentro da indústria fonográfica norte-americana, significou um reconhecimento de um mercado para músicas não-faladas em inglês e uma abertura para outros estilos não vinculados à cultura pop norte-americana, o risco da expressão parecia o de configurar um gueto que aglutinava estilos muito diversos sob um vago sinal de alteridade exótica.

Também a expressão *world cinema*, utilizada em escolas de cinema no mundo anglo-saxão, parece criar, sem uma maior consistência conceitual, um saco de gatos para todas as cinematografias que não sejam euro-norte-americanas e/ou não faladas em inglês, assim como *world literature* tem sido utilizada da mesma forma dentro dos departamentos de estudos literários (DAMSROCH, 2003, p. 282).

A expressão *world cinema* seria “análoga a *world music* e a *world literature* ao serem categorias criadas no mundo ocidental para se referir a produtos culturais e práticas que são sobretudo não-ocidentais” (DENNISON; LIM, 2006, p. 1).

Uma primeira discussão sobre um cinema global¹ parece levar-nos a pontos que não contemplamos até agora: os circuitos de produção e distribuição de produtos culturais e obras artísticas. Como nas polêmicas que envolvem a *world music*, sobretudo nas colaborações de *pop stars* anglófonos com músicos do mundo inteiro, como nos conhecidos e debatidos casos de Paul Simon, Peter Gabriel, David Byrne e Sting, para mencionar apenas alguns, seria pobre se referir a um cinema global como mera decorrência da realização de um filme com equipe técnica e elenco de vários países, visto que Hollywood, já nos anos 20, atraía profissionais dos mais diferentes países desde que se integrassem aos seus modos de produção.

Pensar uma arte global como “modo de circulação e leitura – um modo que é tanto aplicável a trabalhos individuais como a conjuntos de materiais disponíveis para a leitura de clássicos estabelecidos como novas descobertas” (DAMSROCH, 2003, p. 5, tradução nossa) – certamente é um avanço, mas precisamos ir mais longe para utilizar o conceito de arte global, dentro da singularidade histórica que emerge no contexto do capitalismo tardio, e diga respeito não só a “trabalhos artísticos que circulem para além de sua cultura original, seja em tradução ou em sua língua original” (idem, p.

4), de autores que podem ter seus livros, poucos anos depois de suas publicações, traduzidos em outras línguas, e encontrar um público que pode até ser superior ao de sua cultura nacional original (idem, p. 18).

No caso do cinema, isto também não nos parece suficiente para construir a ideia de um cinema global, ainda que seja importante reconhecer as condições de distribuição e, acrescentaria, mesmo de produção, que possam viabilizar filmes com equipes de vários países e que atinjam, eventualmente, milhões de espectadores pelo mundo afora, sem deixar de criar uma nova tensão em artistas ao desejarem atingir um público internacional, mesmo com os riscos de auto-exotização para conseguir reconhecimento global (DENNISON; LIM, 2006, p. 3).

Para pensar um cinema global, me distanciei do mero exotismo ou de fenômenos estritamente culturais, que fazem da arte apenas um produto de acesso fácil e rápido a outras realidades e lugares, próximos ao turismo, para ser consumido antes e durante viagens ou para se viajar sem sair do conforto de nossas casas, na esteira de feiras universais que tiveram tanta popularidade desde o fim do século XIX até a construção de parques temáticos em que ícones e imagens de culturas são sintetizados em seus aspectos mais conhecidos. Procurei trabalhos mais singulares de um ponto de vista estético, em que a experiência da globalização

se configurasse como cotidiano, memória, afeto, traduzida, interpretada, não só como tema, mas como questão indissociável de sua fatura, dentro de uma rede multidirecional, próxima às discussões trazidas por Negri e Hardt, sob a égide do Império, que desconstrói categorias como 1º/3º mundo, e por extensão, a teoria dos três cinemas ou dicotomias como *mainstream*/independente. O cinema global seria, portanto, mais uma estrutura rizomática, se quisermos seguir uma abordagem deleuziana, aliás fundamental para a noção de império como rede, em contraponto a estruturas axiais que configurariam os cinemas nacionais, com seus próprios e específicos passados, presentes e futuros. Enquanto estrutura rizomática, o cinema global estaria mais perto de um “atlas”, um “mapa” (ANDREW, 2006), ou ainda de constelações de múltiplas possibilidades de configuração, constituindo-se em “um método, uma maneira de atravessar a história do cinema de acordo com ondas de filmes relevantes e movimentos, criando geografias flexíveis” (NAGIB, 2006, p. 35, tradução nossa).

Seria importante, contudo, não esquecermos a dimensão política e anti-homogeneizante das discussões em torno de um terceiro cinema, ainda que não necessariamente para repetirmos seu conteúdo revolucionário, nos termos dos anos 60, mas para evitarmos usar a expressão cinema global apenas como uma categoria no universo do consumo e da indústria de entretenimento ou como um instrumento neoliberal que sufocaria

especificidades ao desqualificar qualquer construto nacional, notadamente dos países com economias mais frágeis. Essa constatação também não é suficiente para construir o cinema global como instrumento de abertura a práticas e objetos de outras culturas. Encontro essa preocupação traduzida de forma mais complexa e rica menos no debate crítico e teórico que em alguns filmes, como veremos mais adiante, enfatizando em especial a encenação do espaço e os personagens.

De início, poderíamos pensar em duas alternativas para um filme global, que não pudesse naturalmente acontecer no mundo inteiro, mas que ocorresse em uma diversidade de lugares, feito por uma equipe que transitasse por vários continentes e países, ou que reconstituísse em estúdio esta experiência de viagem. Ou ainda, um filme que, mesmo filmado em um mesmo local, enfatizasse como esse lugar é marcado pela presença de referências de outras culturas, seja pela migração, seja pelos meios de comunicação de massa. No interior dessas possibilidades, gostaríamos de discutir não simplesmente miscigenações, hibridismos e interculturalidades, mas como o mundo aparece não apenas como sinônimo do distante, do outro, da alteridade, mas como uma construção inclusiva, não dicotômica. Enfim, o que quer que o cinema global ou mundial seja, gostaríamos de discutir como o mundo pode ser encenado, quem pode falar sobre ele e como ele se configura como um desafio estético.

Um ponto de partida podem ser as três categorias que Martin Roberts identifica de um imaginário global no cinema euro-norte-americano.

Primeiro, ele identifica os filmes de exploração global (“*global exploitation film*”), como *Mondo Cane* (1963), marcados por uma perspectiva carnavalesca, exotizante, colonialista, na medida em que apresenta um mundo caótico relacionado à retirada da civilização construída pelos europeus (ROBERTS, 1998, p. 66-67, tradução nossa). Em seguida, o autor chama de globalismo de “*coffee-table*” (idem, p. 66) filmes como *Koyaanisqatsi* (1982) e *Powaqqatsi* (1988), ambos de Godfrey Reggio, ou *Baraka* (1992) de Ron Fricke, e é neste último que Martin Roberts vai se deter no seu artigo. Esses filmes compartilham uma certa perspectiva humanista, com ecos holistas e ecológicos, feitos sem falas nem diálogos, com uma trilha sonora predominantemente instrumental e onipresente, justapondo imagens de diferentes culturas e países, enfocando paisagens monumentais e espetaculares da natureza e dos espaços urbanos, privilegiando rituais religiosos, multidões nas ruas, pessoas trabalhando, sem se deter em um personagem individual a não ser em rápidos closes, encenando uma espécie de cotidiano global.

Por fim, Roberts aponta para um terceiro imaginário que ele chama de “cosmopolitismo conspícuo de uma vanguarda internacional”, (idem, p. 66), destacando filmes como *Até o Fim do Mundo* (1991), de Wim Wenders, *Noite*

sobre a Terra (1991), de Jim Jarmusch, e *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker. Roberts também menciona Werner Herzog, Ottinger, Aki e Mika Kaurismäki, que realizariam “uma observação sardônica e distanciada da ordem mundial crescentemente transnacional e da cultura a ela associada”, constituindo – eles e seus personagens – de forma auto-consciente “nômades” e “descendentes pós-modernos do *flâneur* de Baudelaire, cosmopolitas desenraizados fazendo seu caminho pelo globo à procura do sempre novo e diferente”, para quem “o turismo, lugares turísticos e mesmo os turistas são tipicamente alvos de desdém ou sátira, mesmo que os cineastas e protagonistas não sejam menos turistas do que quaisquer outros. O que é talvez mais memorável sobre filmes desse tipo é o seu culto do cosmopolitismo, acompanhado de um desprezo pelo paroquialismo do nacional” (ROBERTS, 1998, 66, tradução nossa). É este imaginário, que Roberts não desenvolve em seu artigo, que gostaríamos de explorar, mencionando outros filmes, feitos depois da publicação do artigo – como *Flerte* (1995), de Hal Hartley, *O intruso* (2004), de Claire Denis – ou feitos por cineastas que não são originários da Europa Ocidental ou dos EUA – como *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Marzagão, *O Mundo* (2004), de Jia Zhang-Ke, e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu – que talvez ampliem ou modifiquem este quadro apresentado por Roberts.

Contudo, antes de nos determos nos filmes que desejam encenar o mundo, talvez seja importante se referir ao retorno do cosmopolitismo, termo usado por Roberts para falar desses filmes. O debate sobre o cosmopolitismo é um tema recorrente, seja na história das ideias, nas ciências sociais, políticas, jurídicas, econômicas, seja nos estudos das elites culturais e intelectuais, ou ainda daqueles que eram usualmente excluídos das benesses da globalização, digamos, os pobres e trabalhadores não-qualificados. Não pretendemos mapear esse debate, mas apenas mencionar algumas questões que talvez nos ajudem a compreender melhor os filmes que escolhemos nesse percurso.

Paralelamente à emergência dos discursos sobre a globalização e o multiculturalismo, nos últimos 20 anos, o cosmopolitismo, apesar de sua longa história, mais antiga do que a dos discursos nacionalistas, reaparece a partir de diversos seminários, publicações e perspectivas. Não se trata tanto de pensar o cosmopolitismo na tradição dos filósofos franceses do século XVIII, que designa, sobretudo, “uma ética intelectual, um humanismo universal que transcende particularismos regionais” (CHEAH, 1998a, p. 22, tradução nossa). Mais do que um conceito rigoroso, o cosmopolitismo seria um projeto em aberto (BHABHA *et al.*, 2002, p. 1), uma “atitude” (MALCOMSON, 1998, p. 233) porque seus desafios não são teóricos, mas práticos (idem, 238), ou pelo menos talvez uma discussão abstrata seja menos interessante do que pensar o

cosmopolitismo como uma “barganha estratégica com o universalismo; em que o interesse pela humanidade ocorre sem ignorar a diferença (idem, 234). Dessa forma, “o termo não seria tão ambicioso como a palavra *universalismo*, embora ela faça o mesmo trabalho. [...] Nem é tão politicamente ambicioso como a palavra *internacionalismo*” [...], mas pode evitar ser confundido com o desejo de reavivar um terceiro mundismo *naïf* dos anos 60 e oferecer uma melhor descrição da sensibilidade de nosso momento” (ROBBINS, 1998b, p. 260, tradução nossa).

Há, claramente, vários riscos, entre eles o de se colocar na posição de “quem tenha poder para definir quem é provinciano” (MALCOMSON, 1998, p. 238, tradução nossa). Estabelecer uma dicotomia rígida entre cosmopolitismo e provincianismo, localismo ou nacionalismo, pode não ser rentável, devido às claras e complexas conexões entre o global e o local que levou entre outras coisas à formulação do neologismo ‘glocal’. Embora não seja o caso de conceber um cosmopolita como quem não pertence a lugar algum, bem como seja difícil “a fantasia paranoica de ubiquidade e onisciência”, ou seja, de pertencer a todos os lugares, de estar em todos os lugares (ROBBINS, 1998b, p. 260); também não interessa resgatar a figura do cosmopolita como criticada, sobretudo pela esquerda, como alguém marcado por um “distanciamento irresponsável e privilegiado” (ROBBINS, 1998a, p. 4, tradução nossa). Isso ocorre porque cada vez

mais se pensa na importância de uma resistência global e de uma cidadania mundial bem como em formas de ir além da diáspora como forma privilegiada de construção social e política de hibridismos e interculturalidades (CHEAH, 1998b). Incorpora-se a necessidade de entender o cosmopolitismo como uma das “formas culturais do mundo contemporâneo sem lógica ou cronologicamente pressupor a autoridade da experiência ocidental ou os modelos derivados dessa experiência” (APPADURAI, 1991, 192, tradução nossa), assumindo formas como a de um cosmopolitismo pós-colonial (PARRY, 1991, p. 41), vernacular (BHABHA, 1996, p. 191/207), periférico (PRYSTHON, 2002), do pobre (SANTIAGO, 2004, p. 45/63) ou mesmo patriota (APPIAH, 1998, p. 91). Apesar da diversidade de termos e posições, poderíamos sintetizar que o cosmopolitismo “pressupõe uma atitude positiva em relação à diferença, um desejo de construir alianças amplas e comunidades globais pacíficas e igualitárias, com cidadãos que seriam capazes de comunicar através de fronteiras culturais e sociais, formando uma solidariedade universal” (RIBEIRO, 2003, p. 17, tradução nossa). E ainda mais se entendemos o pós-colonialismo como uma cosmopolítica de intelectuais de países que foram colonizados pela Inglaterra e cujo processo começou depois da Segunda Guerra Mundial, no desejo de provincializar a Europa; a tarefa de um pós-imperialismo que incluía a América Latina teria uma importante tarefa de provincializar os EUA (idem, p. 30).

Outro fato a enfatizar é que o uso da expressão cosmopolita alargou-se para além das elites culturais e econômicas, privilegiadas historicamente tanto na possibilidade de viajar quanto de acesso a uma informação ampla – envolvendo as possibilidades trazidas pelos meios de comunicação de massa – quanto decorrente dos fluxos migratórios massivos de trabalhadores entre continentes – que têm seus precursores, como bem lembra James Clifford (1997, p. 33-34), não só nos viajantes cavalheiros, mas também em seus empregados que viajavam com eles.

Portanto, o cosmopolitismo é uma espécie de reação tanto aos excessos do provincianismo local, regional e nacional quanto à experiência de desterramento, de desenraizamento, de ser estrangeiro onde quer que se esteja, de não pertencer a nenhum lugar. O cosmopolitismo, ao contrário, é uma outra forma de pertencimento que faz do mundo uma casa, um lar, concretamente construída a partir de múltiplos vínculos.

Para vermos com mais detalhes essa possibilidade é que vamos tentar entender como o mundo é pensado pelo cinema. Alguns filmes contam histórias simultâneas em várias partes do globo – como o recente *Babel*, em que a partir da circulação de uma espingarda nas mãos de vários personagens, a narrativa transita pelos EUA, México, Marrocos e Japão, ou em *Noite sobre a terra*, que conta histórias passadas dentro de um táxi numa mesma noite em cinco cidades diferentes. De certa forma, esses filmes são

herdeiros dos trabalhos que, pelo menos desde os anos 20, tentam apresentar o cotidiano da cidade por uma justaposição de histórias paralelas. Nossa escolha, contudo, foi para dois filmes que usam outros recursos: um *road movie* global e um filme em que se viaja pelo mundo sem sair do lugar. Nossa primeira parada será *Até o fim do mundo*, de Wim Wenders (1991).

Desde o início de sua carreira, Wim Wenders tem uma obsessão por personagens em trânsito, em busca de uma casa, de uma pessoa ou simplesmente, à deriva. *Até o fim do mundo* é seu filme mais ambicioso em termos de produção e custos, gravado em 12 países, e que leva o nomadismo de seus personagens a atravessarem a Europa, Ásia, Estados Unidos até chegarem ao interior da Austrália. Não se trata mais de transitar por uma cidade, um país ou continente, mas pelo mundo todo. Este mais do que um cenário é um espaço que não encarna mais um mal-estar diante do passado alemão, nem as relações ambíguas com a cultura norte-americana. Este novo sentimento, esta nova posição é definida pelo próprio Wim Wenders como “cosmopolita” (WENDERS, 2001, p. 292).

Na primeira parte do filme, é o dinheiro de um assalto e o uso de cartões de créditos que possibilitam vários dos seus personagens se moverem numa viagem em que as grandes cidades parecem umas vizinhas às outras, bairros de um mesma megalópole global, sem fronteiras. A viagem parece ser tão instantânea quanto

as conexões pelos meios de comunicação. O assalto reúne estilhaços de um enredo de filmes policiais, incluindo um personagem-detetive (Rüdiger Vogler), mas a intenção é menos criar suspense do que uma conexão entre os vários espaços que são percorridos. As cidades, em grande maioria europeias, aparecem sob o signo do excesso de movimento, da informação e da imagem.

Pouco a pouco percebemos que é disso que se trata, uma discussão sobre o olhar e imagem, questão recorrente nos filmes de Wenders. Sam Farber (William Hurt) é um cientista que percorre o mundo para gravar imagens de sua família espalhada pelo mundo para que Edith (Jeanne Moreau), sua mãe cega, a partir de uma máquina criada por Henry Farber, seu pai (Max von Sydow), possa ver. Só que o aparelho, uma espécie de câmara cinematográfica, cansa os olhos e retira a visão de quem o grava. O filme retoma um posicionamento ético de Wenders de que o excesso de imagens, o excesso do desejo de ver leva à cegueira real ou metafórica. Não é a toa que Sam Farber se reestabelece num pequeno povoado do Japão, onde ervas medicinais são utilizadas sobre seus olhos. Como se a cura para o excesso de imagens, excesso de mundo, estivesse na pausa, no recolhimento, no local isolado ou até mesmo na escrita.

A reaparição do local aparece de forma ambígua no próprio filme. Se a pequena cidade japonesa é o lugar da cura para Sam Farber; o fim da viagem

é no interior da Austrália, em meio ao deserto, onde o laboratório de Henry Farber desenvolveu as pesquisas para criar a máquina que possibilita que os cegos vejam. O pai, cientista famoso, fugiu dos EUA com sua família para evitar que seu aparelho fosse usado para fins militares e por grandes corporações. Para ele, o local é apenas o lugar que possibilita isolamento desde que tenha condições de trabalho, pouco refletindo sobre os custos que tal empreitada tem para sua própria família ou o impacto sobre a comunidade local de aborígenes. Ele encarna, através da figura do cientista, um saber que não vê os outros, cego para outras formas de conhecimento.

O fim do mundo é, mais do que num sentido pejorativo, um espaço perdido, distante de tudo, cada vez mais difícil de ser encontrado devido ao impacto dos meios de comunicação de massa e de transporte bem como às tecnologias a eles associados; o fim do mundo aparece, de uma outra forma, quando pela metade do filme, devido à queda de um satélite, anunciada desde o início, todas as máquinas param de funcionar devido à falta de eletricidade. Carros parados, computadores e telefones desligados pelo mundo todo. Seria o fim do mundo, já que os personagens só sabem do que está próximo fisicamente e geograficamente a eles? Ou fim de um mundo tecnológico, tal como foi se configurando a partir da segunda metade do século XIX?

As comunicações são reestabelecidas, mas as pesquisas de Henry Farber caminham para uma

outra direção, não só para fazer ver os cegos, mas tornar visíveis os sonhos, traduzidos em imagens digitalizadas, revelando o que poderia ser o mais privado, oculto. É neste momento que os assistentes aborígenes de Henry Farber abandonam o laboratório, contrários ao vasculhamento do mundo interior enquanto os personagens que restaram ficam cada vez mais obcecados em verem seus próprios sonhos, fechados no seu próprio mundo, cegos para o mundo.

Tempos depois, num dos finais mais redentores e afirmativos nos filmes de Wim Wenders, Claire (Solveig Dommartin), a namorada de Sam Farber, aparece envolvida em uma quase aura de luz, militante ecológica, viajando ao redor da Terra, cuidando do planeta, em claro contraponto com sua situação no início do filme, perdida, acordando em lugares que não reconhecia, como numa sucessão de pesadelos e desencontros. É o aniversário dela, quando recebe parabéns de vários dos personagens, a partir de telas que aparecem na nave que circula ao redor da Terra. Não se trata de um final feliz para o casal de protagonistas, mas a celebração das possibilidades de encontros e afetos via tecnologia. Uma aposta.

Eu amo olhar para utopias positivas. Mesmo se elas são algumas vezes terrivelmente ingênuas eu ainda acho que elas são mais produtivas do que distopias. Não tenho nenhum interesse em visões sombrias do futuro. O fim do mundo é um lugar-comum hoje em dia. Não se pode fazer nada com isso. Toda esta conversa de 'no futuro' me entedia enormemente (WENDERS, 2001, p. 295, tradução nossa).

Esta aposta, não é desnecessário frisar, passa pelo cosmopolitismo, claramente definido como uma atitude existencial e ética, mas distante de um distanciamento irresponsável, privilegiado e prerrogativa de elites culturais.

Talvez a questão que mais no fica do filme é se seria possível falar de um cotidiano global, fora desta perspectiva utópica apontada por Wenders, um cotidiano não marcado pelo tom grandiloquente, pela *tour de force* (e pela produção) que faz com que os personagens de *Até o fim do mundo* atravessem o globo, ao mesmo tempo em que um satélite, este olhar que transita no espaço, em enorme velocidade, está caindo para este mundo concreto e material. Se, em *As asas do desejo* (1987), o filme anterior de Wim Wenders, os anjos ainda creem neste mundo material e concreto como possibilidade poética e por ele abdicam de sua condição eterna; em *Até o fim do mundo*, os personagens parecem ficar suspensos nos fluxos comunicacionais, ou neles e por eles, encontrando seu espaço de encontro, seu lugar de pertencimento, talvez sua comunidade. Em *Até o fim do mundo*, Wenders parece apostar na potência de um cosmopolitismo redefinido pela tecnologia, mas não submetido aos seus excessos.

Para talvez pensarmos esta descida à terra, ou para olharmos um outra visão menos luminosa do que a de Wenders, um outro cosmopolitismo, falado de um outro lugar, talvez devemos aceitar um pouco o desafio de Ernst Bloch e

seguirmos para *The world* (2004), de Jia Zhang-Ke: “As coisas à margem estão começando a desempenhar crescentemente um papel importante. Devemos prestar atenção às pequenas coisas, olhá-las mais de perto. O curioso e o estranho frequentemente nos falam mais. Certas coisas só podem ser expressas em tais estórias, e não em estilo épico, grandioso” (*apud* GROB, 1997, p. 191, tradução nossa).

O mundo no filme de Jia Zhang-Ke é o nome de um parque temático situado em Pequim, onde monumentos dos mais conhecidos aparecem ali em escala reduzida, como a Torre Eiffel, as pirâmides do Egito, o sul de Manhattan, contando ainda com as torres gêmeas do World Trade Center nas palavras orgulhosas de um guia, e ainda, o Big Ben, a torre inclinada de Pisa, o Taj Mahal, o Vaticano e o Parthenon. Novamente, as imagens representativas do mundo vem sobretudo de uma tradição ocidental, catapultadas pelo turismo de massa como lugares de desejo. O parque é atravessado por uma espécie de trem que “passa pelos mais diferentes países” em 15 minutos. Os próprios personagens usam mais de uma vez a expressão de ir para Índia, ir para o Japão, ao cruzar os monumentos do parque. Tudo isto já aparece traduzido nos *slogans*: “veja o mundo sem precisar sair de Pequim” ou “dê-nos um dia e mostraremos o mundo”.

Mas que mundo é esse que nos será apresentado? Diferente do *road movie* de Wenders que transita por continentes e países, no filme de

Jia Zhang-Ke, não são sequer os visitantes que são enfocados mas os que trabalham no parque, em especial, as moças que realizam uma espécie de show musical celebratório de várias culturas do mundo e os vigias do parque, em suma, trabalhadores não-especializados, originários de pequenas cidades, para quem sua maior viagem até então parece ter sido a que fizeram de suas cidades de origem para Pequim. Trabalhadores que têm mesmo severas restrições para sair de seu país, como aparece retratado por uma das personagens que consegue o visto após vários anos que seu marido saiu de forma ilegal. Parece mais fácil para o estrangeiro entrar em Pequim, como vemos pelas mulheres russas trazidas para trabalhar no parque temático, numa ambígua situação que parece sugerir o tráfico de mulheres.

O mundo no filme não é o alvo de uma crítica social simplista, simplesmente o lado não-mostrado pelo caráter ascético, monumental e pasteurizado dos monumentos transformado em cenário e imagem. Sem ser a apoteose festiva do mundo do simulacro encenada numa Las Vegas repleta de neon em plena comemoração de 4 de julho por Coppola em *O fundo do coração* (1982); o parque é também uma possibilidade de uma vida melhor para os seus empregados, é espaço de encontro e de sociabilidade, uma paisagem transcultural bem particular, em que as imagens midiáticas do mundo ganham três dimensões e viram lugares por onde se caminha, trabalha e habita. A ênfase longe do tom aventureiro de Wim Wenders muda para o dia a dia, o dinheiro

contado, economizado, os pequenos problemas amorosos e familiares, nada de muito épico ou grandioso, nem nos fatos nem nos personagens. O tom é melancólico, em modo menor, mas ainda há uma aposta, no fim do filme, quando supostamente o casal protagonista, formado pela dançarina Tao (Tao Zhao) e pelo vigia Taisheng (Taisheng Chen), morre devido a um vazamento de gás enquanto estava dormindo. Uma amarga aposta metafísica diante de um cotidiano empobrecido? Certamente não se trata mais do tom bressonianiano de seus outros filmes, fascinado por jovens deixados um pouco à margem do desenvolvimento econômico chinês, com dificuldade de se integrarem no mundo do trabalho, como em *Xiao Wu* (ou *Pickpocket*) (1998) e *Prazeres Desconhecidos* (2002). Com *O mundo*, Jia Zhang-Ke fez talvez o seu filme mais ambicioso. Pela primeira vez, ele contou com apoio de uma produtora estatal, que possibilitaria sua melhor exibição na China, bem como contou com recursos japoneses (da companhia de Takeshi Kitano) e franceses. Mas também há modificações formais. Os cortes diminuem a duração dos planos, em que se alternam os poucos espaços íntimos empobrecidos e os planos gerais de Pequim e do parque. A bela fotografia de Yu Lik-wai contrapõe a grandiosidade dos espaços, dos canteiros de obras, das vastas *highways* vazias de noite à precariedade e insegurança da vida de seus personagens, contraposição que Jia Zhang-Ke continuará explorando em *Em busca*

da vida (*Still life*, 2006). O uso de uma trilha sonora (pela primeira vez em seus filmes) com marcas eletrônicas feitas por Giong Lim acentua o distanciamento de uma certa secura e aspereza de seus filmes até então, marcados por longos planos, pouco estetizados, apenas com som diegético, procedimentos explorados ao máximo em *Plataforma* (2000), anti-épico histórico que acompanha um grupo de jovens pertencentes a um grupo teatral, andando por pequenas cidades da China. Também o uso de elementos de animação, em particular, quando os personagens falam pelo celular e acentuam a rapidez dos meios de comunicação associada aos meios de transportes, encenando a rapidez do contato por personagens que flutuam, voam, a um passo de se perderem, em meio ao mundo de cenários que habitam, com bem fala Tao (Tao Zhao), encerrada por todo um dia dentro de um avião que faz voos simulados, quando diz temer virar um “fantasma”. Esta expressão não é à toa. Os personagens buscam conquistar um espaço, um lugar na sociedade, mas se misturam na massa anônima de trabalhadores não-qualificados, pressionados para enviarem dinheiro para suas famílias e, ao mesmo tempo, procurando construir suas novas vidas, na fronteira da ilegalidade, em que os salários são compensados pelo mercado negro, roubo e prostituição. Os próprios afetos aparecem marcados sob essa sombra fantasmal, caracterizada pela incerteza e fugacidade, encenadas tanto pela amizade entre Tao e a russa Anna (Allá Shcherbakova) que se desenvolve

mesmo sem falarem uma mesma língua em comum ou pelo encontro que Tao tem com o ex-namorado (Jin Dong Liang) quando ele a visita, indo a caminho de Ulan Bator, na Mongólia, onde parece só resistir uma vaga lembrança do passado. Ou ainda na personagem da estilista Qun (Yi-qun Wang) com quem Taisheng começa a se envolver, mas cuja relação é interrompida pela concessão de visto para ela ir encontrar o marido, imigrante ilegal, em Paris, após 10 anos que não o vê. Em meio aos personagens que passam, Tao, em determinado momento, diz não conhecer ninguém que tenha andado de avião, nem entende quando pega um passaporte para ver. Sua sensação de instabilidade se dá sem precisar viajar fisicamente. São as imagens e pessoas que passam por ela.

Agora, talvez o final assuma um outro sentido. Quando Tao e seu namorado Taisheng, vítimas de um vazamento de gás, são encontrados possivelmente mortos, a tela escurece e vemos duas vozes falando, as últimas do filme. Ele pergunta: Estamos mortos? Ela responde: Isto é apenas o começo. Sem pretensões a alegorias fáceis, parece que tudo o que foi apresentado se intensifica, sem sabermos exatamente para onde, com que consequências.

Também no cinema brasileiro estamos só começando a falar do mundo, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Marzagão, história do século XX, delicada colagem, viagem por imagens que

sintetizam em alguns momentos e algumas palavras escritas sobre a tela, como é expresso no próprio filme, grandes histórias de pessoas comuns, pequenas histórias de grandes homens, guiada pela melancólica trilha sonora de Wim Mertens que termina num cemitério, em algum lugar do Brasil, em cuja entrada está o belo título do filme, resposta do cineasta aos versos de Maiakovski – “Dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz” – citados, ao mesmo tempo em que vemos na tela, Buster Keaton, sério, sereno, sendo levado por um trem pelo lado de fora, para onde, para que caminhos.

Não se trata de representar o mundo, mas de buscar formas de habitá-lo. Estamos, de fato, só começando. Nem periferia, Nem centro. O mundo. Nós que aqui estamos por vós esperamos.

Referências Bibliográficas

ANDREW, Dudley. An atlas of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (orgs.). **Remapping world cinema**. Londres: Wallflower, 2006.

APPADURAI, Arjun. Global ethnoscares: notes and queries for a transnational anthropology. In: FOX, Richard (org.). **Recapturing anthropology**. Santa Fé: School of American Research Press, 1991.

APPIAH, Kwame Anthony. Cosmopolitan Patriots In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. **Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers**. New York: W. W. Norton, 2006.

BHABHA, Homi. Unsatisfied notes on vernacular cosmopolitanism. In: PFEIFFER, Peter; MORENO, Laura (orgs.). **Text and narration**. Columbia: Camden, 1996.

_____. *et al.* **Cosmopolitanisms**. In: BHABHA, Homi *et al.* (orgs.). **Cosmopolitanism**. Durham: Duke University Press, 2002.

CHEAH, Pheng. The Cosmopolitical: today. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998a.

_____. Rethinking cosmopolitical freedom in transnationalism. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998b.

CLIFFORD, James. **Routes**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

DAMSROCH, David. **What is world literature?** Princeton: Princeton University Press, 2003.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. Situating world cinema as a theoretical problem. In: _____. (orgs.). **Remapping world cinema**. Londres: Wallflower, 2006.

GOETHE, Johann von. **Conversações com Eckermann**. Lisboa: Vega, 1990.

GROB, Norbert. 'Life sneaks out of stories': until the end of the world. In: COOK, Roger; GEMÜNDEN, Gerd (orgs.). **The cinema of Wim Wenders**. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

GUILLÉN, Claudio. **The challenge of comparative literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HARDT, Michael; NEGRI, Toni. **Império**. 6ª.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MALCOMSON, Scott. The varieties of cosmopolitan experience. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. In: PRENDERGAST, Christopher (org.). **Debating world literature**. Londres: Verso, 2004.

NAGIB, Lúcia. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (orgs.). **Remapping world cinema**. Londres: Wallflower, 2006.

PARRY, Benita. The Contradictions of Cultural Studies. **Transition**, S.l., n. 53, , 1991.

PRYSTHON, Ângela. **Cosmopolitismos periféricos**. Recife: Bagaço, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **Postimperialismo**. Barcelona: Gedisa, 2003.

ROBBINS, Bruce. Actually existing cosmopolitanism. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998a.

_____. Comparative cosmopolitanisms. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998b.

ROBERTS, Martin. Baraka: the World Cinema and Global Culture Industry. **Cinema journal**, S.l., v. 37, n.3, p. 62-82, primavera 1998.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte, Ed. UFMG: 2004. p. 45-63.

_____. DESTINO: Globalização. ATALHO: Nacionalismo. RECURSO: Cordialidade, **Caderno de Culturais**, Campo Grande, v.1, n.1, p. 129-134, abril de 2009.

WENDERS, Wim. **On film**: essays and conversations. Londres: Faber & Faber, 2001.

Global cinema, world cinema

Abstract

Through the support of the concept of global cinema in the context of a contemporary cinema and under a cosmopolitan perspective, we wonder what it is to think the world, how it can be staged, who can talk about it and how it becomes an aesthetic challenge. Then, the experience of globalization changed into ordinary life, memory, affect is translated, read not only as a subject but as something structural, inside a multidirectional network close to the ideas of Negri and Hardt, that under the sign of the Empire, that deconstructs categories like 1st/3rd World and the theory of three cinemas. Trying to develop this issue we are going to analyze “Until the End of the World”, by Wim Wenders (1991), and “The World”, by Jia Zhang-Ke (2004), in dialogue with other movies and emphasizing the construction of space and characters.

Keywords

Global cinema. Cosmopolitanism. World cinema.

Cine global, cine mundial

Resumen

Partiendo de una defensa de la rentabilidad del concepto de cine global en el contexto del cine contemporáneo y de una perspectiva cosmopolita, nos preguntamos sobre qué es pensar el mundo, cómo él puede ser representado, quién puede hablar sobre el mundo y cómo él se configura como un desafío estético. Luego, la experiencia de la globalización hecha cotidiano, memoria, afecto es traducida, interpretada, no sólo como tema, sino como algo estructural, dentro de una red multidireccional, próxima de las discusiones de Negri y Hardt, bajo la égida del Imperio, que deconstruye categorías como 1^{er}/3^{er} mundo, y por extensión, la teoría de los tres cines. Para intentar desarrollar esta cuestión, analizaremos “Hasta el fin del mundo”, de Wim Wenders (1991), y “El mundo”, de Jia Zhang-ke (2004), en diálogo con otras películas y privilegiando la construcción del espacio y de los personajes.

Palabras clave

Cine global. Cosmopolitismo. Cine mundial.

15/16

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compos, Brasília, v.13, n.2, maio/ago. 2010.

Recebido em:
02 de dezembro de 2009

Aceito em:
12 de julho de 2010

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.13, n.2, maio/ago. 2010.
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque
Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Alex Fernando Teixeira Primo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Alfredo Vizeu
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Silvia Lopes Davi Médola
Universidade Estadual Paulista, Brasil
André Luiz Martins Lemos
Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ângela Freire Prystion
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Antônio Fausto Neto
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arlindo Ribeiro Machado
Universidade de São Paulo, Brasil
César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Eduardo Peñuela Cañizal
Universidade Paulista, Brasil
Erick Felinto de Oliveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Menezes Martins
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Gelson Santana
Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil
Goiâmérico Felício
Universidade Federal de Goiás, Brasil
Hector Ospina
Universidad de Manizales, Colômbia
Herom Vargas
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Ieda Tucherman
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jeder Silveira Janotti Junior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Freire Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
John DH Downing
University of Texas at Austin, Estados Unidos
José Luiz Aider Prado
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
José Luiz Warren Jardim Gomes Braga
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Juremir Machado da Silva
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Lorraine Leu
University of Bristol, Grã-Bretanha
Luiz Claudio Martino
Universidade de Brasília, Brasil
Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Lucia Santaella
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Mauro Pereira Porto
Tulane University, Estados Unidos
Muniz Sodre de Araujo Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Nilda Aparecida Jacks
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paulo Roberto Gibaldi Vaz
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Renato Cordeiro Gomes
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Ronaldo George Helal
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo, Brasil
Rossana Reguillo
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores del Occidente, México
Rousiley Celi Moreira Maia
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Sebastião Albano
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Sebastião Carlos de Moraes Squirra
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá
Universidade Federal Fluminense, Brasil
Suzete Venturéli
Universidade de Brasília, Brasil
Valério Cruz Brittos
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Veneza Mayora Ronsini
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Vera Regina Veiga França
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Felipe da Costa Trotta | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Rose Melo Rocha | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Adriana Braga | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Roseli Figaro | Universidade de São Paulo, Brasil
Miguel Serpa Pereira | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
João Maia | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Paulo Cunha Filho | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Benjamim Picado | Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josimey Silva | Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Everton Cardoso

TRADUÇÕES PARA O INGLÊS | Lisa Earl Castillo e Sabrina Gledhill

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente
Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia, Brasil
itania@ufba.br

Vice-presidente
Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
julio.pinto@pucminas.br

Secretária-Geral
Ana Carolina Escosteguy
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
carolad@pucrs.br