

EM BUSCA DO NACIONAL: A TRAJETÓRIA DO OBJETO DE DESCARTE NO FILME “PINGUE-PONGUE DA MONGÓLIA”

Daniel Pradera¹

Resumo: O presente artigo trata das características e significados apresentados no filme Pingue-Pongue da Mongólia (2005). Dentre esses, destacam-se os significados religioso e nacional, trabalhados no início e no fim do filme, respectivamente. A análise fílmica envolve a descrição e algumas das características intrínsecas aos personagens, bem como a trajetória de ressignificação do objeto. A narrativa fílmica aponta para uma trajetória de um objeto atravessada pelo saber-fazer do universo infantil. São trabalhados os contextos histórico, cultural e econômico, importantes para compreender elementos do filme. Busca-se entender a correlação entre esses fatores na significação do objeto e suas transições, de maneira que o filme possa ser considerado como um estudo. A proposta do presente trabalho é a busca pela abrangência das relações entre um objeto material e a ideia de nação, compreendendo assim as suas manifestações representadas no filme. Aborda-se o objeto nacional como uma narrativa e representação, com enfoque em sua trajetória de descarte e de ressignificação.

Palavras-chave: Pingue-pongue; Objeto; Análise fílmica; Descarte; Ressignificação.

IN SEARCH OF THE NATIONAL: THE TRAJECTORY OF THE DISPOSABLE OBJECT IN THE FILM “MONGOLIAN PING PONG”

Abstract: This article deals with the characteristics and meanings presented in the film Mongolian Ping-Pong (2005). Among these, religious and national meanings stand out, worked at the beginning and the end of the film, respectively. The analysis of the film involves the description and some of the intrinsic characteristics of the characters, as well as the object's trajectory of resignification. The filmic narrative points to a trajectory of an object crossed by the know-how of the children's universe. The historical, cultural and economic contexts, which are important for understanding elements of the film, are worked on. It's understandable that the correlation between these factors in the meaning of the object and its transitions, so that the film can be considered as a study. The purpose of the present work is the search for the comprehensiveness of the relations between a material object and the idea of nation, thus understanding its manifestations represented in the film. The national object is approached as a narrative and representation, focusing on its trajectory of discard and reframing.

Keywords: Ping-pong; Object; Film analysis; Discard; Resignification.

Introdução

O presente trabalho² tem por objetivo a discussão ao redor do objeto de descarte, considerando seus processos e significados. A partir dessa perspectiva, utilizando como

¹Graduando em história pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Este trabalho foi resultado de um projeto de iniciação científica orientado pela Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro (UNIRIO/DPTD/PPGMS).

corpus algumas narrativas imagéticas, o projeto propõe uma discussão conceitual envolvendo a relação entre o objeto de descarte e suas atribuições *visíveis* e *invisíveis* (ASSMANN, 2009; POMIAN, 1984; RIBEIRO, 2016).

A metodologia de análise do filme e sua retórica será baseada na obra de Christian Metz (1980), que trata o filme como uma forma de linguagem, adotando, além disso, a perspectiva de Abraham Moles (1981) para abordar as transições de significados do objeto; para a abordagem da concepção de nação e nacionalismo, Verdery (2000) será utilizada como base para este delineamento. Além disso, o artigo explora o enredo do filme e as questões que vão surgindo de acordo com ele, assim como o relacionamento entre os personagens.

Como formas de arte, os filmes são capazes de elucidar questões sobre a sociedade e o cotidiano. Mas, também, como suporte/mídia de representação de uma memória cultural, ele está aberto a interpretações e corresponde como parte do *corpus* da pesquisa proposta. Nessa análise fílmica, sob a ótica de Metz (1980), Martine Joly (2007), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), buscamos o contato com o ‘estrangeiro’ da mesma forma que ocorre no filme, o que pode auxiliar na nossa compreensão sobre as culturas chinesas e mongol, e nos leva a entender algumas de suas manifestações.

A bola de pingue-pongue é não só o protagonista do filme, mas também um dos temas centrais deste trabalho. É ela que vai guiar o enredo, servindo igualmente como parte fundamental da análise. É por meio dela que os meninos, que também protagonizam o filme, descobrem o objeto e seus diversos significados, e como eles se pautam posteriormente na narrativa por uma ‘ideia’ de nação. A bola e a presença de uma busca pelo que é nacional e onde se encontra a nação vão sendo desenvolvidas durante uma parte da narrativa fílmica até o clímax, onde o significado original do objeto é revelado. Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar a trajetória desses significados, e na compreensão da sociedade chinesa e de algumas tradições mongóis.

Um dos elementos que mais chamam a atenção em “*Pingue-Pongue da Mongólia*” (2005) é a fusão da estética chinesa e mongol, representadas como elementos culturais. As escolhas estéticas fazem parte de um sistema maior presente dentro do filme. Sendo um filme chinês, a maioria dos seus códigos corresponde a uma mistura da cultura mongol com a presença da nação chinesa. De certa forma, a incorporação de códigos mongóis, o que inclui a linguagem, em um filme chinês, sinaliza que a cultura mongol também é parte da China.

De acordo com Metz (1980), um sistema singular seria um produto restrito a um meio de expressão específico, esteja ligada ou não a um meio artístico, mas sempre passível de análise semiológica. Esse sistema é construído por um conjunto de códigos, que podem ser agrupados em códigos cinematográficos³ e códigos não-cinematográficos⁴, e ambos estão sendo utilizados no filme.

Essa junção de códigos não-cinematográficos no filme, tais como: nação, vestimentas, e o objeto de descarte, acabam moldando o sistema do filme. A atividade de integração desses códigos não-cinematográficos em “*Pingue-Pongue da Mongólia*” faz parte do filme como deslocamento (METZ, 1980), já que dois códigos não-cinematográficos que pertencem a sistemas diferentes estão reunidos em um único filme para formar um sistema próprio: um sistema da Mongólia Interior.

Pingue-pongue de qual Mongólia?

Pingue-Pongue da Mongólia é um filme chinês em língua mongol, de 2005, produzido pela Beijing HOP Culture e Kunlun Brother Film & TV Productions Lts. Foi filmado principalmente na província da Mongólia Interior, uma região autônoma da China que faz fronteira com a Mongólia (PINGUE-PONGUE, 2005). De acordo com Dias (2012), a proximidade entre a província de Shanxi, local de nascimento do diretor Ning Hao, e a região autônoma na qual o filme foi produzido, pode ter despertado o interesse dele para as questões culturais da região.

A locação do filme foi na província da Mongólia Interior (IMDb, 2018). Segundo Atwood (2004), a Mongólia Interior era parte do Império Qing. O território correspondente à atual Mongólia Interior, entretanto, não conseguiu sua independência junto com o restante da Mongólia devido à forte presença de tropas chinesas no local e ao histórico de colonização chinesa da região, desde o século XVIII. A independência da Mongólia foi simultânea à queda da Dinastia Qing e ocorreu paralelamente com os eventos que levaram à proclamação da República da China, no ano de 1911.

³Códigos cinematográficos são técnicas e estilos que pertencem estritamente ao meio de comunicação cinematográfico, tendo suas próprias regras e interpretações (METZ, 1980).

⁴Códigos não-cinematográficos são todos os códigos utilizados no filme que não necessariamente pertencem exclusivamente ao meio cinematográfico, podendo ser signos apropriados de outros locais que não o cinema (METZ, 1980).

No entanto, somente a Mongólia Exterior, a atual Mongólia, conseguiu a sua autonomia total. A Mongólia Interior, por outro lado, se tornou uma região autônoma⁵ em 1947, que possui maiores direitos legislativos quando relacionados às minorias étnicas que habitam a província, mas continua sendo subordinada ao governo central chinês.

De acordo com Atwood (2004), a permanência da Mongólia Interior em território chinês ocorreu devido a uma discordância das classes dominantes em ambos os locais sobre a forma de governo. A atual Mongólia havia declarado a sua independência com um regime teocrático budista, liderado por Bogd Khan⁶. Devido à influência chinesa na região e a proximidade dos líderes locais com os líderes da Dinastia Qing, a classe dominante da Mongólia Interior permaneceu com um projeto de independência que visava um Estado laico e próximo do modelo da Dinastia Qing.

A economia da região se baseia, principalmente, em atividades agropecuárias. Essas práticas, no entanto, estão concentradas nas estepes que fazem fronteira com a Mongólia. O processo de urbanização começou a partir de uma iniciativa do governo chinês, em 1965, mas a maior parte da economia local está baseada na agricultura (ATWOOD, 2004).

Com a independência da Mongólia, a população da Mongólia Interior inicialmente pleiteou maior autonomia da sua própria região, mas a forte presença dos chineses étnicos no território acabou por sufocar o sentimento pan-mongol que havia se alastrado na província. O governo chinês promoveu uma reforma educacional na região, e aos poucos os mongóis se tornaram uma minoria étnica ‘simpática’ aos chineses. De acordo com Atwood (2004, p. 245), “a ansiedade causada pelo influxo de chineses e a perda da identidade étnica nublaram a visão que os mongóis interiores têm sobre o futuro (tradução do autor).⁷”

Do espiritual ao nacional

⁵“A China possui, ao todo, 5 regiões autônomas. A primeira foi a Mongólia Interior, tratada no corpo do texto. As outras são as províncias de Guangxi, Tibet, Xinjiang e Ningxia. Todas essas possuem minorias étnicas significantes se comparadas com o restante do território chinês, e a elas é garantida uma maior autonomia dentro desses territórios” (PERMANENT MISSION OF THE PEOPLE’S REPUBLIC OF CHINA TO THE UNITED NATIONS OFFICE AT GENEVA AND OTHER INTERNATIONAL ORGANIZATIONS IN SWITZERLAND, 2004).

⁶“Bogd Khan, nascido em 8 de setembro de 1870, foi o 8º *Jibzundamba Khutugtu*, ‘nobre reverendo’, conhecidos na Mongólia como *bogdgegeen*, ‘santo lama encarnado’. Esse título, assim como a posição de Bogd Khan, significa que ele era a maior autoridade religiosa na hierarquia do budismo tibetano na Mongólia, ele foi governante da teocracia mongol até 1924” (ATWOOD, 2004).

⁷“Anxiety caused by the influx of Chinese and loss of ethnic identity have clouded the Inner Mongolians’ view of the future.”

O filme retrata a história de Bilike (Hurichebilike), um menino de sete anos que mora em uma vila mongol e sua relação com seus amigos Dawa (Dawa) e Erguotou (Geliban). A narrativa começa com uma cena da família do protagonista tirando fotos em uma paisagem da Cidade Proibida⁸. Inicialmente, a foto engloba apenas o pai (Yidexinnaribu) e a mãe (Badema) de Bilike, mostrando-os com roupas casuais. Após a foto ser tirada, a paisagem muda, revelando que se trata de um painel. Enquanto isso, o restante da família se posiciona para uma nova foto, dessa vez, usando as roupas tradicionais mongóis.

Com essa cena, alguns personagens são apresentados. Nos créditos iniciais do filme temos Bilike, a cavalo, e Erguotou, de moto, andando pelas estepes até a tenda de Dawa, o terceiro amigo. O pai de Dawa (Buhebilike) solicita que algum dos garotos vá buscar água no rio para que ele pudesse consertar o seu trator. Nisso, Bilike, que se voluntaria, encontra uma bola de pingue-pongue flutuando no rio próximo e mostra-a aos seus amigos.

Ainda que se trate de algo aparentemente trivial para os nossos olhos ou de um objeto de conhecimento comum na China, o que impulsiona o enredo é que nenhum dos garotos sabe o que é uma bola de pingue-pongue, ou até mesmo o que é o esporte. Com isso, diversos significados e usos vão sendo dados à bola e a narrativa se desenrola conforme os amigos amadurecem a relação entre si e com suas próprias famílias.

A família de Bilike e Dawa tem uma criação de cavalos. No entanto, a primeira também possui algumas cabeças de gado e usa cordeiros como moeda de troca com o comerciante Siriguleng (Jinlaowu). Dessa forma, pode-se chegar à conclusão de que as famílias de Bilike e Dawa são nômades pastorais, seguindo a tradição do povo mongol. A dualidade entre a tradição e a modernidade é o ponto central do filme.

Quando a bola é encontrada, ela se torna o principal assunto entre os amigos. Inicialmente, eles tentam descobrir o que seria a bola através dos seus sentidos: olfato, paladar, tato. Quando isso não se provou o suficiente para dar significado ao objeto, Bilike leva a bola primeiro para os seus pais. Seu pai procurou a resposta em sua esposa, que disse acreditar se tratar de um brinquedo de criança. Não satisfeito com a resposta,

⁸“Um complexo de palácios em Pequim construído entre 1406 e 1420, durante a Dinastia Ming, para abrigar os membros da família real e seus cortesãos próximos na capital chinesa. Ele passou a ser o centro de poder da Dinastia Qing durante a transição de poder no século XVII. Atualmente, é um museu e é considerado um patrimônio da humanidade pela UNITED NATIONS EDUCATION, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION” (UNESCO, 1987).

Bilike procura a avó (Dugema), que afirma que “parece uma pérola iluminada”, um tesouro dos espíritos que vivem rio acima (PINGUE-PONGUE, 2005). A crença nos espíritos é remanescente do xamanismo⁹ mongol.

Ao acatarem a explicação da avó sobre a bola, Bilike e seus amigos tentam fazer com que a bola de pingue-pongue brilhe no escuro, reunindo-se de noite para que pudessem realizar essa tentativa. No entanto, após colocarem ela sob a luz da lua, e até mesmo criarem um ambiente mais escuro, eles não conseguem fazer com que ela brilhe.

A segunda tentativa de Bilike para que ele pudesse entender e atribuir uma função ao objeto, após desconfiar que a “pérola iluminada” pode não ser iluminada, ocorre através de sua visita a um templo budista. Lá, ele busca um significado do objeto pela sabedoria dos lamas. Os meninos comentam que o lama mais velho não sabia o que seria a bola, mas que ela poderia brilhar se eles tivessem fé. Portanto, para fazer com que a bola brilhe, eles realizam um ritual budista na base de um altar nas estepes, sem sucesso.

Um melhor significado para a bola é dado aos meninos pela pessoa que eles chamam de “Tio filme” (PINGUE-PONGUE, 2005), profissional responsável pela exibição de filmes na aldeia. Os filmes são exibidos em uma tenda fechada onde a vila se reúne para assistir durante a noite.

No filme exibido, uma das cenas apresenta um jogo de golfe, em que Bilike nota a similaridade entre a bola de golfe e o objeto encontrado. Ao procurarem a resposta com o responsável, “Tio filme” diz que aquilo era uma bolinha de pingue-pongue, ainda que não explique o que seria ‘pingue-pongue’. Assim, por mais que os três amigos tivessem uma resposta para a sua pergunta, a falta de repertório sobre o significado do termo pingue-pongue continuou, de modo a deixar eles sem saber, exatamente, do que aquilo se tratava.

Frustrado com a aparente falta de valor da bola, Bilike joga a mesma em um buraco após ter sido caçoado por meninos mais velhos na saída do filme. Posteriormente, suas perspectivas mudam mais uma vez, agora com ela se tornando a ‘bola nacional’, após os meninos ouvirem uma partida de pingue-pongue narrada na TV.

Fazer com que a TV funcionasse, no entanto, foi um esforço à parte, promovido com ardor pelo pai de Dawa, que tentou fazer com que a antena permanecesse inteira ao longo da transmissão, sem sucesso. Apenas a narração poderia ser ouvida, com imagem estática sendo vista pelos meninos, a explicitar mais um desafio da aplicação da

⁹“Xamanismo é um conjunto de crenças espirituais que envolvem a prática de rituais que são guiadas por um líder espiritual, chamado de xamã” (WALTER, 2004).

tecnologia moderna no estilo de vida nômade pastoral. Segundo o narrador da partida: “como sabemos, o pingue-pongue é o nosso esporte nacional, e a bola de pingue-pongue é nossa bola nacional” (PINGUE-PONGUE, 2005).

Dimensões nacionais

Em diversas passagens, o filme realça o que se passa na China, desde a cena inicial, com a família a tirar uma foto com um painel de lona em que a Cidade Proibida está ao fundo, assim como a presença dos ideogramas chineses nas viaturas policiais, além do uniforme do policial, que contém os símbolos nacionais chineses. Dessa forma, entende-se que a “bola nacional” seja da nação chinesa. Outro desses motes presentes no filme é manifestado através do personagem Siriguleng, um mercador, possivelmente um contrabandista, que vende diversos produtos para as famílias que habitam a região. A presença de Siriguleng pode significar a entrada do comércio chinês nas regiões interioranas.

Segundo Dias (2012), o investimento massivo no pingue-pongue por parte do governo de Mao Tsé-Tung fez com que o esporte se transformasse não só em uma sensação nacional, mas também em um símbolo nacionalista. Os reflexos dessa política de apoio governamental do regime socialista são vistos no filme, a partir da narração da partida de pingue-pongue. Esse episódio desencadeia um evento marcante na narrativa: a recuperação da “bola nacional”, que havia sido descartada, e a jornada para devolver a bola para a nação. Isso faz com que o objeto ganhe um novo significado, marcando uma trajetória do objeto atravessada pelo saber-fazer do universo infantil.

Inicialmente, Bilike se pergunta o que é uma “bola nacional”. Dawa responde que é uma bola que pertence à nação, usando o urso panda como um símbolo nacional chinês e desta forma, realizando uma analogia para a bola. Ainda assim, o conceito de ‘nacional’ não fica evidente, essa percepção pode ter ocorrido por se tratar de uma ideia de um grupo de crianças que não possuía repertório suficiente para compreender esse conceito.

A relação entre a atribuição desse novo significado da bola e a sua correlação com o conceito de nacional, já pré-estabelecido por Dawa, como algo correlacionado com o panda, implica que os garotos possuem, no mínimo, uma vaga noção do que é o ‘nacional’. Para Pye (1985) o nacionalismo chinês está baseado em ideias culturais que não só estão relacionadas com a ideologia socialista, mas também possuem influências

do confucionismo. Segundo o autor, um dos principais pontos do confucionismo em relação à autoridade é o conceito de piedade filial.

A piedade filial pode ser compreendida como um respeito aos pais, que também pode ser estendido para os ancestrais em geral. Esse conceito torna-se fundamental porque se trata de uma parte importante da cultura chinesa, já que é na piedade filial que as dimensões de autoridade estão estruturadas, visto que o respeito aos pais e ancestrais também está incluso na figura do líder de Estado.

O esforço máximo em prolda nação pode ter sido refletido na ousadia de dois dos meninos, Bilike e Dawa, em tentar cruzar o Deserto de Gobi sem água para chegar até Pequim, já que a devolução da bola para a nação era mais importante do que a segurança, por mais que eles também não tivessem uma noção da grande distância entre a sua vila e a cidade. No máximo, eles sabiam que Pequim ficava “além da montanha dourada” (PINGUE-PONGUE, 2005).

Para entender a nação chinesa, no entanto, é necessário não tratar somente de seus valores ou de sua estrutura, mas se debruçar sobre o próprio conceito de nação. Verdery (2000) problematiza a nação como um símbolo construído, de uma forma que o seu significado abstrato possa atingir emocionalmente diversas pessoas apesar de suas interpretações diferentes desse mesmo conceito. No filme, os meninos entendem que a “bola nacional” é importante porque ela pertence à nação, percepção que se evidencia pelo comentário durante a partida de pingue-pongue. Momento em que mesmo sem saberem definir exatamente o que é nação, eles sabem que ela é importante.

Uma das características que podem ser relacionadas ao objeto e que se associam com o conceito de nação é o semióforo, compreendido como um objeto sem utilidade evidente, mas que estabelece uma ligação entre aquilo que é visível e o invisível (POMIAN, 1984). Dessa forma, a bola de pingue-pongue, ao ser interpretada como um objeto semióforo, pode fazer com que compreendamos a nação como diretamente ligada ao objeto. Ela passa, portanto, a ser a manifestação visual do poder político que é simbolizado pela nação.

Por ser um semióforo, o objeto transcende o uso prático. É através da bola de pingue-pongue que eles se tornam parte da nação chinesa, construindo sua identidade a partir dela, e criando uma ruptura, ainda que simbólica, mas não aparente, com a identidade mongol. É a ideia de nação que dá o novo valor ao objeto.

Compreender a bola de pingue-pongue como um objeto semióforo pode ajudar a esclarecer outro fator de influência, que é o fato de que, por mais que os meninos tenham

costumes e línguas diferentes do chinês tradicional, ainda assim eles se consideram como parte da nação chinesa. Portanto, é a nação chinesa que se sobressai em sua importância em relação à cultura mongol, e o objeto semióforo está no centro desse episódio.

Além disso, é importante compreender qual é o tipo de retórica passada pelo filme. Para Metz (1982), o filme possui duas figuras de linguagem diretamente associados à retórica: a metáfora e a metonímia. Se utilizando de preceitos psicanalíticos, Metz trata a metáfora como parte do princípio de condensação, que reúne diversos pontos em comum em um único signo; e a metonímia como o deslocamento, que transfere um significado de um signo para outro de maneira inconsciente. Portanto, na retórica fílmica, existe um encontro dessas duas figuras de linguagem, o que causa uma dissimetria.

De acordo com Metz (1982), a retórica da linguagem fílmica é predominantemente metonímica. Sendo assim, podemos considerar a bola de pingue-pongue, cujo significado nacional é atribuído a ela através da sua característica como objeto semióforo, como um substituto para a própria ideia de nação chinesa. A metonímia que o filme trabalha através de sua retórica, portanto, é da bola nacional como a presença não descrita da China dentro da Mongólia.

A jornada tem um fim abrupto quando Bilike e Dawa não conseguem cruzar o deserto, mas se abrigam em um local, até que Erguotou, o único que não seguiu viagem, encontra a viatura de um policial e conseguem ser resgatados. Enquanto eles voltam para casa, os meninos conversam entre si, e Dawa pergunta para seus amigos se o policial não trabalha para a nação. A partir disso, os meninos chegam à conclusão de que o policial é um representante da nação e podem devolver a bola para ele. No entanto, ele deixa os garotos ficarem com ela.

O elo entre a bola e a nação, dessa forma, pode ser compreendido como uma forma de relação de poder. Essa relação se desenvolve a partir do momento em que os meninos associam a “bola nacional” ao policial. Como exemplifica Stocking (1995), a interação entre o objeto e o observador pode ser contextualizada e re-contextualizada dependendo de sua interpretação. A interpretação da bola de pingue-pongue como a “bola nacional” deixa implícita uma relação de poder entre a nação e os meninos, de uma forma que o objeto não lhes pertence, mas sim a algo maior e abstrato, que acaba sendo personificado na figura do policial.

Após voltarem para casa, como represália, devido à empreitada malsucedida, a mãe de Bilike pisa e amassa a “bola nacional”, fazendo com que ele e Dawa brigassem. Dawa assume a responsabilidade de cuidar da bola. No entanto, troca-a por um aro de

metal e explica para Bilike que o motivo pelo qual ele fez isso foi porque a bola estava quebrada. Isso gera uma discussão entre os amigos, enquanto um culpa o outro de negligência durante a proteção da bola.

O motivo por trás da disputa entre Bilike e Dawa foi pela tutela do objeto, significado como a “bola nacional”. A sua suma importância, já que ela simbolizava algo maior do que eles, fez com que eles entrassem em desentendimento sobre o cuidado com a bola. Afinal, a China possuía diversos símbolos nacionais, e eles estavam na posse de um deles. Pode-se interpretar, portanto, que eles tinham parte de uma coleção sob o seu cuidado.

A necessidade de preservação também é uma das características de um objeto semióforo (POMIAN, 1984), uma vez que é através da preservação, ou proteção, que o valor é atribuído a ele. Como se trata de uma ligação entre um conceito abstrato e um objeto físico, o objeto semióforo não possui um significado além daquele que é atribuído a ele por fatores externos. Assim, como o objeto não possui utilidade prática demonstrada até o fim do filme, torna-se difícil separar a “coisa” (MOLES, 1981) do “semióforo”, já que a coisa geralmente possui uma utilidade prática, enquanto o semióforo não, ocasionalmente tendo suas utilizações além da simbólica¹⁰.

Na maior parte da narrativa, o objeto mantém sua característica de semióforo porque uma parcela considerável dos personagens não vê utilidade prática no objeto, mas também não atribuem a ele uma característica semiófora, com exceção da avó e dos meninos. O objeto é visto como tendo utilidade prática para o “Tio filme”, que o vê como uma bola de pingue-pongue, e para o grupo rival dos protagonistas, que veem nela algo com a função de tapar buraco de rato. Dessa forma, a ressignificação da bola sempre passa entre coisa e semióforo, entre o prático e o abstrato.

Significados e descartes

De acordo com a perspectiva de Moles (1981, p. 25), um objeto é: “aquilo que se constitui no aspecto de resistência do indivíduo, no seu caráter material, e na ideia de sua permanência ligada à inércia”. Ainda para o mesmo autor, um objeto possui uma função prática atribuída a ele, que é o que o difere da “coisa”. Portanto, ele interpreta o objeto como acompanhando o ser humano e tendo seus significados radicalmente alterados,

¹⁰ Sobre esse aspecto faz-se necessário um aprofundamento do ‘uso’ e do ‘não-uso’ dos objetos dentro e fora dos circuitos. Ver, por exemplo, Appadurai (2008).

fenômeno exacerbado pela sociedade industrial e de consumo, algo que no filme está sendo introduzido e relacionado inicialmente como representação mágica e posteriormente com a ideia de pertencimento à nação.

Moles (1981) também trata do objeto como um mediador social. No caso, o portador de uma mensagem que é repassada para o indivíduo e, deste, para o restante da sociedade. No filme, o objeto vira algo disputado, resultando em uma cisão no grupo de garotos, que atribuíram ao objeto um sentido nacional. Dessa forma, a bola de pingue-pongue torna-se um mediador entre esse grupo e a nação, que resulta em uma das formas de identidade do grupo através do objeto.

Essas características simbólicas da bola fazem com que a disputa entre os dois meninos se torne um caso de ciúmes, considerando-se o fato de que a quebra da bola fez com que ela perdesse seu valor posteriormente, e ela fosse trocada por outro objeto, gerando esse sentimento em Bilike pelo descarte de um objeto com um significado de grande importância. Bilike, dessa forma, estava protegendo um objeto que pertencia à nação chinesa, sendo uma marca da consolidação desse significado no filme.

Uma característica comum ao longo do filme, apesar de sua resignificação, é o descarte da bola de pingue-pongue, que ocorre três vezes: quando ela é encontrada por Bilike, quando ela é jogada em um buraco após a perda de seu significado espiritual e quando ela é trocada por um aro de metal após ser quebrada. Assim, de forma aparentemente paradoxal, justamente desses descartes resultam não só a aventura dos meninos, como também acabam marcando a transição de significados e a sua consolidação como um objeto de valor simbólico. Esse processo é o que Debary (2017) vai chamar de reciclagem.

A reciclagem da bola de pingue-pongue, no entanto, não irá ocorrer de forma material, mas de forma cultural. A contínua reatribuição de significados ao objeto está relacionada com a forma como ele é descartado, e a cada vez que isso ocorre, atribui-se a ele um significado diferente. No entanto, o momento em que ocorre a mudança radical de significado do objeto é percebido quando ele transita de “pérola iluminada” para “bola nacional”. Isso faz com que a bola perca a sua memória inicial, significada e associada à avó e suas tradições, assumindo um outro significado, desse modo, relacionado com o presente e com a ideia de nação.

O descarte do objeto, nas vezes em que isso ocorre, se dá à retirada de significado e de valor. Ou seja, quando ele perde as suas características semióforas e se torna uma coisa. A partir do momento em que ele deixa de ter significado simbólico e prático, ele

se torna um objeto inútil e passível de descarte. O objeto de descarte, no entanto, não precisa ser sempre um objeto ‘inútil’ (MOLES apud RIBEIRO, 2016). Durante o seu processo de reciclagem e ressignificação, ele pode ser descartado e reaproveitado (RIBEIRO, 2016). Este processo de reaproveitamento constante é refletido no filme, em que o objeto é descartado e ressignificado três vezes.

Todo objeto é ‘potencialmente’ portador de uma mensagem, e isso faz com que ele seja capaz de se comunicar com o indivíduo que o porta. A bola de pingue-pongue, portanto, transitou entre seus significados da mesma forma que transitou nas mensagens que transmitia. A ideia de nação como portadora de uma memória social se faz presente no filme, assim como algo sagrado faz com que eles enfrentem um deserto em nome dela (MENESES, 1998). Dessa forma, a memória nacional, por mais que crie uma narrativa de harmonia social, ainda se demonstra como um fator a ser considerado, principalmente no que diz respeito a países como a China. O objeto, portanto, tem um importante papel como resíduo e mediador social.

A desavença seria resolvida pelo pai de Dawa, que foi convidado pelo pai de Bilike para tentar mediar o conflito; o pai de Dawa parte a bola ao meio como uma forma de lição de moral: “Os irmãos das estepes dividem tudo” (PINGUE-PONGUE, 2005). Mesmo com o conflito entre os amigos estando resolvido, Bilike tenta voltar para tentar conversar com Dawa novamente. No entanto, ele descobre que seu amigo já havia se mudado, resultado do estilo de vida nômade em que as pessoas precisam se mudar para garantir melhores locais de pastagem.

Bilike, então, vai para a escola na cidade, deparando-se com um mundo diferente daquele com o qual ele convivia nas estepes. A cena da chegada de Bilike na cidade é a de dois amigos tirando uma foto em um painel, com uma fotografia das estepes, espelhando a cena inicial do filme, sendo que dessa vez são os habitantes da cidade que tiram uma foto representando um ambiente rural, e não os habitantes rurais que tiram uma foto representando um ambiente urbano. Em um dia de aula, Bilike presencia um evento cultural mongol promovido pela sua professora, mas ele se afasta sozinho do grupo de estudantes. Ao caminhar pelo espaço da escola, ele ouve vários barulhos vindos de um galpão.

Quando ele abre a porta para tentar entender de onde os barulhos estão vindo, apenas a sua reação atônita é filmada, enquanto o filme deixa o som das bolas batendo como um indicativo de que as partidas de pingue-pongue estão acontecendo na frente de

Bilike. Portanto, no final surpreendente, Bilike não só descobre o uso prático da bola de pingue-pongue, mas também presencia o que é pingue-pongue.

No fim do filme, o sentido de uso prático acaba sendo revelado de forma implícita, na cena em que Bilike assiste a várias partidas de pingue-pongue simultaneamente. Isso dá um novo significado para a bola, fazendo com que ela seja a bola de um esporte. Por mais que isso já estivesse explícito para quem sabia o que é pingue-pongue, a bola do esporte, a bola de pingue-pongue, acaba sendo o último significado atribuído por Bilike ao objeto no filme.

Considerações parciais

“Pingue-Pongue da Mongólia” (2005) ressalta diversos tópicos em relação ao significado de um objeto e sua trajetória de ressignificações sob o saber-fazer do universo infantil, imaginando sobre algo que nunca viram. O filme também tratado modo como um objeto pode representar uma nação, e sobre como a ideia de nação faz com que os meninos se arrisquem para devolver algo que lhe pertence. Portanto, o filme acaba sendo uma representação das relações entre a nação chinesa e a cultura mongol, considerando a forma como ambas conseguem ‘coexistir’ em um mesmo território.

Essas relações podem ser compreendidas a partir do objeto semióforo, que faz com que a nação transpasse as barreiras culturais entre a minoria étnica mongol (que vive na China) e a própria nação chinesa. A importância do objeto para os protagonistas do filme ao significarem a bola de pingue-pongue como a “bola nacional” pode ser correlacionada com o significado inicial do objeto, da “pérola iluminada”, dando conotações sagradas a ambos os significados, rompendo com uma noção de mercadoria do sistema liberal capitalista.

Dessa forma, por mais que seja um objeto utilizado em prática esportiva, a bola de pingue-pongue passa por diversos significados no filme, todos eles remetendo a algo sagrado, até ter o seu significado original desvendado pelo protagonista. Nesse sentido *“Pingue-Pongue da Mongólia”*, como a Bilike, acaba nos ajudando a compreender a ligação entre o objeto e o sagrado, e quais são as suas características quando associadas ao semióforo, assinalando também como isso pode elucidar as relações culturais em território chinês.

No que diz respeito à análise do filme propriamente dita, ressaltamos uma das particularidades que constituem a obra, no caso a mistura de códigos pertinentes à cultura mongol e à nação chinesa, dando a impressão de que ambas formam algo único. Levando em consideração os sistemas apresentados no início do artigo, o sistema filmico singular de “*Pingue-Pongue da Mongólia*” (2005) reflete uma estrutura nacional chinesa que tenta englobar como parte de seu sistema a cultura e a língua mongol.

O filme, ao ser “deslocado” tanto da Mongólia quanto pela presença da nação chinesa, quanto da China pela forte presença da cultura mongol, cria uma estrutura própria e singular, ainda que ele sinalize, por códigos cinematográficos, a junção de ambos os elementos. Mesmo com o deslocamento do filme pela junção de códigos referentes a culturas distintas, ele possui um “sistema único” e/ou paradoxal, algo que pode ser interpretado ao seguirmos a trajetória do objeto de descarte no filme, que de tesouro dos espíritos mongóis se torna a bola nacional chinesa.

Referências

- APPADURAI, Arjun. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, RJ: EDUFF, 2008.
- ATWOOD, Christopher Pratt. *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*. Nova York: Facts on File – Infobase, 2004.
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.
- DIAS, Cleber. Pingue-pongue na Mongólia: esporte, imperialismo e resistência cultural no leste asiático. *Movimento. Revista de Educação Física da UFGRS*. V. 18, n.4, out./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/28325>. Acesso em: 20 set. 2018.
- IMDB. Mongolian Ping-Pong. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0461804/>. Acesso em: 29 out. 2018.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Rio de Janeiro: *Revista estudos históricos*. v. 11, n. 21, 1998. p. 89-103.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- _____. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. Londres: Macmillan Press, 1982.
- MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.
- PERMANENT MISSION OF THE PEOPLE’S REPUBLIC OF CHINA TO THE UNITED NATIONS OFFICE AT GENEVA AND OTHER INTERNATIONAL ORGANIZATIONS IN SWITZERLAND. *Regional autonomy for ethnic minorities in China*. Disponível em: <http://www.china-un.ch/eng/rqrd/jblc/t187368.htm> Acesso em: 29 out. de 2018.

PINGUE-PONGUE da Mongólia (*Lücaodi*). Direção: Ning Hao. Produção: He Bu e Lu Bin, China, Beijing HOP Culture e Kunlun Brother Film& TV Productions Lts., 2005. 1 DVD, son, cor. 102 min.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: GIL, Fernando. *Memória-História*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. (V. 1)

PYE, Lucian. *Asian power and politics: the cultural dimensions of authority*.

Cambridge: The Belknap Press, 1985.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Memórias inscritas, rastros e vestígios patrimoniais. Rio de Janeiro: *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares*. v. 9, n. 15, 2016. p. 295-307.

STOCKING, George W. (ed.): *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. History of Anthropology. Vol. 3. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1985. Tradução de Alessandra dos Santos Marques e José Ribamar Bessa Freire.

UNESCO. *Imperial palaces of the Ming and Qing dynasties in Beijing and Shenyang*.

Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/439>>. Acesso em: 29 out. 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Filmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

VERDERY, Katherine. Para onde vão a nação e o nacionalismo? In:

BALAKRISHNAN, Gopal; ANDERSON, Benedict. (Org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 239-249.

WALTER, Mariko Namba. Introduction. In: WALTER, Mariko Namba; FRIEDMAN, Eva Jane Neuman (Ed.). *Shamanism: an encyclopedia of world beliefs, practices and culture*. Santa Barbara: ABC CLIO, 2004. p. xv-xxviii.