

An aerial photograph of a large-scale construction project, likely a dam or industrial facility. The site is filled with a dense network of steel reinforcement bars (rebar) and concrete structures. Several large green cranes are positioned throughout the site, some on tall towers. In the background, a cityscape is visible on a hillside, and a large body of water is on the left. The overall scene is one of intense industrial activity.

ISAAC PIPANO ALCANTARILLA

# FEITO LEITE DERRAMADO SOBRE A PEDRA

a cidade, a memória e a montagem  
no documentário de Jia Zhang-Ke



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

ISAAC PIPANO ALCANTARILLA

**FEITO LEITE DERRAMADO SOBRE A PEDRA**  
**a cidade, a memória e a montagem no documentário de Jia Zhang-ke**

Niterói, RJ

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

ISAAC PIPANO ALCANTARILLA

**FEITO LEITE DERRAMADO SOBRE A PEDRA**  
**a cidade, a memória e a montagem no documentário de Jia Zhang-ke**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Políticas e Análise da Imagem e do Som.**

**Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin**

Niterói, RJ

2012

## RESUMO

A pesquisa concentra-se na reflexão sobre imagens de quatro documentários do cineasta chinês Jia Zhang-ke: *Dong*, *Inútil*, *24 City* e *Memórias de Xangai*. Imagens urgentes, forjadas no real, atadas às transformações intensas decorrentes da parasitagem e da potência do capitalismo na China. Imagens cuja dimensão estética e política geram desdobramentos que atravessam as próprias condições de existência do cinema, possibilitando o encontro de subjetividades, poderes, visibilidades e afetos. Assim, buscamos traçar uma linha que opere na imagem e no mundo, como o faz o próprio cinema de Jia Zhang-ke, tendo em vista dois movimentos complementares: os processos de subjetivação implicados aos novos regimes *espaciais* e *temporais*, representados de modos distintos pelos filmes em questão. No primeiro dos gestos, a cidade ocupa a centralidade das reflexões. Que cidades são essas e o que elas nos dão a ver sobre as relações entre o capitalismo, as reconfigurações espaciais e os sujeitos que as habitam? O segundo movimento do texto enfatiza as associações entre as imagens e a memória, a partir dos olhares que se lançam a um passado esquivo e enxergam um presente que continuamente escapa. A montagem assume uma função preponderante em tais análises, por ser o ato que mobiliza o desejo de conexão e os respectivos agenciamentos nesse lugar onde o capitalismo já atravessou as camadas epidérmicas da sociedade. Na tensão entre a vida como cena e a *mise-en-scène* do cinema.

**Palavras-chave:** cinema; Jia Zhang-ke; documentário; cidade; memória.

## ABSTRACT

The research reflects on images of four Jia Zhang-ke's documentaries: *Dong*, *Useless*, *24 City* and *I Wish I Knew*. Urgent images forged on the real, attached to the intense transformation caused by the parasitic nature and the power of capitalism in China. Images which esthetic and political dimensions cross the conditions to the existence of cinema, and enable the encounter of subjectivities, forces, visibilities and affections. Thereby, we try to draw a line that works with the image and with the world – as Jia Zhang-ke's cinema does – looking towards two complimentary movements: the processes of subjectification implied on new *space* and *time* regimes, represented in different ways by the aforementioned movies. In the first movement, the city is the centre of the reflection. What cities are those? And what do they reveal about the relations between capitalism, the rearrangements in space and the people which inhabit them? The second movement emphasizes the associations between images and memory, from looking to an elusive past and seeing a continuously-escaping present. The montage assumes a prevailing role on these analyses, by mobilizing the will of connection and the intermediations concerning a place where capitalism crossed society's superficial layers. The tension between life as scene and the *mise-en-scène* of cinema.

**Keywords:** cinema; Jia Zhang-ke; documentary; city; memory.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pelo financiamento da pesquisa e a coordenação do PPGCOM, na figura da Simone, sempre solícita com minhas inúmeras preocupações; e a Silvinha, que resolve nossos menores problemas num piscar de olhos;

Aos amigos mais antigos de São João da Boa Vista, Ivan Bonaretto, Kiko Bueno, César Caslini, Luiz Gustavo Nogueira, Alexandre Baroni, Christiano Alves, André Regolin, Leandro Garcez, Rafael Pinheiro, Thiago Pipano, Leandro Buzon, responsáveis por recarregar as minhas energias sempre que necessário e lembrar que continuamos os mesmos, apesar de mudarmos tanto, o tempo todo;

Ao Eugênio, ao Rodrigo e ao Soneca, por terem me recebido em Niterói e me dado abrigo por dois anos;

Gustavo Padovani, Leonardo Schimmelpfeng, Felipe Teram, Rodrigo Azevedo e Raul Lorenzetti, por estarem comigo, diariamente, a despeito dos quilômetros que nos separam. No meio das lembranças do passado eu não estou sozinho.

Aos amigos e amigas do programa de pós-graduação, Gabriela Miranda, Roberto Robalinho, Luiz Giban, Bia Paes, Theo Duarte, Ana Cláudia Peres, Luiz Garcia, Simplício Neto e Lia Bahia, pelas infinitas conversas trocadas e cervejas geladas, por termos dividido as amarguras e delícias deste processo juntos. Foi um prazer conhecê-los e estar com vocês!

Cesare Rodrigues e Felipe Tringoni Arra, nem saberia como agradecer-los por cederem um tanto do tempo de suas vidas para se dedicarem às minhas idiossincrasias e à leitura cuidadosa deste trabalho. Vocês foram e são inspirações constantes;

Aos meus novos companheiros do dia-a-dia, entre xícaras de café, aulas de trompete e projetores de cinema, Lívia Moreira e Fred Benevides, por me receberem com tanto carinho nesta nova etapa da vida, fazendo com que eu me sinta em casa, simplesmente, desde o primeiro instante;

Às meninas Isabel Veiga, Rubia Mércia, Caroline D'Ávila, Aline Portugal, Milena Travassos, obrigado pela doçura e pelo carinho em nossos encontros;

Pelas horas incontáveis de conversas, mais ou bem menos sérias, pelas noites divididas entre incoerências sociais e latas vazias, vos agradeço, Rafael Dupim e Rodrigo Capistrano! Tudo teria sido bem mais chato, penoso e sem graça (um pouco mais tranquilo, também, é verdade) sem vocês por perto;

Ao Glauber, o garçom, não o cineasta, pelos caldos de mocotó nos dias de inverno e pelas melhores mesas de bar que Niterói há de conhecer;

Ao Adenísio, pelos e-mails e mensagens trocadas que, de um jeito ou de outro, me ajudaram a sobreviver;

À minha avó, por fazer a melhor comida do mundo, por me permitir retornar a um tempo que não volta sempre que, aos domingos, me sento à mesa e vejo que ter uma família reunida é, sem dúvida, uma das maiores graças dos homens;

Ao Zé, por acolher alguns filhos que foram entrando em seu caminho como se fossem seus;

Ao meu irmão mais velho, Pedro, que insistiu algumas vezes tentando me convencer de que ele deveria ser a única e legítima pessoa a ser agradecida ao longo de três ou mais páginas. Você sabe.

Ao meu pai, por ter um coração mais forte, e teimoso, do que o resto todo da família;

À minha mãe, por ter me fornecido as condições materiais e emocionais para que pudesse investir em meus sonhos, dos mais banais aos mais importantes. Por ter dito: “Vá! E, se mudar de ideia, volte”. Nada disso seria possível sem você;

Ao Cezar, meu orientador, pela delicadeza e a atenção com que conduziu esta pesquisa, por incentivar minhas apostas e me oferecer com generosidade o amparo necessário nas crises e frustrações desta empreitada.

*Para Karen,  
por todas as vezes que lhe disse que não podia por causa deste trabalho.*

*E por você ter permanecido ao meu lado, dividindo dores e alegrias,  
como confidente, amiga, com tanto amor, sempre.*

*Este texto é um sincero pedido de desculpas  
pelas horas que nos foram tomadas  
Mas é também um agradecimento de coração,  
por tudo o que você foi e é na minha vida.*



**SUMÁRIO**

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b> 10</b>
<b>I. Retoque do real com o real: o cinema de Jia Zhang-ke</b>	<b> 22</b>
<i>O cinema excede a fronteira</i>	23
<i>A China ainda por vir</i>	29
<i>Imagens no real</i>	36
<b>II. China, capital do século XXI</b>	<b> 44</b>
<i>A mise-en-scène da cidade</i>	45
<i>O rio, as ruínas e o restante</i>	52
<i>Made in China</i>	61
<i>Fábricas vivas</i>	71
<i>Sombras da metrópole</i>	78
<b>III. Ah, se eu soubesse...</b>	<b> 85</b>
<i>Lembrança e esquecimento</i>	86
<i>Ali onde flutuam aquelas ervas</i>	94
<i>Enterrar para lembrar</i>	100
<i>Eu somos muitos</i>	105
<i>Veredas que se bifurcam</i>	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS   os rasgos e o tecido</b>	<b> 113</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b> 126</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b>	<b> 132</b>

*Conheça o mundo sem jamais deixar Pequim*

***O Mundo, Jia Zhang-ke***

## |APRESENTAÇÃO

Poderíamos introduzir este trabalho com uma pergunta, lembrando certo filósofo que diz que mais do que excelentes respostas, nos faltam mesmo questões apropriadas. É necessário também que a dúvida não acolha a resposta como se a alcançasse aspirando ao seu encerramento, mas crie condições para que se desdobre em pensamento, aberta ao imprevisto, à digressão, à forma de uma escrita que se lança e se arrisca, como pretendemos orientar o percurso traçado ao longo deste texto. E, a um só tempo, uma escrita que também se define, se cerca a um conjunto determinado de conceitos, signos e imagens. De modo precário, a pergunta inicial poderia ser, simplesmente, “por que a China?”. Dito de outra maneira, por que lidar com essas imagens forjadas na realidade da China, sua alteridade, seus territórios, suas tradições? Dada a distância geográfica, étnica, cultural, que nos separou historicamente, o que se deseja ao se dedicar um estudo – dois anos de pesquisa, investimentos de recursos públicos, horas incontáveis de leituras e escrita, grupos de estudo, aulas – sobre um objeto que, a princípio, se parece tão arredo, separado de nossa experiência? Bem, a resposta à indagação há de ser, inevitavelmente, torta, pois não existe propriamente uma linha estendida entre o lugar onde se aloja a pesquisa e o objeto ao qual ela se refere. No máximo, linhas, inumeráveis, todas tortas. Para produzir certos arranjos entre tais linhas, portanto, devemos antes demarcar alguns nós. O primeiro deles seria intuir um lugar de partida, conscientes de que partida nenhuma se inicia em um marco zero, numa origem que não guardaria rastros do passado ou previsões do futuro. O lugar: China.

Na China, todos os dados são extraordinários. A densidade demográfica, as taxas de natalidade, os índices de desenvolvimento financeiros, a imensidão de um país com cerca de 9.500.000 km<sup>2</sup> abrigando mais de 20% da população terrestre, lidando com as sequelas e contradições de uma trajetória histórica permeada por dinastias, invasões, submissões, guerras, autoritarismos, conflitos e revoluções. Qualquer ínfima alteração percentual em suas estatísticas corresponde a milhares de habitantes, milhões de iuanes, centenas de toneladas. A conjunção entre uma economia de planejamento centralizado tutelada pelo Estado e um mercado aberto aos processos ocidentais veio

conduzindo o país, desde os anos 1980, a crescimentos extremos. E, na brevidade das últimas décadas, é possível que não haja outro país no mundo onde o capitalismo tenha penetrado tão violentamente, reconfigurando a um só tempo os espaços urbanos e rurais, transformando a paisagem e o modo de vida de toda a população. Se, no âmbito das macropolíticas, das trocas financeiras e dos fluxos de capital, os valores tornam-se estranhamente difíceis de visualizar, cifras virtuais insonháveis; as estruturas de consumo e monetarização condicionam formas radicais de seus habitantes experienciarem a vida cotidiana: de bicicletas a *smartphones*; de máquinas de costura a câmeras fotográficas; de mesas de *mahjong* a redes sociais. Entre tudo isso, a ideologia normativa do Partido Comunista, a reação à censura, a História milenar, a tradição e seus costumes, valores, dialetos, símbolos, ícones.

Assim, a China participa de novos arranjos financeiros de capitais transnacionais, numa tensão feroz com o passado tradicional, através da subtração gradual de práticas econômicas, políticas e, por que não, estéticas, conformadoras de certa identidade chinesa, solapadas progressivamente por diferentes formas de atuação de poderes que cristalizam outros mundos. Cálculos invisíveis e minas de carvão, cidades milenares e oligopólios empresariais. Como um poder capilar que se expande por meio de conexões, o capitalismo redesenha maneiras de organização do espaço e do tempo, revelando-se na composição de projetos arquitetônicos onde as cidades tornam-se emaranhados desordenados, entre planos de modernização e excelência urbanística e a desapropriação do espaço público e privado. As operações de desterritorialização e territorialização do capitalismo criam uma singular *desurbanização* (cf. WISNICK, 2009). O campo e a cidade, num vertiginoso desenvolvimento, acentuado e descontrolado, tendem a tornarem-se espaços contíguos. Vilas agropecuárias, comunidades de pescadores, cidades baseadas no artesanato, são integrados a enormes centros corporativos, instituições financeiras, conglomerados industriais, extensões suburbanas, consolidadas enquanto espaço pleno de mutação: o arcaico e o moderno; o agrário e o urbano; o passado e o agora.

Esse processo, absolutamente contemporâneo, resulta na verdade de uma combinação histórica singular<sup>1</sup> (...) Como resultado toda uma paisagem de campos cultivados e casas dispersas, pontuada aqui e ali por chaminés de fábricas, viu-se rapidamente exposta à voracidade do comércio e, logo, ao impulso de produção de bens de consumo variados. É claro que a população flutuante da região se multiplicou a cifras incalculáveis e o território se suburbanizou a partir de rápidos e precários incrementos de infraestrutura básica. Uma urbanização sem urbanidade, conduzida pelo capital globalizado sobre uma base comunista, agrária mas industrializada (*ibidem*, p. 127).

A China de Jia Zhang-ke, de algum modo, estaria mais próxima a essa China que agora nos chega por toda parte, nas chamadas do jornal das oito, nas notícias dos periódicos diários, pelos documentários da *Discovery*, pelo número de registro impresso nos eletrônicos que invadem as galerias dos shoppings, camelôs e o *Mercado Livre*. Não no que concerne à forma ou ao modo como o país está sendo colocado em jogo pelos arranjos financeiros ou pela linguagem, mas, sobretudo, por se deter na urgência do acontecimento, fundido na potência da vida cotidiana, do urbano e do sensível. Reveladores de uma face renunciada pelo tradicional cinema chinês, os filmes de Jia Zhang-ke contêm o país como lugar de produção desprendido de certos moldes de gêneros e convenções estilísticas e temáticas filiadas às concepções dinásticas. Se a tradição está presente é no modo como se dá no choque com a intensa modernização, no seio de um país onde os corolários são transparentes, gerando um estado de coisas de constante variação: lugar de passagem dos corpos, dos tempos e dos espaços.

Tempos e espaços em tensão, e a imagem como aquilo que possibilita o encontro de subjetividades, poderes, visibilidades, forças, afetos. Elas convocam a urgência de um olhar em contato com um mundo premente, nas contingências do real. Não apenas dizendo ou mostrando o que existe, mas inventando a própria existência com o que existe. Assim, cremos, o cinema de Jia Zhang-ke está efetivamente desconectado de certa capacidade de presenciar a experiência como objeto dado, passível de submissão à imagem, abrindo lacunas para que o próprio real entre em disputa no interior de regimes de representação, como um gesto de criação. “Se todo pensamento emite um lance de dados”, antes de se deter em um ponto último que o sagre, como escreveu o

---

<sup>1</sup> Wisnik aponta como compreensão desse processo histórico o desprezo de Mao Tsé-Tung pelas cidades, bem como as políticas de industrialização do campo e de controle inflexível do crescimento urbano. Em segundo lugar, estaria a recente abertura à economia de mercado a partir das zonas de exceção em torno dos enclaves ex-coloniais: Hong Kong e Macau, ambos situados no delta do Rio Pérola. A fundo, o autor salienta como a divisão do trabalho baseada na separação entre o campo e a cidade diz muito sobre o modo como o comunismo se territorializou no Oriente, em países como a Rússia ou a China (2009, p. 126-130).



poeta Mallarmé (2006), toda imagem do real inventa um mundo ao se territorializar em uma representação.

Com efeito, torna-se imprescindível a realização de um deslocamento, ou reorganização, do nosso olhar, por nos interessar menos a demarcação de fronteiras definidas e a fixação de gêneros estáveis, do que conceber o documentário e suas imagens sob a imprevisibilidade do acontecimento, *sob o risco do real*<sup>2</sup>. Não é pouca coisa. Quer dizer, estamos pouco empenhados nos lugares implantados pelas balizas ao enfatizar seus respectivos atravessamentos, cruzamentos, agenciamentos. Significa dizer que, sim, percebemos a manutenção de certas fronteiras, mas a relação entre elas é o que nos parece mais instigante e potente. É o que nos permite pensar os filmes como sendo sempre maiores ou menores do que a realidade. Para isto, buscamos desvincular o documentário de toda uma historiografia cinematográfica cuja essência baseia-se na edificação de conceitos-chave que, não raramente, constrangeram a imagem documental à experiência do sistemático, ordenado, calculado e dogmático. Como se restasse ao documentário tão-somente os atos de observação e registro da realidade, fazendo da vida e representação espelhos reflexos, por mais que tais noções já tenham sido inumeráveis vezes postas em debate, convertendo em absurda a sentença. O que nos resta, logo, é um afastamento desse campo discursivo e conceitual, saturado de noções mais ou menos pertinentes, para caminharmos por um terreno de perguntas, no qual o “como” possa ser refigurado como uma espécie de conjunção norteadora de problemas.

Sabemos que o mapeamento dos procedimentos estéticos do documentário contemporâneo (as configurações formais e os respectivos agenciamentos entre as condições de existência e os modos de representação) tem demandado um correspondente metodológico paralelo de buscas por definições e tentativas de compreendê-lo em termos precisos. Ao longo da historiografia do cinema, os campos teóricos e práticos se confrontaram sucessivamente obscurecendo ou demarcando continuamente a visibilidade de algumas balizas, através de realizações práticas e esforços conceituais que por vezes dilataram, interpolaram ou violaram as imposições de categorias e nomenclaturas. Enquanto arenas diametralmente opostas prosseguiram apartando os universos que envolvem o documentário e a ficção.

---

<sup>2</sup> “Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo de ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme”. (COMOLLI, 2008, p. 169).

Justamente por sua feição mais instável, o documentário tem provocado essa perene – e inesgotável – crítica ao seu próprio regime estético. Disto resultaram não apenas empenhos metodológicos e publicações, como realizadores e filmes, mais ou menos brilhantes, detidos em estratégias de reflexividade. Expondo os métodos e revelando os dispositivos, muitas vezes se resumindo à obsessão formal que se reduz e se encerra à problematização das próprias prerrogativas. A um só tempo, a recusa por qualquer posição ou orientação do olhar que se lança para o documentário incorre no mesmo erro das proposições que copiosamente tentam restringi-lo enquanto gênero ou convertê-lo no caminho de emancipação do sujeito e das coisas pela imagem. Esta espécie singular de “paradoxo epistemológico” nos leva a crer sobre uma impossibilidade de operá-lo ou deduzi-lo no plano conceitual: quer seja dotá-lo, quer seja destituí-lo de imanência, ambos os procedimentos investem no rigor de uma essência - não num regime de visibilidade, potência afetiva, produção de subjetividade.

O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome *documentário* não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea. O que não significa que o desafio de apresentar o outro, de forjar encontros e pensamentos com o desconhecido das vidas e das imagens não seja o que move o melhor desse cinema. (MIGLIORIN, 2010, p. 9).

Como não nos cabe – nem tampouco interessa efetivamente a este trabalho, confiando que outros já o fizeram de modo muito mais produtivo - a descrição de um inventário das inumeráveis propostas e categorias, situamos as imagens documentais de Jia Zhang-ke como o nome dessa liberdade. Na esteira de um pensamento contemporâneo, motivado pela prerrogativa do documentário que jamais se reduz a uma representação ou asserção, no sentido de deter ou explicitar certo conhecimento sobre o mundo. Tampouco acompanha a separação ontológica que associa a imagem como apenas superfície ou aparência. Nossa posição crítica se edifica na problematização de alguns conceitos-chave, como *objetividade* e *verídico*, ao questionar tais estatutos, responsáveis por pautar uma orientação de possível transparência do documentário como reproduutor do real ou seu duplo. A distinção, provisória, entre o documentário e a ficção orienta-se, sobretudo, pelo encontro com o outro e a inquietação pelo seu devir-imagem. Rememorando Arthur Omar: “Só se documenta

aquilo de que não se participa” (2010, p. 148). Não nos convém, portanto, a crença ingênua de *concessão do poder de palavra ao outro*, mas a admissão da violência que é o ato da filmagem, onde todos os olhares são trocas e *relações* de poder nunca justas, estendidas também ao espectador inserindo-o neste círculo, não na extremidade da recepção<sup>3</sup>.

Deste modo, o documentário afirma sua autonomia, sobretudo diante da ficção “sob o emblema do espetacular, do comércio, da diversão” (GUIMARÃES; CAIXETA, 2008, p. 35). Ao permitir-se o risco: “o cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, experimentemos, os pensemos” (COMOLLI, 2008, 177). O lance de dados do documentário aciona os não-ditos, encontrando sua potência no que está latente e, assim, se rasga à invenção de mundos. “Condição de possibilidade do pôr em cena, pelo gesto e pela palavra [e nós acrescentaríamos, sobretudo, pela imagem], aquilo que estaria oculto, esquecido ou a ser ainda inventado”, como escreve Ilana Feldman (2010, p. 152-153).

Não se trata de uma ausência do real (nem da sua degradação ou ofuscamento supostamente produzidos pelos recursos expressivos próprios do documentário), mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação. É para desfazer mal-entendidos como esse que insistimos que a peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado (CAIXETA; GUIMARAES, 2008, p. 49).

Nosso esforço metodológico não se esquivava à sua própria imprecisão, pois deriva, sobretudo, das imagens e da potência daquilo que convocam, no que possuem de constitutivo como algo que não se limita à linguagem. Assim, buscamos escutar os objetos, fazendo-os falar, tentando perceber e apreender sentidos que são produzidos com as imagens - e não sobre elas. Sob nenhuma forma, os filmes de Jia Zhang-ke são

---

<sup>3</sup> “Mais que representação fiel ou não da realidade (...), o filme oferece ao espectador um campo de experiências e só ganha existência se efetivar um sujeito para esse campo” (LUZ *apud* FRANÇA, 2007, p. 120).

tomados neste trabalho de modo exemplar, como se figurassem certas condições universalizantes dos sujeitos e da existência, ilustrando nossas associações. Não recorreremos às imagens como se elas nos fornecessem pistas para a compreensão da realidade, pelo contrário, voltamo-nos às imagens para perceber como elas inventam o real. Caminhamos ao lado; não à frente ou mesmo atrás. Cerceamos; não concluímos. Aproximamo-nos; não nos sobrepomos. Pensamos em traços, em linhas, em esboços, em camadas.

Por isso, é preciso antecipar, o texto pode ter uma natureza pouco linear, o que eventualmente embarçará a leitura. Parte-se de uma escrita que almeja ser horizontalizante, aspirando à rede no sentido pensado por Bruno Latour, colocando os objetos – imagens, planos, sequências, diálogos, sons – em movimento com outro universo, de natureza diversa, mas integrante, de teorias, conceitos, abstrações e poéticas. Assim, nos permitimos um diálogo com certos autores que não dedicaram uma linha sequer à reflexão sobre o cinema, seja através de suas imagens, seus gêneros, suas escolas. Esta aproximação, por um lado, nos afasta das análises cinematográficas habituais, o que é uma significativa perda considerando a tradição de pesquisadores e obras definitivas da academia em nosso país. Por outro, nos permite apontar para desdobramentos que não estejam circunscritos aos limites do quadro, fazendo com que este trabalho não se restrinja à forma para tentar traçar uma linha de força mais abrangente. Investindo numa dimensão constitutiva dos filmes, da ordem do que permite que eles existam no interior de um universo maior de questões políticas e estéticas, ao passo que os conectam àquilo que compete à cena diegética. Traçar uma linha que opere na imagem e no mundo, como o próprio cinema de Jia Zhang-ke parece fazer.

“Mais um risco do que uma estrutura, mais um campo de forças do que um andaime” (ROCHA, 2006, p. 20). Buscamos aproximar nossa escrita à forma do ensaio. A própria adoção da primeira pessoa do plural salienta nosso flerte com essa modulação de pensamento - *pensamento experimental*. Quando falamos, falamos com muitos. Há um “eu” que se expõe, inevitavelmente, rodeado por tantos outros. Falamos, então, como “nós”. Nós que acumulamos, ecoamos, referenciamos: saberes, gestos, vozes, ideias, palavras e gritos.

A impossibilidade de o ensaio permanecer fiel a um ou outro campo vem do fato de que sua escrita deve ser criadora. Ele experimenta uma irresistível atração pelo movimento, pela vagabundagem do pensamento, pela tensão dos contrários que se reúnem em um mesmo discurso. Como afirma Starobinski, se o ensaio instaura a flexibilidade no pensamento, é porque a “flexibilidade é a mais perfeita experiência do movimento. Mas não qualquer flexibilidade. Montaigne não quer perder nada: faz questão de experimentar a uma só vez o gesto de ir e a embriaguez de ser levado” (ROCHA, 2006, p.18).

É este deixar-se ser levado pelo movimento do pensamento que nos possibilita transitar entre as imagens e suas narrativas e o universo que as rodeia. Entre a materialidade do mundo e a linguagem do cinema. Assim, a tessitura desta dissertação procura arriscar-se a um esforço metodológico de certa manutenção da desordem, criando aproximações e distanciamentos conceituais conectados ao *corpus*, de modo que a teoria não se imponha aos objetos tomando-os como modelos de suas prerrogativas. Antes de tudo, o cinema e seus filmes, orientando-nos a uma temperatura e um ritmo específicos, demandados pelas qualidades e regimes internos das obras, fílmicas ou bibliográficas, tal qual uma operação de montagem: conectar, recortar, associar, justapor.

Dada a extensão da obra de Jia Zhang-ke em sua trajetória como cineasta (contabilizando nove longas em apenas quinze anos), fazemos a opção por um recorte no qual privilegiamos os documentários, em detrimento das ficções, de maneira não excludente. De modo que, uma vez necessárias para a elucidação de determinados problemas levantados pelo texto, as ficções do cineasta poderão ser eventualmente convocadas como forma de ampliar ou potencializar nossas reflexões, sem o prejuízo de estarmos transgredindo campos ou definições. Cientes de se tratar de um cineasta para quem o real é produção e só se vê com a verdade *no* cinema aquele que inventa a verdade *do* cinema. Finalmente, se *Dong, Inútil, 24 City* e *Memórias de Xangai*, *corpus* do trabalho, ocupam a centralidade do texto, tal opção deve-se, sobretudo, à amplitude do recorte e à força do caráter sintético da dissertação de mestrado, tentativa a ser cumprida rigorosamente no exercício deste texto e na exposição das abordagens.

Os filmes, de uma maneira geral, nos permitem a formulação de questões comuns partilhadas pelas narrativas por uma espécie de emparelhamento. Dito de outro modo, parece que a obra de Jia Zhang-ke permanece num estágio de continuidade, onde os problemas são sucessivamente desdobrados e as imagens, acumuladas. Há, notavelmente, diferenças inerentes ao modo como cada narrativa acontece. Diferenças



que se expressam na plasticidade da imagem, nas texturas, nos volumes, nas durações, nas composições, nos personagens, nos espaços e nos tempos. Por outro lado, as imagens possuem um senso inequívoco de prolongamento, como se os filmes pudessem ser vistos por um olhar complementar, nos permitindo agrupá-los através das questões evocadas em suas próprias narrativas. A despeito das especificidades, tentamos pensar os filmes a partir dessa comunhão, respeitando e tornando claras as possíveis singularidades, mas tendo em vista sempre aquilo que os faz partilhar certos mundos.

A questão apriorística que motivou ou, de algum modo, possibilitou esse movimento foi a parasitagem do capitalismo. De um capitalismo laboratorial, selvagem, que engendra outras formas de experiência e está impregnado na imagem. Jia Zhang-ke não pretende entendê-lo, diagnosticá-lo. Há uma inquietação sobre o modo como essas forças e poderes vêm transmutando as paisagens, as formas de trabalho, a memória coletiva, sim. Não por acaso, os sujeitos possuem uma situação de privilégio em suas imagens. Por outro lado, os filmes se alojam nesse lugar onde o capitalismo já atravessou as camadas epidérmicas da sociedade, implicando a vida em suas mínimas atividades. Eles não produzem rupturas com o processo e a comunidade, mas estão totalmente tomados, no cerne do acontecimento. Aqui, outra vez, parece ser esse lugar onde está a potência das imagens, na tensão entre a *mise-en-scène* da vida vivida e a *mise-en-scène* da vida filmada, reforçando como o cinema de Jia Zhang-ke realiza sua “dança em torno do concreto”, citando Vilém Flusser. Dança que envolve o concreto e se faz com ele.

À suntuosidade do projeto arquitetônico da barragem de Três Gargantas (*Dong*) contrapõe-se a cidade em vias de submergir e, mais do que isso, seus habitantes que, diante do desaparecimento da própria morada, são obrigados a investir outras formas de vida. A fábrica demolida (*24 City*), para além do desmonte material de uma força de produção inadequada ao novo mercado financeiro, apresenta a um só tempo um senso de coletividade e uma solidão irremediável. A coexistência de diversas atividades de trabalho (*Inútil*) – o operário, a artista e o artesão – unem pontas de experiências impossíveis e as faz dialogar, atenta a como os sujeitos dão conta da vida e ensejam modos de afetividade frente ao embrutecimento do mundo. As mudanças abruptas da cidade (*Memórias de Xangai*) e seus arranha-céus e o lugar das imagens entre o passado inacessível e o presente que se esguia. Nesses filmes de Jia Zhang-ke percebemos a cronicidade de uma escritura praticada com o real e seus escapes, fragmentos, lacunas: a plasticidade, a precariedade, a brutalidade, a materialidade, a historicidade, a

inventividade do real. Não há um projeto utópico de emancipação, mas é na própria aridez do mundo que se constituem os momentos de reunião e liberdade.

A orientação dos capítulos, por sua vez, procura responder a determinadas composições guiadas, sobretudo, por essas demandas, pensadas a partir e com as imagens. No capítulo I, “Retoque o real com o real – o cinema de Jia Zhang-ke”, fazemos uma espécie de recuo das questões principais que norteiam e motivam o trabalho, como um preâmbulo para situar determinados agenciamentos entre o cinema realizado na China, a China e o mundo. Em primeiro lugar, a necessidade de questionar o próprio ideal de cinema chinês. Diante da dissolução das fronteiras do Estado-nação, dos movimentos transnacionais e da permissividade das noções identitárias, como organizar o cinema produzido na China? Dito isso, transitamos a outro campo, na superfície, já mais pautado pela representação, conferindo atenção a duas gerações de cineastas chineses, entre os anos 1980 e 2000, momentos distintos onde o país entra certamente em disputa pela linguagem. Por fim, esboçamos uma pequena biografia de Jia Zhang-ke, traçando seu percurso como jovem estudante a realizador consagrado pelo circuito de festivais ocidentais; da produção marginal e ilegal à posição como artista legitimado e distribuído nas salas chinesas.

Os dois capítulos seguintes, desdobrados por necessidades didáticas, são mais complementares e constantemente conectados: a cidade (II, “China, capital do século XXI”) e a memória (III, “Ah, se eu soubesse...”). Espaço e tempo. A necessidade de separá-los não diz mais do que uma simples vocação organizacional do texto. Eles estão amplamente associados, muitas vezes pela reincidência dos mesmos planos, sequências, gestos, referências. Ao mesmo tempo, sempre com um leve deslocamento, tentando perceber as nuances e sutilezas das imagens.

Em “China, capital do século XXI”, tomamos como foco o espaço em sua dimensão representativa: a cidade que desaparece para dar lugar à construção de uma barragem; a fábrica que se desmancha para que em seu lugar seja projetado um novo complexo habitacional; as linhas de montagem e os desfiles de moda como regimes de visibilidade; a megalópole anacrônica antecipando a chegada de seus habitantes.

A cidade nos filmes de Jia Zhang-ke não está separada daqueles que a ocupam, a apropriam e a inventam. Mas, cada qual a seu modo, as cidades partilhadas nesses filmes estão sempre investindo forças – pelo governo, pelo capitalismo financeiro, pela riqueza - para o alijamento daqueles que as habitam, nas mais variadas tentativas de

expropriação. Essas cidades existem, algo se efetiva nelas. Pensar, como pretendemos, a *mise-en-scène*, é pensar como a inscrição dessas imagens com o real – do mundo constituído do trabalho, da vida, da materialidade das coisas – pode viabilizar alguma forma de ação que se efetiva enquanto gesto político e provoca rupturas com os espaços de legitimação dos poderes.

O capítulo III, “Ah, se eu soubesse...”, parte das mesmas inquietações, evidenciando as relações entre as imagens e o capitalismo produzindo novas percepções da temporalidade. As memórias das imagens. Compreendendo o passado não como um dado, mas como *recherche*, como evento, como transformação. Ao evocarem a macro-História chinesa, os filmes de Jia se ocupam mesmo das relações e implicações na vida cotidiana dos sujeitos, fictícios ou reais. E é nesta tensão que se desenvolvem as narrativas, nos olhares que se lançam a um passado remoto – inacessível via documentos, acessado via fabulação – e vislumbram um presente que progressivamente escapa à existência ordinária.

As fissuras tênues entre o passado e o presente constituindo a memória, transformando-a em matéria viva, distante das perspectivas de armazenamento e recuperação total. A fábrica já não está lá; a casa foi inundada sob as águas; as relações se perderam no fio da história. Tomamos de empréstimo uma indagação de Andreas Huyssen: “como avaliarmos o paradoxo de que a novidade em nossa cultura está cada vez mais associada à memória e ao passado, em vez de estar associada em esperanças futuras?” (1996, p. 16). Certamente, os filmes de Jia não articulam projetos políticos utópicos, tampouco são evocações nostálgicas de um tempo em que a vida supostamente estaria mais nos trilhos do que agora. São gestos de resiliência, conectando o passado à dimensão do presente sem traços ou perspectivas de causalidade, investindo no devir-histórico dos sujeitos.

Ao creditarmos um papel decisivo à montagem, embora não dediquemos um capítulo exclusivo a ela, chamamos atenção tanto para o gesto cinematográfico por excelência, como para a própria montagem do texto, da inscrição das palavras e seus desdobramentos para o cinema. São suas conexões, aproximações, ligações, entre as imagens e as referências, que nos dão o instrumental necessário para produzir determinadas articulações e associações, na tessitura do próprio texto. A montagem é definitiva no cinema de Jia Zhang-ke, por se afastar dos modelos de representação pautados por discursos ideológicos conflitantes, normalmente polarizados, num

contexto de saturação de imagens, surgindo como a condição de possibilidade de produzir curvas nas linhas retas da linguagem. Mesmo que, por vezes, se tenha a impressão de uma montagem dialética, uma vez que Jia trabalha com a aproximação de diferentes, no limite, opostos.

Através de uma atenção cuidadosa aos procedimentos de ligar imagens fazendo-as estar em relação umas com as outras, sem visar a um encerramento do filme sobre si mesmo, a montagem se efetiva como uma operação não-dialética, aberta às conexões com outras imagens e com o mundo. Somente a montagem, então, nos permite pensar este trabalho ao modo como o fazemos. Se não nos detemos ao seu funcionamento, especificamente como um capítulo, é porque sua presença atravessa o texto de uma ponta à outra.

O movimento pendular da escrita, apesar das necessidades discursivas e de organização textuais, estão abarcados pela imagem-referência do título – *feito leite derramado sobre a pedra*. Natural escolher uma imagem como esta para referir-se ao cinema de Jia Zhang-ke. A pedra e o leite. A dureza, a aridez, o rigor; a leveza, a fluidez, o vapor. Uma tradição milenar em deformação com a velocidade de um capitalismo conexcionista, dinâmico; a rigidez da matéria que se esfacela com a força da água; a austeridade da História, seus marcos, guerras, independências, revoluções, conflitos, diante da fugacidade da existência cotidiana. O leite e a pedra.

“O *E* não é um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga, ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (DELEUZE, 1992, p. 60-61). Elementos heterogêneos que uma vez tocados não se misturam, embora reajam à presença mútua forjando formas únicas de contato. Elementos heterogêneos que pouco nos interessam separados. Muito nos convidam na relação. A pedra sujeita à erosão; o leite exposto à volatilização. Formas do real.

Imagens do real.

Hoje, me parece cada vez mais possível conhecer o mundo sem deixar Pequim.



**retoque do real com o real**

|o cinema de jia zhang-ke|



# | o cinema excede a fronteira

No segundo volume do *Journal of Chinese Cinemas*, periódico de língua inglesa dedicado aos estudos cinematográficos da China, os proponentes Chris Berry e Laikwan Pang (cf. 2008) justificam com uma anedota a questão principal que motivara a edição do título do volume. Uma história aparentemente banal a respeito de um “s”. Contemos.

Ao receber dos autores o tema “*What is transnational Chinese cinema?*”, o editor da revista, Song Hwee Lim, embora tenha aceitado prontamente a proposta, faz uma ressalva: pede-lhes que acrescentem um “s” ao título. Ao invés de *cinema*, *cinemas*. O pedido lhes pareceu natural, afinal, o próprio nome do periódico conserva o termo em sua forma plural. A questão por trás do “s”, banal apenas na superfície, revela muito mais do que uma mera divergência ou extravagância ortográfica, e deriva pelo menos de uma década antes, por volta de quando Sheldon Lu publica a antologia intitulada *Transnational Chinese Cinemas* (1997), espécie de marco definidor nesse campo particular de estudos.

Se até então, formais plurais como *Chinese cinemas* ou *transnational Chinese cinemas* eram raramente empregadas nos círculos do conhecimento científico, após o livro de Lu passaram a designar não apenas um quadro conceitual, mas uma terminologia a respeito de um vasto campo de estudos. A dúvida de Berry e Pang com relação ao termo (*cinema* ou *cinemas*) provinha do próprio alargamento conceitual e do uso indiscriminado dessas noções, levando-os ao questionamento pertinente a respeito de determinadas apropriações. Passados mais de dez anos após a publicação de Lu, *chinese cinemas* ou *transnational Chinese cinemas* compreendiam uma enorme variação de hipóteses sob os mais diversos horizontes teóricos, despertando o interesse de pesquisadores sobre os limites e possibilidades desse emergente campo de estudos cinematográfico chinês.

As razões levadas à tensão que se instala no centro das discussões sobre um ideal de cinema nacional chinês são das mais diversas naturezas. Podem se referir aos limites territoriais do estado-Nação, considerando as fronteiras geográficas em seus sucessivos transbordamentos e o Estado como agente das práticas cinematográficas; o

multiculturalismo e as diferentes formas de produção assimilando a multiplicidade de gêneros, temas, práticas de consumo, culturas de imagens num quadro pós-moderno; a língua oficial ou padrão e os inúmeros dialetos correspondentes, fazendo do país uma massa de pessoas com idiomas divergentes, dentre tantos outros. Mas, se os argumentos utilizados dissonam do ponto de vista, ao menos gravitam ao redor de uma questão comum: pela negação à existência de um *cinema monolítico*, de um ideal de *cinema chinês* único, representativo da “condição humana” da população chinesa em seus termos culturais e identitários.

Poucos países no mundo possuem tamanha complexidade ao tratar-se do imaginário cinematográfico nacional. Formada por três territórios, a China é uma nação fragmentada em regiões com regimes econômicos e políticos internos sólidos: a República Popular da China, continental, governada pelo Partido Comunista Chinês (PCC) desde sua proclamação por Mao Tsé-Tung, em 1º de outubro de 1949 na Praça da Paz Celestial; Hong Kong, antiga colônia britânica pertencente ao Império desde o início da Guerra do Ópio, em 1842, até 1997, quando se torna uma *Região Administrativa Especial* da RPC sob o regime de “um país, dois sistemas”; e A República da China, Taiwan ou Formosa, reconhecida durante décadas por diversos países no Ocidente e pela própria ONU como o único poder legítimo da China, controlada pelos Nacionalistas do Partido Nacional Guomindang em virtude do poder comunista na China continental (cf. ZHANG, 2004).

Para muitos autores, a trajetória histórica de formação desses territórios tem um caráter decisivo no desenvolvimento da cultura cinematográfica nacional. A partir da separação das indústrias na China, em Hong Kong e Taiwan, foram sendo consolidados centros de produção com interesses e práticas bastante distintos, projetando um quadro cinematográfico fundamentalmente disperso – histórica, política, cultural, étnica, linguística e territorialmente. E o que leva à problemática imprecisão do cinema chinês é justamente sua associação ao estado-nação como unidade representativa tendo como proposta o isolamento dessas variações em prol da soberania e da unidade (*idem*, 2007, p. 3).

Evitando a criação de um novo “conceito guarda-chuva”, sob o qual se abrigariam as mais diversas possibilidades analíticas, e ainda assim reconhecendo como necessária uma abordagem que pudesse compreender as complexidades e urgências dessas novas perspectivas do cinema na China, os estudos cinematográficos passaram a adotar como

vislumbre teórico uma perspectiva *transnacional*. Um campo no qual estão presentes modos de produção, distribuição e exibição; novas tecnologias e mudanças nos padrões de consumo; migração, jornadas e outras formas de passagens entre fronteiras; filmes do exílio e diáspora; práticas financeiras e culturais transnacionais e as relações entre local, nacional e global (SHAW; DE LA GARZA, 2010, p. 04). Claramente, a passagem de um posicionamento *nacional* para o *transnacional* não alivia as questões levantadas pelos conceitos em face da complexidade do país. A crítica à terminologia percebe como a ideia transnacional promove mais um deslocamento e uma reordenação do que propriamente um abandono à perspectiva da soberania da nação chinesa: ao invés de um país, a construção de um ideal “pan-étnico” ou “supranacional” (LIM, 2006, p. 05).

Do ponto de vista étnico, a China continental é formada majoritariamente pelos povos *Han* (aproximadamente 92% da população) e outros 55 grupos classificados enquanto ‘minorias nacionais’ pelo governo, representando um universo de mais de 110 milhões de pessoas. Herança do passado imperial chinês por meio da anexação territorial em suas sucessivas dinastias, as minorias são formadas por populações muçulmanas, etnias *uighur*, tibetanos, *naxi*, entre outras, correspondendo a 60% do território ao norte, sul e oeste, além de áreas montanhosas de difícil acesso. Já em Taiwan há uma histórica disputa e reivindicação pelos povos de origens aborígenes, enquanto em Hong Kong a população também é formada pela maioria *han* e outros 5% de grupos multiétnicos. As hibridações culturais, os fluxos migratórios internos e externos, invasões e guerras, colonialismo e imperialismo, desenvolveram ao longo da história um mapa linguístico plural, fazendo da China uma nação poliglota (*ibidem*, p. 04).

Tentando responder a essa diversidade, sob o signo de um cinema *sinófono*, falante da língua chinesa, Sheldon Lu (2010) explora a pluralidade de dialetos (*fangyan*) e línguas (*yuan*) praticadas pela população nos centros e periferias da China continental e insular, aderindo a uma concepção pan-chinesa<sup>4</sup>, demonstrando uma vertente das possibilidades de interpretações transnacionais.

---

<sup>4</sup> Com a unificação da China, o conselho de censura cinematográfico estabeleceu em 1927 o mandarim como *língua franca* do cinema chinês, proibindo o uso de dialetos locais, como o cantonês. Já em Taiwan, o dialeto local taiwanês (*hokkienese*) vem sendo praticado em todas as esferas da vida privada e pública, inclusive na política presidencial, desde os movimentos separatistas e pró-independência ao final do século XX. Lu aponta como as complexidades políticas e históricas envolvendo a China e Taiwan vêm sendo absorvidas e exploradas por toda uma geração de cineastas, como Hou Hsiao-hsien, ao utilizar uma variedade de línguas e dialetos em seus filmes – mandarim, *hokkienês*, *hakka*, shanganês e japonês. Quanto

Não há nenhuma voz dominante. As múltiplas línguas e dialetos usados nos vários tipos de cinema sinófono atestam a fragmentação da China e da *identidade chinesa*. Cada falante de um dialeto é a voz de uma classe especial, representa um estágio particular do desenvolvimento socioeconômico e representa um nível específico da modernidade dentro de um confuso conjunto de formações heterogêneas na China e na diáspora chinesa [...] O mundo do cinema sinófono é um campo de articulações multilíngues e multidialetais que desafiam e redefinem constantemente os limites de grupos, etnias e afiliações nacionais (LU, 2011, p. 264-265).

Como pensar a multiplicidade cinematográfica a partir da língua, das mais indicativas manifestações de um povo, irmanando e separando aqueles que compartilham ou não o domínio sobre modos de expressão divergentes perante o mesmo mundo? Ao atravessar fronteiras, as imagens perdem certas garantias dos lugares de pertencimento, produzindo fatalmente encontros com outras formas de expressividade que, não raramente, manifestam desejos de continuidade com princípios colonizadores e imperialistas, como extensão, revestidos por camadas multiculturalistas. Em outras, como é o caso de *O Mundo* (2004), as questões idiomáticas estão presentes como geradoras de conflitos, importantes para a produção de subjetividade num lugar de estranhamento, no espaço habitado pelos personagens de Jia Zhang-ke. Sem possibilidade de conciliação ou de percepção de um mundo aonde todos falam, são ouvidos e entendidos.

Os trabalhadores imigrantes do Parque Mundial, “simulacro pós-moderno dos monumentos do mundo” (*ibidem*, p. 250), contendo réplicas de estátuas e grandes obras da humanidade, como as Pirâmides, a Torre Eiffel, a ilha de Manhattan ou o Taj Mahal; são falantes do dialeto local de Fenyang. A inadequação dos personagens com o lugar é constantemente despontada pelo choque idiomático, nas pequenas aflições diárias e na solidão inescrutável. Enquanto os alto-falantes proclamam o “anônimo e universal *putonghua* (mandarim)” (*ibidem*), os trabalhadores permanecem isolados à margem desse universo microglobal. Para além da artificialidade epidérmica do parque, parece haver uma compreensão de um mundo, *shzjie*, onde diferentes possibilidades

---

a Hong Kong, após 1949 pode ser pensada a existência de dois cinemas paralelos: o cinema falado em cantonês e o cinema falado em mandarim (cf. LU, 2010).

idiomáticas revelam uma permanente reconfiguração dos afetos longe da celebração de uma cultura “globalizada”.

Desgastado, o termo [globalização] poderia induzir a uma leitura redutora dos filmes, à medida que estes poderiam ser vistos como reflexo da lógica da revitalização dos nacionalismos e de identidades locais, ou ainda, como sintoma de uma pasteurização das identidades, em meio a um mundo flexibilizado, destituído de diferença e de forças de ruptura (FRANÇA, 2003, p. 13).

Antes a afirmação da precariedade, sem desejo de ser sintomática ou representante de um “estado de coisas”, do que a pátria hiperconectada que abriga todas as diferenças. Não se trata de (ou a falta de) diálogo entre chineses e chineses/chineses e russos em *O Mundo*, culturas separadas que se encontram, mas de sujeitos falantes de idiomas mutualmente incompreensíveis diante da necessidade de inventarem para si um mundo passível de ser partilhado. Afirmação do próprio *desentendimento* como situação da palavra:

Aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p. 11).

Neste ponto há efetivamente uma diferença da apropriação que fazemos do cinema de Jia Zhang-ke daquela realizada por Lu e das variadas propostas transnacionais, sejam elas mais ou menos críticas. De um modo geral, as problemáticas aliadas à existência do cinema transnacional chinês passam por um desafio interpretativo que se relaciona a dois grandes núcleos. Numa destas chaves, como na perspectiva do cinema *sinófono*, a cultura é eventualmente percebida dentro de um quadro conceitual pós-moderno, multiculturalista; de outro, são fundamentais as trocas e conexões de mercado que envolvem transações independentes dos territórios, coproduções internacionais e uma dinâmica integrada ao aparecimento de novas mídias.

Nossa aposta neste trabalho é mais tímida e pouco produtiva na tentativa de esclarecer conceitualmente esse conjunto difuso, seja com relação à perspectiva cultural, seja em vista as problemáticas do mercado. Se fôssemos compreender o cinema de Jia sob a questão da especificidade de um cinema chinês, transnacional, certamente

teríamos outro trabalho. Ao mesmo tempo, parece importante avaliar as distâncias e os limites que se estabelecem para a produção de uma pesquisa realizada no Brasil sobre um cinema feito na China, sobre a China, e por isso esta espécie de preâmbulo. Como então entender as imagens dos filmes e seus vínculos com um país tão distante?

Pensar o sentido de “nação” contemporaneamente significa levar em conta sua significação, sua constituição experiencial, prática, ao alcance de todos (e não os limites territoriais apenas), significa pensar sua formulação a partir de uma trama onde atuam e circulam narrativas mediatizadas, pessoas, discursos políticos que oferecem cotidianamente novos expedientes para construção de si mesmos imaginados e de mundos imaginados. Com o declínio das fronteiras nacionais, a intensificação das migrações em massa e o aumento do fluxo de narrativas e imagens, a ideia de nação/etnia passa a ser construída e reconstruída dentro de uma nova lógica [...] por uma massa de espectadores e imagens desterritorializados (FRANÇA, 2003, p. 26).

Sabemos que há, sim, uma China estabelecida, com sua cartografia, suas variações climáticas, seu regime político, não podemos negá-la ou negligenciar sua existência. Afinal, é esta China que também está presente nos filmes de Jia Zhang-ke. Nos potes de macarrão, nas bicicletas, nos karaokês, no ônibus, nas cidadezinhas ou no centro de Pequim. Mas, há também outra nação, reconstruída nas imagens, entre a vida ordinária e a *performance* de seus habitantes, na tessitura de novas tramas que não se deixam reduzir à reprodução mimética para estender-se à imaginação de outros mundos, novas fronteiras, agenciamentos, territórios e sujeitos políticos. Pensar no interior dessa nova lógica parece fundamental a qualquer estudo contemporâneo que trabalhe com as imagens – chinesas, iranianas, russas, brasileiras, americanas, estrangeiras, nacionais, transnacionais – e o que elas podem.

# | a china ainda por vir

Até muito pouco tempo, pensar os cinemas chineses no Brasil e no ocidente, sem o menor risco de generalização, implicava ter em mente alguns raros nomes de cineastas num esforço exemplar de rememoração dos mais ardorosos cinéfilos. Em nosso imaginário cinematográfico ocidental quase não há referência a filmes, realizadores, escolas. O interesse recente relativo às práticas transnacionais e a crescente importância econômica da China nas duas últimas décadas, alavancada para o posto de 2ª potência mundial, têm certamente contribuído para que o repertório se expanda para além de uma geração canônica, situada no final dos anos 80, encabeçada por nomes como Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang e Zhang Yimou – provavelmente este o mais conhecido em nossos ciclos cinematográficos e importantes festivais europeus, responsável pelas filmagens das Olimpíadas de Pequim, em 2008.

Certamente, como imaginário em expansão, penetrando novos contextos midiáticos de consumo onde antes ocupava apenas uma posição de exotismo e estranhamento, recebendo boas-vindas em Hollywood ou na programação de nossas televisões abertas brasileiras em superproduções de *kung fu*, as imagens da China começam a alastrar-se tal e qual suas etiquetas. É verdade, também, que a assimetria de sua indústria cinematográfica não compreende integralmente o quadro geral dos cineastas no país. O sucesso comercial de filmes como *O Clã das Adagas Voadoras*, de Zhang Yimou, batendo a bilheteria nacional de *O Senhor dos Anéis III* em 2004, não reflete o cenário atual onde se encontram cineastas adaptados aos ciclos mais alternativos de exibição, convivendo com baixos orçamentos e frequentes fracassos de público.

Para tentarmos entender o cenário onde se situam os filmes de Jia Zhang-ke é preciso inicialmente esboçar um breve panorama das condições de produção do cinema chinês a partir dos anos 80 e de suas formas estéticas e temáticas sob um olhar cuidadoso, observando as contradições inerentes à formação de sua indústria irregular. Sendo a China este país encerrado em tantas contradições motivadas pelos mais diversos agentes históricos, políticos e ideológicos, não é preciso um grande empenho

para compreender a dificuldade de apreendê-la em noções mais ou menos dadas. O que dizer, então, de suas representações e sua cultura cinematográfica. Se concordarmos que a história do cinema nunca será escrita, devemos nos contentar aqui com as histórias do cinema que podemos contar.

Nosso breve recuo historiográfico parte então do momento quando o cinema chinês ingressa no mercado cinematográfico global consolidando sua indústria, coincidindo com o período em que a urbanização, a comercialização e o capitalismo tocam toda a esfera social do país. Alguns filmes de jovens cineastas recém-graduados na turma de 1982 da Escola de Cinema de Pequim, como *Terra Amarela*, *O Ladrão de Cavalos* e *Red Sorghum*, apresentaram às telas dos festivais europeus histórias alegóricas com grande coerência iconográfica, além da reivindicação de uma renovação da consciência histórica do país. As paisagens majestosas e o passado mitificado são tratados por uma fotografia estilizada, com uma paleta de cores fortes e bem definidas – vermelhos, amarelos, laranjas mesclados a tons de marrons - em contraste à tradição realista-socialista de filmes de estúdio herdeira e devedora da Revolução Cultural em sua forma e conteúdo. (cf. LARSON, 2011; MIRANDA, 2009; XUDONG, 2011).

No mesmo período, o descontentamento com o autoritarismo do regime e as desigualdades alcançaram uma massa crítica que desembocou nos graves acontecimentos na Praça da Paz Celestial, em 4 de junho de 1989. O governo totalitário chinês deixava clara sua posição com respeito às aspirações da vida pública. “Os protestos de Tiananmen e seus desdobramentos tornaram qualquer coisa que tivesse um caráter vagamente crítico ou anticonformista numa instância potencial ou real de dissidência, que precisava ser abafada ou mesmo sumariamente suprimida pela censura estatal” (XUDONG, 2009, p. 72). Enquanto o bloqueio soviético rachava, os estudantes concentrados nas manifestações em Pequim apresentavam o constrangimento de toda uma geração que havia crescido diante do espetáculo de uma prosperidade contraditória e alheia aos mitos herdados pela Revolução Cultural (cf. MIRANDA, 2009, p. 55).

Durante toda a “era das reformas” de Deng Xiaoping e seus inúmeros conflitos, os filmes da *Quinta Geração* haviam se convertido em ferramentas de reflexão distanciadas da realidade política do país por encontrarem no afastamento histórico de seu tempo metáforas para as contradições da população. No plano interno, os cineastas da *Quinta Geração* recebiam duras críticas pela relação anódina com as questões inerentes às



transformações sociopolíticas. Já no mercado internacional dos grandes festivais, começavam a sentir aquilo a que Edward Said viria a chamar de *orientalismo*: o desejo ocidental por um Oriente ficcionalizado correspondente à China mitológica em sua face mais exótica, “um mundo superficial de fantasia, um universo desejado, um cenário para o entretenimento global” (LU *apud* CUETO, 2007, p. 140). “Essa superficialidade em tais retratos da cultura asiática tem um agravante: o cinema ‘orientalista’ já não é produzido para ganhar prêmios ou prestígio em festivais, mas para conquistar os mercados internacionais através de caríssimos *blockbusters*” (*ibidem*, p. 139).

A partir dos anos 1990, um novo grupo de cineastas passa a responder criticamente a essa cena consolidada, recusando os moldes de produção e procedimentos estéticos da *Quinta Geração*, a partir de uma compreensão do presente em narrativas que, a princípio, atendem à urgência de seu próprio tempo. Não mais o passado, as dinastias, o *wuxia*, os dragões. Os protagonistas deixam de encarnar, ou serem representações, de grandes ícones e símbolos sociais e míticos - como a mulher, a classe trabalhadora ou a revolução<sup>6</sup>.

[os cineastas] já não dão voz ao homem e à mulher comum como atores da História nacional, ao contrário, inscrevem a biografia incompleta de sujeitos que estão rodeados de fetiches da cultura moderna de consumo - música pop, pôsteres de filmes estrangeiros - e que buscam algum modo de dizer “eu”. Eles habitam espaços que se parecem sempre como entre-lugares. Espaços medianos. E sua relação com o entorno será habitualmente de estranhamento. Habitam a ausência do Pai [Mao Tsé-Tung], cuja desaparecimento implica novas possibilidades para a liberdade, mas também uma solidão cheia de miragens e um alto preço a pagar (MIRANDA, 2007, p. 56).

A *Sexta Geração* designa um grupo de cineastas também vinculados, direta ou indiretamente, com a formação na Academia de Cinema de Pequim, em 1989, envolvido

---

<sup>5</sup> Cueto ressalta o difícil lugar em que se encontram os cineastas na China do ponto-de-vista do potencial crítico dos filmes: “Poucos cineastas no mundo se encontram num dilema tão complexo quanto o que vive a maioria dos diretos chineses: se adotam uma postura crítica frente sua própria sociedade ou governo, correm o risco de que seus filmes sejam proibidos e de que sua vida pessoal se complique; por outro lado, se assumem certas diretrizes ou compactuam com certos conteúdos não faltarão vozes críticas que, no confortável lugar dos festivais internacionais, os acusarão de haver se “vendido” ao regime, de terem se acomodado ou se rendido ao capital estrangeiro” (2007, p. 123).

<sup>6</sup> Ainda quando dizem respeito a expressões que possuem um fundo comum de experiências geracionais, como os jovens de *Xiao Wu*, *Prazeres Desconhecidos* ou *Plataforma*, a trilogia de Jia Zhang-ke, cada um dos protagonistas aparece como personagens dotados de forte individualização, afastando-se de certa metaforização.

com a realização de filmes às margens do sistema industrial-estatal. Em contraste ao grupo anterior, a *Sexta Geração* se interessa mais pelo presente e a vida cotidiana ao invés do passado dinástico; os conflitos menores ao melodrama histórico; e o ambiente urbano ao cenário rural. Além disso, quando Jia Zhang-ke, Zhang Yuan, Andrew Cheng, Cui Zi'en, Wang Xiaoshuai, entre outros, dirigem seus primeiros filmes, sabem que os sistemas de censura e controle das produções não são muros intransponíveis. Ao contrário da *Quinta Geração* que, a despeito de todas as críticas ao regime comunista, cunhou suas assinaturas em total dependência com as estruturas de produção institucionais<sup>7</sup>; muitos dos jovens cineastas integram uma rede de circuitos alternativos restritos para a distribuição de suas obras no interior da própria China. Ao mesmo tempo, são conscientes de que existe uma associação que vincula a “ilegalidade” dos filmes à obtenção de auxílios procedentes do exterior, e que isso implica simultaneamente a entrada das obras no circuito internacional de festivais (cf. *ibidem*, p. 51).

O sucesso comercial de muitos artistas chineses, não apenas cineastas, foi garantido, em boa parte, por essa relação paradoxal, mais complexa do que podemos supor, entre a censura e restrição de seus trabalhos no país - a ilegalidade do cinema e o êxito no mercado internacional. Para obter o reconhecimento e permissão para exibir seus filmes nos cinemas nacionais, os cineastas chineses devem cumprir alguns requisitos: adquirir uma cota de estúdios estatais, ainda que não seja necessária a produção ou financiamento pelo estúdio; e submeter uma sinopse (até o final de 2003 era necessário o roteiro completo) e o filme finalizado para censores governamentais. São proibidas quaisquer exibições públicas do filme - incluindo a participação em festivais - até que o parecer dos censores tenha sido dado. Os cineastas que falham em quaisquer dessas diretrizes têm seus filmes banidos e as próprias credenciais suspensas, até segunda ordem.

Estas restrições formais, combinadas com certo grau de flexibilidade na cena cinematográfica do cinema chinês, relativamente brandas nas rotinas oficiais de

---

<sup>7</sup> As querelas entre os cineastas da *Quinta Geração* chegaram a exceder as dimensões estéticas das obras, transformando-se em antagonismo aberto em 2006, quando Jia decide lançar seu filme *Em Busca da Vida* no mesmo dia em que Zhang Yimou lança *A Maldição da Flor Dourada*. Jia também fez uma série de ataques públicos ao diretor veterano, alegando como a tentação comercial o fez falhar artisticamente (BERRY, 2009, p. 20).

fiscalização, contribuem com a proliferação massiva dos filmes “banidos”. Quando *The Days* e *Beijing Bastards* são exibidos em festivais internacionais, em 1993, em flagrante violação às leis chinesas, o cinema *underground* é cristalizado como um gênero legítimo, reconhecido pelo público internacional e plateias domésticas. Além disso, o rótulo “banido na China” é muitas vezes mal entendido. Se alguns filmes realmente sofreram influência da censura estatal nos anos 1990-2000, muitos outros jamais foram submetidos aos canais apropriados de avaliação. O que se deve em boa parte às péssimas condições de gestão dos órgãos e à falta de funcionários capacitados. Muitos dos filmes descritos como “banidos” pela imprensa no Ocidente sequer tiveram um censor para “julgar” o trabalho. Na verdade, alguns dos filmes podem ser facilmente encontrados em locadoras chinesas, camelôs de DVD’s piratas ou sites de compartilhamento online (cf. MCGRATH, 2011, p. 167).

Seja como for, a popularidade dos cineastas da *Sexta Geração* ultrapassou as fronteiras da China, conquistando também a imprensa especializada e os circuitos cinematográficos internacionais. Qualquer filme com certa vocação autoral e mais ou menos alheio ao *mainstream* foi invariavelmente qualificado sob o mesmo rótulo. Dentre algumas razões, a mais evidente é que se percebe um fundo comum de interesses temáticos e formais, uma proposta política e estética engajando os diretores em torno de um projeto cinematográfico, uma “aposta pelo marginal e pelo descentramento” (cf. MIRANDA, 2007, p. 14). Marginal por fabricar-se à margem do sistema de estúdios controlados pelo estado, mas que, como vimos, acabaria por estimular a aparição de mecanismos complementares que permitem a assimilação dessa novidade por uma indústria cada vez mais diversificada. Marginal por versar sobre o *outsider*, pelos sujeitos que vagueiam através das geografias desmanteladas da urbe. Cinema do disperso, alheio ao drama centralizador de sentidos, nos termos das narrativas clássicas.

Seu testemunho retrata um grande vão que atravessa a cultura (uma modernidade “incompleta”); a História (o tempo não transcorre e se faz narrável, senão que se alarga na rotina; o passado perde entidade e o futuro não é mais que uma abstração); e a paisagem (no processo de desmantelamento e incerta reconstrução por forças que em última instância não são localizáveis) (*ibidem*, p. 71).

O *novo cinema independente chinês* apresenta um panorama de filmes cujas opções estéticas revelam uma dissidência. Quer seja com as formas produtivas da indústria e do Estado; quer seja pela recusa de um viés *orientalista* do país e sua paleta

de cores, formas, estilos; quer seja pela invenção de novos modos de perceber as mudanças socioeconômicas. Uma dissidência que desponta num “neorrealismo sem época”, fundamentado no abandono às dicotomias do bem/mal, herói/ vilão, protagonista/antagonista, preteridas pela singularidade da vida cotidiana. Cinema dos pequenos gestos. A intimidade e a subjetividade ao excessivamente político-ideológico, percebido pela ausência de compromisso partidário ou com algo que exceda a vida em seu próprio curso. A cidade e a imagem compartilham um mundo de experiências onde a paisagem e os sujeitos estão confluindo para a conformação de um novo espaço. As narrativas abertas ao indeterminado proliferam referências a mundos saturados de consumo pop em cidades em amplo processo de reconstrução, através de imagens que vão forjando outras Chinas.

*O poeta não usa descrições do mundo; ele próprio participa da sua criação*

**Andrei Tarkóvski**

# | imagens no real

Jia Zhang-ke nasceu em maio de 1970 em Fenyang, uma pequena cidade rural a oeste da província de Shanxi, no norte da China, cenário de seus dois primeiros longas-metragens e cercada por minas de carvão, responsáveis por movimentar a maior parte da economia local. Filho de um professor de língua chinesa e de uma vendedora, Jia foi mau aluno e teve uma infância rebelde na companhia de amigos arruaceiros que se tornaram seus “irmãos do coração” (cf. BERRY, 2009; cf. FIANT, 2011). Aos vinte anos, ele deixa a cidade pela oportunidade de estudar na sede provincial de Tayuan, a 108 quilômetros dali, onde inicia o curso de belas artes na Universidade de Shanxi<sup>8</sup>.

Durante o período como estudante, Jia Zhang-ke descobre o poder do cinema, ao ter contato com o filme *Terra Amarela*, sobre um soldado comunista que viaja para uma vila remota em Shaanxi<sup>9</sup> para coletar canções folclóricas locais. O cenário do filme muito semelhante ao mundo onde cresceu, instantaneamente o arrebatou, assim como a força visual das imagens. “[Naquele tempo] Eu ainda não tinha a menor noção de quem era Chen Kaige ou sobre o que *Terra Amarela* tratava. Mas aquele filme mudou a minha vida. Naquele momento, depois de vê-lo, eu decidi que queria me tornar diretor e minha paixão pelo cinema nasceu” (JIA *apud* BERRY, 2009, p. 12).

A epifania cinematográfica leva Jia à escola de cinema em 1993, quando ingressa aos 23 anos na prestigiada Academia de Cinema de Pequim. Evitando a concorrência nas cadeiras de direção, ele se filia ao departamento de literatura, com ênfase em teoria cinematográfica<sup>10</sup>. Rapidamente, o aspirante a diretor cria as oportunidades para obter experiência atrás das câmeras: durante o seu segundo ano em Pequim, forma um clube

---

<sup>8</sup> “Para poder viver em outra cidade havia apenas duas opções: entrar para o exército ou para a faculdade. Juntar-me ao exército me parecia impossível, o que fez da faculdade a última opção. Como minhas notas eram baixas, fui estudar pintura, já que os requisitos no instituto eram relativamente frouxos – todos os garotos que assistiam às aulas de arte tinham em mente a mesma coisa. Naquele tempo, nós não tínhamos sonhos ou ideais, tudo o que queríamos era sobreviver” (JIA *apud* BERRY, 2009, p. 11).

<sup>9</sup> Shanxi e Shaanxi são duas províncias relativamente próximas ao norte da China.

<sup>10</sup> “Ele próprio conjecturou que, se não tivesse se tornado cineasta, teria sido escritor — publicou ensaios e contos nas revistas literárias de Shanxi e chegou a ser convidado para fazer parte da Associação dos Escritores Provincial — ou, então, pintor. Como parte de sua aprendizagem em Taiyuan, ele morou com outros aspirantes a artista nos subúrbios da cidade, vivenciando em primeira mão a vida marginalizada de um “vagabundo sem destino” [*mangliu*], convivendo nas ruas com trabalhadores migrantes e, como eles, sendo submetido a revistas policiais no meio da noite” (XUDONG, 2011, p. 74).

de cinema com um grupo de colegas de classe para produzir seus filmes universitários. Inspirado pela primeira onda de diretores independentes chineses, como Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e Wu Wenguang, que surgiram no cenário poucos anos antes, o *Practical Film Group* trabalha na produção de inúmeros curtas estudantis. Não demora muito para que Jia realize seu primeiro curta com o grupo, *One Day in Beijing* (1994), um vídeo-retrato de turistas na Praça de Tiananmen filmado em *Betacam. Outsider*, estando em Pequim há apenas um ano, o curta serve como oportunidade para Jia refletir sobre a peregrinação de muitos chineses das províncias para o coração físico e político da China. Sua câmera captura uma curiosa fusão das atividades mais mundanas realizadas num espaço fortemente ligado a um sentimento histórico e épico (*ibidem*, p. 13).

Para a geração que veio após Chen Kaige e Zhang Yimou, a tarefa consistia em alcançar uma percepção da realidade concreta e irreduzível, de modo a definir e dar forma a uma nova linguagem cinematográfica. Essa realidade, intuía, havia desaparecido por completo do cinema chinês. De todos os lançamentos nacionais a que assistia nas sessões duplas de quarta-feira na Escola de Cinema de Pequim, Jia chegou à conclusão de que nenhum, em absoluto, tinha a ver com ele mesmo ou as experiências e situações vividas pelos chineses e chinesas em geral (cf. XUDONG, 2011, p. 74-75).

Movido por tais interesses, Jia dirige no ano seguinte o trabalho fundamental para a formação da sua assinatura estética, assim como para o mapeamento das problemáticas e temas centrais que iria continuar explorando em seus próximos longas: *Xiao Shan Going Home* (1995), interpretado pelo seu colega de sala, Wang Hongwei, narra a história de um cozinheiro vivendo em Pequim, demitido às vésperas do Ano Novo Chinês. O filme segue então Xiao na sua tentativa de retorno à cidade-natal para o feriado, quando decide visitar a família. Ao longo dos 55 minutos é narrada a jornada de Xiao Shan e seu encontro com diversos personagens, incluindo estudantes universitários, operários de construção, garçons e prostitutas. Ao final, todos eles optam por ficar em Pequim para o feriado e o protagonista falha na busca por uma companhia na jornada de volta a Henan.

A indisponibilidade e o desinteresse expresso pelos velhos amigos de Xiao Shan com relação ao retorno para casa apontam para uma nova ordem social. Muitos de seus amigos ficam para trás a fim de trabalhar e tentar ganhar um dinheiro extra no feriado, assinalando uma mudança dos valores tradicionais familiares para novos valores econômicos. Nesta nova ordem social, o Ano Novo lunar – tradicionalmente, o mais importante feriado chinês, onde as famílias celebram juntas enquanto os negócios e a vida comercial são fechados – tem sido sacrificado para alimentar o motor econômico da China (BERRY, 2009, p. 13).

Esta experiência de um jovem do interior e suas desventuras na metrópole conservam aspectos autobiográficos do diretor, além de serem comuns a dezenas de milhões de chineses que, atualmente, migram de regiões a outras à procura de melhores condições de vida e trabalho. Selecionado para o *Hong Kong Independent Short Film & Video Awards*, recebendo o *top prize*, *Xiao Zhan Going Home* cria a oportunidade para que Jia conheça Yu Lik-wai, que viria a se tornar fotógrafo e parceiro em todos os seus filmes subsequentes, até hoje.

*Xiao Wu*, o primeiro longa-metragem de Jia, surge no panorama *underground*<sup>11</sup> como uma explosão. Filmado em 16 mm com atores não-profissionais, o filme é rodado em diferentes lugares da província de Shanxi e tem como protagonista um batedor-de-carteiras. O conflito condutor da narrativa se dá às vésperas da cerimônia de casamento de um antigo amigo, para a qual Xiao não é convidado. O protagonista, anti-herói, nos é apresentado a partir de uma sequência que diz muito a seu respeito e ao espaço em que transita, bem como ao próprio lugar no qual se insere o cinema de Jia Zhang-ke como gesto político, então: à margem, à beira da estrada, ele fuma um cigarro enquanto aguarda um meio de transporte. O estado de letargia e instabilidade sem origem física pré-determinado é condição fundamental para o decorrer da trama: a marginalização de Xiao Wu não se dá pela precariedade do local que habita, mas pela total dissolução deste espaço. Movimentando-se por ambientes quase sempre depredados, o personagem está em constante deambulação.

---

<sup>11</sup> Michael Berry conta que, no final dos anos 90, foi apresentado ao trabalho de Jia Zhang-ke por uma série de gravações de baixa qualidade, assim como a maioria das plateias. Tais gravações eram feitas em VCDs, *video compact discs*, extremamente populares na China nos anos que antecederam a introdução generalizada dos DVDs. Diferente da maioria dos VCDs, que normalmente vinham em caixinhas de plástico semelhantes aos tradicionais dual-CD, os filmes de Jia eram comportados em sacolas finas de papel, e não se encontravam nas prateleiras. Era preciso pedir nas poucas locadoras em cidades como Pequim ou Xangai, que faziam uma espécie de “contrabando” de cultura pop. Para a maior parte dos espectadores chineses, as sacolas de papel pardo com os VCDs distribuídos clandestinamente nessas locadoras eram a única forma de assistir aos filmes de Jia, ou alguns dos seus contemporâneos. Entretanto, no Ocidente, o mercado para os filmes do diretor foi bem diferente (cf. BERRY, 2009, p. 07).



O que impera é um “estar aí”, em meio a um lugar sem atributos, em um presente que se alarga até a asfixia. O estado “natural” destes seres parece sempre certo nomadismo, ainda que através de geografias muito reduzidas. Um movimento errático sem finalidade. O batedor-de-carteiras de *Pickpocket* [versão do título para circulação na Europa, em referência à obra homônima de Bresson] habita as ruas, o prostíbulo, as lojas de seus conhecidos, espaços que visita uma vez e outra. Mas não há um lar visível. E quando visita seus pais em seu povoado de origem, seu lugar é propriamente o espaço entre o interior e o exterior da casa, a zona de passagem por onde sempre se pode fugir (MIRANDA, 2009, p. 70).

Se o lar determina uma relação mínima de segurança e acolhimento entre o sujeito e o espaço, sua desintegração reflete a experiência do marginal por excelência. Sem a posse de um território para tomar como seu, resta-lhe o vagar constante pelas ruas. De modo que a intimidade de Xiao Wu é devassada pela inexistência de paredes ou barreiras, inclusive no momento do banho. Essa permissão à espreita alheia cria um ambiente onde o protagonista é alvo constante de outros olhares, dos olhares dos outros, inclusive os nossos. As atitudes de Xiao, sua vida errante e suas práticas como ladrão são de pleno conhecimento de outros personagens. A naturalização dos códigos de representação, pela opção por não-atores e de uma câmera granulada, estável e observacional, criam um regime de imagens pautado pelo excesso de vozes externas ao protagonista. Raramente ouvimos o que Xiao Wu tem a dizer, em contrapartida, diversos personagens comentam seus hábitos, destrinchando traços psicológicos e sua conduta imoral. No limite, a destituição da voz do protagonista demonstra a dissolução total de sua autonomia como personagem e aponta para sua marginalização absoluta enquanto sujeito, num claro predomínio do espaço público perante a vida privada.

Na primeira conversa com o inspetor de polícia, ele é comparado pelo policial ao amigo Jim Xiao Yong. Este, um “empresário modelo”, irá se casar em breve com uma moça que se “parece com uma estrela de cinema”, enquanto Xiao Wu continua vivendo dos “velhos negócios<sup>12</sup>”. O casamento do amigo intensifica ainda mais a situação de exclusão do protagonista, pois sua presença fará com que todos os demais convidados se

---

<sup>12</sup> Xiao Wu e Jim Xiao Yong possuem ocupações referentes a dois modelos de produção distintos. Enquanto Xiao, como ladrão, realiza uma tarefa, apesar de ilegal, artesanal; Jim Xiao Yong atua como empresário nos moldes do novo modelo capitalista. No limite, os personagens refletem sobre a manutenção de dois regimes econômicos financeiros competidores, porém, é evidente como no filme a produção capitalista é uma referência positiva em relação à negatividade dos antigos métodos. Isto porque enquanto Xiao Wu realiza pequenos furtos, Jim Xiao Yong trafica cigarros. Ambos, no limite, são igualmente contraventores. No entanto, como uma nova atividade mercantil, dentro de esquemas econômicos vigentes, a atividade de Jim legitima-se e permite ao seu praticante um lugar diferenciado no tecido social em relação ao antigo amigo.

lembrem da origem também errante de Jim, e por tal motivo este se recusa a convidá-lo. Os desvios de comportamento de Xiao Wu, em contrapartida, são acompanhados por certa obediência, por um cuidado com os seus amigos, manifestações de gentileza, acolhimento, uma ética de si: apesar de roubar dinheiro, o personagem devolve à delegacia as carteiras de identidade coletadas diariamente.

A história de Xiao Wu converte Jia Zhang-ke em um novo ícone do cinema independente da República Popular da China, contando com apoio financeiro estrangeiro, especialmente de procedência japonesa: a *Office Kitano* terá um papel decisivo no financiamento dos seus longas seguintes, a partir de *Plataforma*. Realizado em 2000, *Plataforma* se desenvolve durante a “era das reformas” de Den Xiaoping, entre 1979 e 1989. Os protagonistas são membros de uma companhia teatral, o Grupo Cultural Camponês de Fenyang. Ao longo da narrativa, os jovens terão atingido a idade adulta, o grupo antes financiado pelo Estado terá se transformado numa pequena trupe itinerante de música pop para animar festas; e a China, por sua vez, terá se convertido num raro experimento socioeconômico aberto ao mercado livre e à iniciativa privada. “Os anos de juventude terão se coincido então com a extinção de um modo de vida tão interiorizado nas existências pessoais que terminaria por dissolver suas raízes – sua mitologia – em um vazio sem consciência” (MIRANDA, 2009, p. 76).

Não foi mera casualidade, tampouco, o fato de que a formação de Jia se deu concomitantemente com a ascensão do movimento do *Novo Documentário* chinês: ambos retornaram à rua, renunciando às alturas estéticas do “cinema mundial moderno” e da nova mitologia nacional; ambos recorreram à fragmentação como processo de estruturação cinematográfica e narrativa, a fim de permanecer em contato com a realidade bruta que existe à revelia dos esquemas formais modernistas. De fato, a rejeição pela *Sexta Geração* da imagem metafísica da China de seus predecessores não foi apenas produto, como também reflexo de uma sociedade mais desigual e polarizada. Isso exigia uma transformação paradigmática do modo pelo qual a câmera confronta a realidade — uma realidade cuja multiplicidade e cujas contradições devem ser apreendidas (XUDONG, 2011, p. 75-76).

Assim se estabelecem os liames do cinema de Jia Zhang-ke com a urgência do real. Confrontando o regime estético de seus antecessores e aproximando as relações desse cinema periférico não apenas temática ou formalmente, mas com uma atenção demasiada aos processos de *ocidentalização* do país; ao deslocamento dos sujeitos diante das reorganizações do tecido social; às gradativas mutações do espaço em regiões mistas entre a máxima precariedade e um acelerado processo desenvolvimentista; à

perda de referências e tradições culturais perante o acúmulo de outras formas de expressão: do formato da música *pop* norte-americana aos cortes e tingimentos de cabelo. A novidade desse cinema está associada ao lugar dos jovens, ou melhor, ao seu não-lugar. Predominam narrativas centradas em pequenos dilemas normalmente atravessadas pela ausência de perspectivas positivas. Os filmes não alimentam quaisquer projetos políticos utópicos ou emancipatórios para seus personagens: Xiao Wu termina acorrentado a um poste, vítima dos olhares de uma multidão que se abriga em seu entorno; os dois parceiros de *Prazeres Desconhecidos* tentam fugir, ao que falha a motocicleta, logo nos instantes iniciais da jornada.

Nos três primeiros longas, a insatisfação com o cotidiano apático e lacônico emana dos personagens primordialmente através do ritmo, que parece vir da vida e não se impõe a ela. Sobressai o silêncio, evita-se o corte recorrente, fragmentado, e a montagem paralela, como também são pospostos os diálogos baseados na alternância entre os personagens no jogo do campo/contra-campo. Em suma, recusa-se a montagem do cinema clássico-narrativo, mantendo certo apreço pelas imagens de Rossellini, Ozu ou mesmo Bresson. Pequenas unidades dramáticas e autônomas, blocos de imagens com suas próprias temporalizações, criam um ambiente de constante movimento, sem obedecer a funções causais. Na investida dos jovens tentando transformar o decurso das próprias vidas, as ações estão submetidas ao olhar e ao silêncio. No limite, a certa resignação. A busca pelos prazeres desconhecidos volta-se no sentido diametralmente oposto: no caminho pelo novo, chega-se apenas ao antigo lar. E quando o antigo lar já não é mais o mesmo – estamos no cinema de Jia Zhang-ke.

Se algum cineasta satisfaz ao mesmo tempo as expectativas geradas, de um lado, pelo cinema chinês independente que emerge desde meados dos 90, e, de outro, pela excitante possibilidade de uma renovação do panteão de ‘autores’ que teriam um de seus focos prediletos no Oriente Extremo, esse é sem dúvida nenhuma Jia Zhang-ke. Ninguém como ele encarna o “espírito experimental” que menciona Zhang Zhen, e que deve ser entendido, sobretudo, como uma vontade de exploração formal em torno da ontologia da imagem cinematográfica. O que equivale a dizer: em torno do vínculo das imagens com o real (MIRANDA, 2007, p. 74).

O cinema e seu vínculo das imagens com o real. Abandonemos a acepção de Bazin a respeito do tema. Trata-se menos de discutir a ontologia da imagem cinematográfica em função de um olhar que se lança ao modo como essas imagens buscam o gesto bressoniano de “retocar o real com o real”. De modo que já nos orientamos a este

respeito na apresentação do trabalho, mesmo que precariamente, principalmente no que concerne às imagens documentais. Inventar o real com o que existe. Por isto, certamente, os filmes de Jia se apresentam sempre enquanto processo. Como objeto inacabado, ainda que absolutamente rigorosos em suas composições internas; inconclusos, mesmo que suas histórias partam de um ponto qualquer no espaço e localizem eventualmente um lugar de chegada no tempo. As narrativas ativam conexões e passagens entre a existência, que perfura a cena com indocilidade, nos jogos próprios do por em cena. Situação que, a princípio, principalmente em *Xiao Wu*, *Prazeres Desconhecidos* e *Plataforma*, é ainda mais contundente em certas proposições às contradições políticas. Podemos até arriscar que nestes filmes há uma tentativa indireta de situá-los como representações emergenciais: tanto os filmes enquanto objetos artísticos em suas redes de circulação e difusão, quanto o que lhes caracteriza no espaço diegético.

Não obstante, o caráter emergencial e o lugar de marginalização são suplantados por uma mudança na carreira de Jia, a partir de 2004, quando o *Film Bureau* da República Popular da China anuncia que suas credenciais como diretor haviam sido restauradas. Após conquistar prêmios em Berlim, Veneza e Vancouver, ilegalmente, numa carreira até então desconectada das estruturas institucionais, o anúncio foi recebido com um misto de receio e expectativa pelo público e crítica. Para muitos, abria-se uma via de mão-dupla: por um lado, o cineasta poderia ser, finalmente, comercializado e visto em seu próprio país; por outro, ficava sujeito às estruturas burocráticas do governo, à censura, sob o risco de que sua autonomia como artista pudesse ser violada em função do caráter de sua obra. Vimos há pouco como a relação um tanto libidinosa entre legalidade e ilegalidade, *underground* e *aboveground*, comercial e artístico, criam uma rede interdependente entre o circuito de exibição doméstico e a projeção internacional dos filmes e cineastas na China. Até a resposta oficial para o *Bureau*, aliás, fóruns e comunidades na internet discutiram abertamente a proposta e a postura futura do diretor. Fãs exaltados opunham-se ao partido, alegando que a independência produtiva garantiria sua liberdade artística.

O novo panorama de produção, no entanto, não altera seu interesse pelas circunstâncias do país, engajando-o a outros desdobramentos, distanciando-se dos anseios da juventude e gravitando ao redor das novas relações de trabalho; da

incomunicabilidade entre os sujeitos; na perspectiva de uma historicidade do próprio tempo.

Finalmente, *O Mundo*, seu quarto longa-metragem, é submetido à burocracia estatal e produzido pelo *Shangai Film Studio*. Com ele, Jia faria o caminho inverso de muitos de seus contemporâneos: retornando ao seu país após o reconhecimento internacional para então ser visto pelos espectadores chineses, numa dessas ironias do mundo do capitalismo às quais não estão livres tampouco os cineastas, chineses ou não.



**china, capital do século**

**XXI**

# | a *mise-en-scène* da cidade

Ao evocarmos aqui a metáfora benjaminiana (“Paris, capital do século XIX”) para refletir sobre as configurações espaciais nos filmes de Jia Zhang-ke, não necessariamente propomos uma atualização da China - em sua macro dimensão aqui assumida como uma espécie de cidade-país - em correspondência àquela Paris (o que por si só parece um absurdo, dadas as distâncias intelectuais entre o texto de Benjamin e este estudo). Por outro lado, não buscamos apenas uma analogia com charme literário, pois há algo nas leituras de Baudelaire, Berman e Benjamin não redutíveis àquela cidade que nos toca, especialmente na tessitura dos liames entre os projetos arquitetônicos e urbanísticos, a nova ordem econômica e os processos de subjetivação imbricados, imanentes à concepção da modernidade para tais autores – em correspondência às configurações do contemporâneo.

“O novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (BERMAN, 1986, p. 144). A partir de dois poemas de Baudelaire (1991) contidos n’ *O Spleen de Paris* (“Os Olhos dos Pobres” e “A Perda do Halo”) e dos textos de Walter Benjamin (1985; 1989) a respeito dos temas de Baudelaire e de Paris como capital do século XIX, Berman descreve a implantação do projeto de reurbanização da cidade a partir de 1850. A fundação de um conjunto ramificado de bulevares no coração da cidade, concebido por meio de vias e artérias como um sistema circulatório, conferindo ao urbano opções de curso fluídas, eliminando antigas habitações e desenhando largas avenidas para desafogar o tráfego<sup>13</sup>. Os bulevares também funcionaram como estímulos à classe burguesa, incentivando a abertura de novos pontos comerciais, ampliando os negócios,

---

<sup>13</sup> Na “Introdução” de *O cinema e a invenção da vida moderna*, Leo Charney e Vanessa Schwartz descrevem o redesenho de Paris em meados do século XIX do seguinte modo: “movimento conhecido hoje como ‘haussmannização’, foi idealizado por Napoleão III e seu então prefeito Sena, Barão Georges Haussman, para ‘modernizar’ a infraestrutura da cidade, criando bulevares majestosos, um novo sistema de esgoto e um mercado central reconstruído. Essas mudanças controversas tornariam mais legível uma geografia até então labiríntica, conduzindo Paris a uma maior visibilidade. Como observou T. J. Clark, Paris tornou-se, para seus habitantes, ‘simplesmente uma imagem, algo ocasional e informalmente consumido””, p. 20.

empregando grandes massas de trabalhadores, criando corredores nos quais poderiam mover-se tropas contra possíveis insurreições.

As reestruturações do urbano parisiense geraram novos mecanismos econômicos, sociais e estéticos, ao mesmo tempo em que foram reflexos das demandas da recente vida moderna, reunindo um contingente populacional enorme, levando à realocação de milhares de pessoas, destruindo bairros inteiros e centenas de edifícios – revelando também as profundas ironias e contradições da vida no seio da cidade moderna. Pois, o mesmo empreendimento que torna toda essa humanidade urbana uma grande família de olhos em expansão, expõe de uma só vez os sujeitos enfeitados. Assim, as transformações físicas e sociais que levaram os pobres à exclusão da visão (e nos parece claro que Berman não concebe o bulevar ingenuamente como uma possibilidade ideal de acesso que deduz todas as diferenças de classe, enfatizando a separação entre a riqueza e a pobreza) são as mesmas que os trazem novamente ao alcance dos olhos da burguesia. “O bulevar os força a reagir politicamente”, escreve Berman (1986, p. 148).

No poema “Os Olhos dos Pobres”, a perda da inocência leva seu interlocutor a vislumbrar uma reordenação futura do urbano que aspira ao apagamento completo das diferenças entre as classes e os sujeitos, eliminando as fronteiras sociais (uma vez que as físicas foram epidermicamente dissolvidas pela inclusão geográfica dos bulevares) que apartam a pobreza da burguesia, como quem remove das roupas as manchas para manter o tecido limpo. “Os bulevares de Haussmann transformaram o exótico no imediato; a miséria que um dia foi mistério é agora um fato” (*ibidem*, p. 151).

Na moderna vida parisiense a rua torna-se, portanto, o lugar definitivo onde os sujeitos têm de necessariamente adaptar-se aos imperativos e movimentos do caos: “o homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um conglomerado de massa e energias pesadas, velozes e mortíferas” (*ibidem*, p. 153). A potência da cidade impõe a seus habitantes um ritmo desafiador: é preciso saber, acima de tudo, mover-se, reagir corporalmente aos estímulos da cidade, suas velocidades, ritmos e intervalos. “Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente” (*ibidem*, p. 153). Outra vez, liberdade de fluxo se confunde com impossibilidade de acesso, já que as largas avenidas criaram condições para a circulação de automóveis, barrando as vias e passagens outrora dos pedestres.



Se na capital do século XIX a velocidade conduzia os sujeitos pelo progresso da modernidade, o cotidiano de nossas cidades contemporâneas pode ser traduzido pela regulação dos fluxos: temporalidades e espacialidades. Regimes de visibilidade, práticas pautadas pela inscrição das faixas de pedestres, ordenados pelas placas e orientações gráficas – setas, símbolos, avisos, sinais, sonoros e visuais. Movimento modulado pelas luzes dos semáforos (parar/ prosseguir), dos postes e da publicidade, portas giratórias, sensores de presença. Organizações que definem gestos permitidos e bloqueiam passagens proibidas, atribuindo certa (des)ordem à circulação. Poder acentrado, as metrópoles contemporâneas fundem diferentes formas de reunião e separação, projetando espaços onde não há mais apenas sujeição ou isolamento diante da rigidez dos edifícios, shoppings e viadutos.

A um só tempo, o poder público no urbano descorporifica sua atuação espacial através da instantaneidade das redes de produção de computadores e microcâmeras de vigilância, instaladas por todas as partes e invisíveis aos olhos supersaturados pelas imagens do cotidiano, flagrando a cidade e sancionando suas condutas desviantes da norma: acidentes no trânsito, assaltos a lojas, intervenções da *street art*, casais e suas paixões explicitados pelo sexo. Uma mista gestão (parcial) da segurança e intensificação dos dispositivos de controle e o *voyeurismo* na observação fascinada pelos corpos e seus comportamentos desviantes. É necessário nos atentarmos para tal dimensão política das cidades no exercício de dominação das autoridades administrativas sobre o conjunto de seus moradores, mas aqui nos cabe principalmente pensar a cidade como arena de disputa cotidiana pela apropriação, ou melhor, invenção do espaço urbano.

A cidade, construída no cotidiano, entre tantas forças e poderes, suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca; da mesma maneira, nela aparecem as formas de resistência aos limites impostos pelos esquadrinhamentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem do capitalismo contemporâneo. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontram na cidade o seu espaço de encontro e conflito. A cidade se constitui, assim, como uma cena aberta em que os sujeitos são espectadores e atores (MIGLIORIN, 2011, p. 11).

As imagens, como os sujeitos, habitam as cidades. Sabemos que todas as ações nas cidades estão passíveis de registro por meio de conexões sem fio velozes e satélites, tudo a ser rapidamente exibido no *Youtube*, publicado em blogs, disseminado por *tweets*, em minutos, e apreciado por uma nova multidão de espectadores ativos, sujeitos

compartilhadores. Se tudo é coberto pela imagem, então, a cidade vai se configurando também enquanto representação. Apropriada pelo jornalismo, pela dureza das câmeras amadoras que habitam as favelas e a pornografia; pelos celulares e máquinas digitais dos turistas; pelas paisagens exuberantes das telenovelas e do marketing; pela vigilância nos bancos, elevadores, instituições públicas e, também, pelo cinema. Jogo de linhas, formas, cores, luzes, sombras, a cidade se abre a mil outras cidades. Representação sobre representação: dupla cena: cena da cidade em seus próprios termos e negociações, cena das imagens como mediação e reordenação do espaço urbano.

Ao pensarmos a escritura da cidade como cena, nos instalamos no interior do quadro conceitual descrito pelo filósofo francês Jacques Rancière (1996; 2009). Precisamos então compreender a relação interna entre o político e o estético de modo a tomá-los como mutuamente constituintes, sendo seminal a noção de “partilha do sensível”. A estética situada na base da política não é apreendida aqui como uma forma de associação ao pensamento do belo e da arte. Recorte dos tempos e dos espaços onde estão articulados os modos de ação, afecção, percepção, definindo o que está em jogo na política. “A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (2010). A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.

Em outros termos, ter esta ou aquela ocupação define o que se vê e o que se pode dizer sobre aquilo que é visto. O princípio da ação política deduzido pela *desigualdade* compreende a separação entre o que é fala e o que é grito, o que não significa que qualquer reconfiguração da partilha se entenda como ação política. “A política é rara”, diz Rancière. De modo que a inerência estética na política não nos autoriza a crer estarmos numa arena - a cidade - onde a política se exerce livremente em qualquer esquina. Por outro lado, nos indaga a refletir sobre quais atos são falas e quais são ruídos em meio aos barulhos do urbano.

Se qualquer reordenação de natureza política depende da inserção no comum de sujeitos e objetos inéditos, dando a ver aquilo que antes estava oculto ou mesmo ainda a ser inventado, nos cabe a pergunta: de que modo o cinema, através do agenciamento entre seus signos internos em seus liames com o mundo constituído, cena sobre a cena, entra em disputa pela invenção das cidades contemporâneas?

E é nesse sentido, antes de tudo, que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades: os filmes levam muitos mais em conta o tempo da história e do esquecimento do que os espaços sobre os quais se exercem os controles urbanos e as visibilidades pelas quais eles se exercem (COMOLLI, 2008, p. 180).

Parece residir aí certa potência do cinema e da imagem como condição de possibilidade para dar a ver a experiência estética dos sujeitos que se traça entre a cena da cidade (e do mundo) - assim como seus próprios modos de ver, sentir, reunir e separar - e a cena da representação. Estamos rodeados por objetos que nos convidam a perceber a relação entre um estar no mundo e a imagem como fazer político que não visa ao encerramento das contradições ou ao apagamento da materialidade da vida e da potência da linguagem em si, sem reduzir necessariamente a arte a funções sociais (RANCIÈRE, 2005). Por outro lado, investem nas conexões entre a vida em si e os processos de subjetivação a outras temporalidades e espacialidades, criando dissensuais recortes no comum. Imagens desterritorializadas – que não cessam de se territorializar em representações<sup>14</sup>.

Mas, quais cidades são essas que habitam os sujeitos e o que elas nos dão a ver? Nos filmes de Jia Zhang-ke, a cidade (seja ela Fenyang, Chengdu, Datong, Pequim, Xangai) é muitas. Aquilo a que chama “poética da desapareção” Xudong (2011), e que nos parece mais apropriado nomear “*poética da mutação*”. Ela aparece às vezes como cenários de ficções científicas pós-apocalípticas, desérticas, num lugar entre a descoberta e a ocupação precária, semi-isoladas, de passagem, nômades. Outras vezes ela surge urbanizada e habitável como todas as imagens das macrocidades do nosso imaginário global, em *Memórias de Xangai*. Ou mesmo desaparece, como em *Dong*, apagada pela submersão. A cidade é a fábrica e o mundo do consumo, em *Inútil*; e em *24 City* ela deixa de ser cidade-fábrica para se transformar em cidade, desenhada pelo capitalismo imobiliário. A forte presença dos corpos humanos nos planos de Jia apenas reforçam a duplicidade da cena da cidade a cena da representação, e o caráter político-estético de suas imagens.

---

<sup>14</sup> *O céu sobre os ombros, Avenida Brasília Formosa e Os Monstros*, se quisermos nos ater a experiências cinematográficas brasileiras, ou indo além-mar, *No Quarto da Vanda, Em Construção*, bem como os próprios filmes de Jia em questão, entre tantos outros contemporâneos, nos permitem refletir sobre as configurações do espaço e a cartografia das cidades que se inscrevem nos interstícios do devir-imagem dos sujeitos.

As sociedades são constituídas de *mise-en-scènes* cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas etc. Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar um outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro (COMOLLI, 2008. p. 100).

“Assim é que a experiência de ver filmes passa não só pela possibilidade do conhecimento, mas pela necessidade de debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas desses filmes, e como abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade” (FRANCA, 2003, p. 24). Finalmente, conhecer a capital do século XXI, por meio dessas imagens, significa traçar menos as coordenadas que levam à sua conformação, mas ao entendimento do que elas próprias nos podem dizer sobre o mundo que reinventam enquanto cidades.

*Come gather 'round people  
Wherever you roam  
And admit that the waters  
Around you have grown  
And accept it that soon  
You'll be drenched to the bone  
If your time to you  
Is worth savin'  
Then you better start swimmin'  
Or you'll sink like a stone  
For the times they are a-changin'*

**Bob Dylan**

# | o rio, as ruínas e o restante

A primeira cena de *Dong*, um plano médio de um homem de costas para a câmera observando a imensidão do exuberante cenário à sua frente, nos coloca diante de um ambiente muito particular: as Três Gargantas, na China. O homem se vira para a câmera e uma melodia é delineada. Uma leve panorâmica abandona essa figura, agora de frente, e se movimenta verticalmente. Ouvimos o som forte do vento enquanto outras notas são tocadas. Nuvens carregadas e traços das montanhas configuram a imagem, ao que são substituídas por uma transição – após o título do documentário se inscrever na tela – acompanhada do barulho de um motor em funcionamento.

No plano seguinte, um barco navega as águas barrosas do rio. No interior da embarcação, homens leem jornal; outros dormem. Um deles segura nas mãos um celular, de onde ouvimos o hit *Can't get you out of my head*, da popstar Kylie Minogue, tão comum nas pistas de dança na virada do século XXI, visivelmente deslocado no contexto em que se insere. A voz da comissária alerta aos passageiros que o lanche será servido em breve. Próximo à saída da embarcação, Liu Xiaodong, o homem do plano anterior, avisa a um interlocutor no outro lado da linha telefônica que não está em Pequim, provavelmente se justificando pela ausência em algum compromisso esquecido e não desmarcado.

Estamos em Fengjie, uma das cidades banhadas pelo caudaloso Yang-tsé, o Rio Azul, fundada há mais de dois mil anos. Ou melhor, o pouco que restou dela. A cidade foi uma das primeiras a ser totalmente submergida pelas águas do mais longo rio da Ásia, efeito da construção da barragem da usina nas Três Gargantas. O mais monumental projeto da China desde a construção da Grande Muralha é igualmente controverso como uma obra singular da engenharia e um “modelo para o desastre” socioambiental. Responsável por elevar em até 180 metros o nível da água numa área de mais de 600 km<sup>2</sup>, a Usina das Três Gargantas atingiu inúmeras cidades e vilarejos, afetando cerca de 1,3 milhões de pessoas reassentadas em projetos de remoção do governo. Corrupção, violação dos direitos humanos, poluição e impactos ambientais ainda não estimados,

além de outra série de danos sociais e ambientais, fazem as Três Gargantas receberem o título de “projeto social e ambiental mais destrutivo do mundo<sup>15</sup>”.

Cerca dos 100 mil habitantes que antes ocupavam Fengjie, circunscrita numa região diminuta com pouco mais de 1,5 km<sup>2</sup>, foram realocados numa nova cidade planejada em complexos habitacionais e uma promessa de condições mais salubres de vida. O progresso a toques de caixa da China, que desde os anos 2000 responde por quase metade da produção mundial de cimento, vem transformando pequenas aldeias em grandes metrópoles de 6 a 10 milhões de habitantes. Hoje, mais de uma centena de cidades possui um milhão de pessoas. Com programas de infraestrutura financiados por dívidas que viabilizam a construção de rodovias, parques industriais, condomínios e barragens, como as Três Gargantas, a paisagem tem sido transformada de cima para baixo<sup>16</sup>. Mas, o mesmo progresso que eleva cidades inteiras é este que também converte uma cidade em detritos e poeira, num cenário pós-Guerra de um conflito que jamais existiu.

Liu Xiaodong, o artista, caminha sobre montes de terra, escombros e areia. Ouvimos o latido de um cachorro, o canto eufórico dos pássaros invisíveis aos nossos olhos. Aos poucos, outros sons, mais distantes, são gradativamente adicionados a esta paisagem deteriorada. Vozes de pessoas. Um martelo batendo. Sons de trabalho vão preenchendo os silêncios entre os latidos quase cadenciados de um cão. A câmera se estabiliza, Dong está acima de uma grande pilha de areia e entulho. A panorâmica é reiniciada enquanto a paisagem sonora recebe uma variedade maior de sons de naturezas muito distintas. No plano de fundo, sobre uma encosta, dezenas de edifícios ainda se mantêm de pé. Quando o movimento se encerra novamente, Dong está parado diante de uma casa esfacelada. Vestígios de paredes rachadas delatam a intervenção

---

<sup>15</sup> Os dados a respeito da construção da Usina das Três Gargantas e seus desdobramentos foram levantados a partir de sites governamentais, ONG's e periódicos internacionais, entre os quais citamos os mais relevantes: <http://www.cnn.com/SPECIALS/1999/china.50/asian.superpower/three.gorges/>  
<http://www.internationalrivers.org/china/three-gorges-dam>  
<http://www.ctg.com.cn/en/index.php>  
<http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=chinas-three-gorges-dam-disaster>

<sup>16</sup> “A urbanização da China é, portanto, a principal responsável pela estabilidade do capitalismo mundial? Sim, em certa medida. Porque a China é o epicentro de um processo de urbanização global, graças em parte à integração incrível dos mercados financeiros que desempenham a sua flexibilidade através de financiamento por dívidas de megaprojetos urbanos. de Dubai a São Paulo, de Mumbai a Hong Kong passando por Londres” (HARVEY, 2011, p. 19).

humana. Os escombros, blocos de concreto estilhaçados, ocupam a quase totalidade da tela: o avesso da urbanização parece estar à nossa frente, nos prédios à espera da demolição; ou às nossas costas, como se a fixidez da imagem ocultasse todo um movimento desordenado denunciado pelo acúmulo dos sons *off* convertidos então em barulho indistinto<sup>17</sup>.

Estamos diante de um espaço em transição, de desconstrução, onde a urbanização interage com sons da natureza que retomam o lugar que lhes foi de origem. O baque constante das máquinas e o canto genérico dos pássaros; as buzinas incessantes e os latidos de cães; a britadeira coordenada e a agitação das crianças. Um espaço de desocupação que vem dando lugar a outra paisagem. Uma relação imediata estabelecida pelos sons *off* e a imagem, possibilitando a criação de camadas contíguas distintas: o vazio deixado pelos entulhos e flagrado pela cena; os sons reverberando certa ocupação e movimento de corpos e máquinas. Presenças e ausências. Tudo nos indica um acontecimento adjacente à imagem que parece acompanhar a inundação gradativa da cidade, como se a destruição houvesse passado por ali, refletida nos escombros, e agora atua em espaços descobertos pelo quadro, reconfigurando novos cenários de desconstrução até o apagamento total do que foi a cidade um dia habitada. Apenas o pintor, a brincar com os tijolos do que pode ter sido uma casa, e que agora se desfuncionaliza em concreto puro.

*Em Busca da Vida* [e *Dong*<sup>18</sup>] continua a trabalhar em cima do mesmo binômio, e novamente dentro de um espaço arquitetural que representa uma História com h maiúsculo - o milagre econômico chinês e seu crescimento avassalador -, que constrói a ocasião para uma investigação ontológica entre destino coletivo de um povo e história individual, ou, melhor ainda, entre o nome que sintetiza bilhões de experiências individuais através de operadores e números ("China") e as próprias experiências individuais de seus habitantes, as formiguinhas que produzem a grandeza do formigueiro (GARDNIER).

Por isso, os dados técnicos, as cifras e os números não habitam o filme, convertendo a construção da barragem num corolário de um processo tão mais amplo, entre tantos outros na marcha progressista do país, o que destitui seu caráter causal

---

<sup>17</sup> A respeito do uso específico do som em *Dong* consultar o trabalho "Além do que se vê: o som e as paisagens sonoras no documentário *Dong*, de Jia Zhang-ke" (PIPANO, 2011).

<sup>18</sup> A experiência do documentário *Dong* está intimamente relacionada à ficção *Em Busca da Vida*, realizada por Jia simultaneamente no mesmo ambiente das Três Gargantas. Além de partilharem a mesma equipe técnica, os filmes contam com a reincidência de personagens, planos e sequências.



para um registro de imagem cujos corpos no instante do trabalho, o vai-e-vem das balsas e os carros em movimento, são postos como a própria experiência do acontecimento. Uma relação epidérmica entre os corpos e o ambiente. Experiência representada na série de planos de homens trabalhando: operários empunhando marretas, derrubando paredes, despedaçando pedaços de concreto. Os mesmos trabalhadores que estarão adiante posando como modelos, trajando apenas cuecas, para a composição dos painéis de Dong. *Dong* é assim, sob um primeiro olhar, um retrato desse artista no processo de sua obra, através da pulsão entre os corpos e a tela da pintura, numa duplicidade da *mise-en-scène* entre a figuração dos modelos e a representação dos sujeitos em cena. E aí reside a maior potência das imagens de Jia Zhang-ke, no lugar onde os sujeitos e as histórias individuais irrompem com vigor. O que faz com que a centralidade do trabalho do pintor, suas observações sobre o mundo e a arte, sejam transformados pelo tom excessivamente observacional que o converte em espectador, como nós, da cidade e seus habitantes.

Dong, palavra que dá nome ao filme, sobrenome do artista, também significa “Oriente”. E o Oriente aqui retomado é este microcosmo de destruição, transformação, de mudança permanente. A sensação de “catástrofe iminente” que transcorre pela China e pelo mundo, à revelia dos interesses e necessidades de seus povos. Catástrofe que, em Fengjie, se exprime na expropriação do espaço, no avesso ao que falava Lefebvre: “o *direito à cidade* não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser reformulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada” (1991, p. 116). Direito que deve se manifestar “como um apelo, como uma exigência” (*ibidem*). Direito que não se reduz individualmente ao acesso aos recursos encarnados na cidade, mas um “direito que temos nós mesmos de mudar a cidade a fim de torná-la mais coerente com o nosso desejo mais caro (...) a liberdade que temos para fazer e refazer a formação de nossas cidades é um dos nossos mais preciosos direitos humanos, mas também o mais negligenciado” (HARVEY, 2011, p. 8). Reivindicar este direito, sugere Harvey, significa lutar pela posse e controle radical dos processos de modelagem do tecido urbano, quer dizer, pelas maneiras às quais nossas cidades são constantemente reordenadas.

Por um lado, as imagens de *Dong* apontam para um senso inequívoco de crítica ao poder, expondo o embate desigual do capital contra o homem, a memória, a coletividade, subvertendo totalmente a noção segundo a qual as cidades devem atender, sobretudo,

ao desejo daqueles que as habitam. E que tal desejo deve se manifestar nos arranjos e configurações espaço-temporais da vida cotidiana no urbano. Por outro, as imagens não se esgotam na aparência crítica. Elas partem para outras conexões que não são diretas, objetiváveis. Como se, de alguma forma, pudessem-nos levar à seguinte constatação: a cidade está inundada, sim, está feito! Longe de qualquer ilusão alentadora de que o direito negligenciado aos habitantes poderia ser reconquistado pelas vias do cinema. Sem falsas promessas reconciliatórias. Está feito, o que resta agora?

A cena da visita de Dong à família de um dos trabalhadores da construção é exemplar nesse aspecto. Modelo de um dos painéis, o homem morre num acidente de trabalho. As causas não são explicitadas, embora as saibamos. É como se o filme não tivesse de nos alertar a todo instante sobre as atrocidades do projeto civilizatório chinês, atentando para o que resta de vida. Em meio a desconhecidos, diante da filha e da mãe do pai morto, o pintor chora. O tempo de um cigarro silencioso compartilhado, a troca de presentes, algumas risadas. Sob outro olhar, *Dong* já não retrata o artista em processo de sua obra. E, sim, trata dos outros. Dos sujeitos que estão implicados pela devastação desse Oriente, dessa China, dessa cidade inundada e a vida que sobra a despeito do desaparecimento do próprio lar.

A segunda metade do filme é marcada por uma quebra de eixo que nos leva a outro cenário, radicalmente diferente, inclusive plasticamente, denotando o desapego das imagens com uma origem, um centro, progredindo por contágio. A partir de um plano médio que filma as costas de Liu Xiaodong, acompanhamos uma embarcação num movimento da esquerda para a direita. Subitamente, o eixo é invertido: agora vemos Dong de frente, contudo, não é mais a paisagem cinza e chuvosa, nem mesmo a sua jaqueta de couro ou, ainda, as grandes balsas que ocupam a tela. O artista está ajoelhado num pequeno barco. A camisa florida, típica de um turista, recebe raios de sol entrecortados pelas copas das árvores. Às margens de uma feira local, ele assiste a vendedores oferecendo frutas e especiarias. A legenda anuncia: Bangucoque, Tailândia.

Mais estranho que a quebra radical da imagem, numa inversão que a um só tempo nos transporta para um cenário novo e absolutamente contrário ao anterior, é identificar a permanência do som na passagem. O choque provocado pela ruptura do plano não é acompanhado por qualquer modificação na faixa sonora – o mesmo ruído dos vapores nas Três Gargantas é prolongado à outra imagem criando uma

incongruência com o que vemos e ouvimos. Seriam os ecos daquela paisagem incidindo sobre esse novo espaço geográfico distante e distinto?

Após esta primeira apresentação do cenário, Dong está num estúdio fotografando jovens modelos locais para a composição de novos painéis. Enquanto o pintor realiza algumas fotos, as garotas cantam uma melodia provavelmente típica da região. A legenda em inglês oferece um sentido exterior aos próprios sons, atribuindo certa compreensão das vozes inexistente no momento em que cantam (sabemos que as garotas e o artista não compartilham o mesmo idioma através das cenas). Elas conversam entre si, dão risadas. O que dizem, porém, não sabemos. Esta dimensão do significado do som nos é ocultada, como se diante desse “outro” nos fosse reservada tão-somente a textura dos corpos, numa correspondência com o trabalho plástico desenvolvido por Xiaodong. Novas fotos são tiradas e é através destas imagens que a comunicação se efetiva: Dong apresenta as fotos, elas observam, fazem comentários entre si. Ambos tentam ensinar e aprender alguma palavra no idioma estranho. Novamente, palavras destituídas de sentido.

Nessa segunda metade do documentário é reconfigurada uma nova posição do artista diante do seu objeto de trabalho e sua relação com a cidade. Como um turista que passeia de barco pelas margens de uma feira local ou como observador dos corpos das garotas tailandesas, Dong é agora um caminhante a explorar cenários desconhecidos. O pintor-turista elevado à condição de espectador, como um veículo que orienta o nosso acesso às imagens, aos sujeitos e à cidade. Percorrendo as largas avenidas de Bangucoque, ouvimos os sons da metrópole e assistimos ao seu portentoso processo de urbanização. Automóveis, motos, o contínuo dos motores. Outdoors, logomarcas, altos e imponentes edifícios. Sons e luzes diluídas à convulsiva desordem de uma cidade em que coexistem fortes marcas de um processo histórico radicalmente distinto dos centros metropolitanos ocidentais – hábitos, costumes, dialetos e toda uma amálgama de marcas identitárias resistentes – aos efeitos da homogeneização da mundialização, sob o signo vermelho-amarelo do *McDonald's* escrito em tailandês, dos mercados tecnológicos que vendem o mesmo *iPad* lá, cá e na China.

Globalização e fragmentação constituem de fato os dois pólos de uma mesma questão que vem sendo aprofundada, seja através de uma linha de argumentação que tende a privilegiar os aspectos econômicos - e que enfatiza os processos de globalização inerentes ao capitalismo, seja através do realce de processos fragmentadores de ordem cultural, que podem ser tanto um produto (veja-se o multiculturalismo das metrópoles com o aumento do fluxo de migrantes de diversas origens) quanto uma resistência à globalização (veja-se o islamismo mais radical) (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 40).

Assim como pensamos a respeito de Fengjie, as imagens não parecem evidenciar como denúncia os tais processos inerentes ao capitalismo, atentando-se para a dimensão subjetiva da experiência. O modo como os sujeitos participam desses processos e, minimamente, podem dar conta de suas implicações. Assim, quando aleatoriamente o documentário passa a seguir uma das modelos tailandesas, temos acesso a outra série de imagens de uma possível rotina dos habitantes de Bangucoque e o total desaparecimento da figura do pintor. Outra vez, como se as imagens nos permitissem dizer que não há uma questão absoluta de fundo dialético: a oposição entre um mundo despedaçado pelo capitalismo e outro projetado velozmente por ele. Há, inegavelmente, uma transformação, seja sob o signo da inundação, seja sob a homogeneização e fragmentação cultural. O que parece residir com maior força é a vocação das imagens para seu prolongamento no tempo e no espaço. O tempo e espaço dos corpos na cena, fazendo do acaso a condição de possibilidade para uma produção em-si. “Assim é que a arte passa a ser por excelência a experiência de espaço em que esse sujeito se inscreve, a experiência de tempo em que ele vai à deriva” (FRANÇA, 2007, p. 119). Por quase dez minutos acompanhamos o percurso da mesma garota sem sequer sabermos seu nome, para onde está indo, de onde possa ter chegado ou quaisquer outros dados que estejam além da sua presença física. “Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida como processo, como estética da existência” (*ibidem*).

Sentada diante de uma tevê, enquanto tenta mais uma vez se comunicar com alguém através do seu celular, a modelo assiste a um noticiário que narra uma enchente - ruas alagadas, carros sendo levados pela corrente de água enlameada. A tentativa de construir uma narrativa que ligue essa garota aos eventos na tevê é baseada puramente por nossa necessidade de associação constante, quase involuntária (talvez uma herança persistente das narrativas sacramentadas em nosso imaginário pelo romance e, posteriormente, pelo cinema e pela tevê). Talvez seu semblante preocupado ou a

insistência pelo telefone nos instigue a criar possíveis relações e vislumbrar um horizonte de causalidades hipotéticas. As imagens, no entanto, se furtam a esse desejo psicologizante. À medida que somos nós constituídos também como sujeitos na experiência de acessá-las, penetrando por esses espaços e tempos, abrindo-nos para a percepção de novos mundos. A garota e nós, espectadores, participamos do mesmo processo e a, cidade, finalmente, como o lugar onde irrompem brutalmente os acontecimentos, que nada deixa isolar. Na leveza do estúdio e no canto suave das garotas; na fúria das águas que invadem as ruas e deforma o projeto de urbanização.

Nesse ponto, Fengjie e Bangucoque parecem ser componentes de um mesmo mundo: Dong. Na forma do lugar que desaparece pela inundação ou sob o signo dessa nova enchente que desaloja centenas de indivíduos, obrigando a todos a criarem novos territórios de compartilhamento, sem qualquer direito à cidade em suas formas mais elementares. De alguma maneira, nós também partilhamos esse universo e o constituímos. E, assim, somos todos orientais.

*“Tem o Sr. pano para remendos?”  
“E de que cor são os buracos, minha senhora?”*

**João Guimarães Rosa**

## | *made in china*

Diferente de *Dong*, onde a cidade constituía a materialização de problemas pungentes relacionados à urbanização e ao capitalismo - fosse pela passagem do protagonista à margem da barragem, fosse pela metrópole urbanizada -, *Inútil* trata de blocos distintos de imagens com agenciamentos internos duros, que organizam tanto uma orientação geográfica quanto um regime de visibilidade e afecção: “três lugares, mas também três modos de produção (a nova economia, a antiga e a criação artística), ligadas por uma substância que a imagem não deixa de gravar: a poeira, resultado de todas essas atividades, nobres ou fúteis, humildes e necessárias” (RENZI, 2008, p. 33). Desta forma, os três blocos de imagens – a tecelagem em Cantão; o ateliê de moda e as passarelas de Paris; as minas de carvão em Fenyang – reproduzem modos diferentes da experiência dos sujeitos com os espaços através do trabalho; três mundos constituindo o ponto de partida de cada um dos segmentos: o setor têxtil sob suas formas industriais, artesanais e artísticas.

*Inútil* tem início num lento *travelling* lateral, inserindo os trabalhadores executando suas funções na linha de montagem da tecelagem cantonesa. A câmera os observa como um vigia, inspecionando-os, enquanto percorre vagarosamente a extensão de uma mesa. Ao fundo, dúzias e mais dúzias de cabides. Alguns com roupas, outros vazios. Após a inscrição do título na tela, o mesmo movimento da câmera progride para outro cômodo, integrante do conjunto da fábrica têxtil. Amontoados de tecidos, linhas, dezenas de máquinas de costurar alinhadas, ventiladores em pleno funcionamento. Trabalhadores manejam tecidos, outros pregam etiquetas. Do plano geral ao close, da cartografia à repetição do gesto mínimo: costurar, cortar, pregar, cerzir. Sobretudo, serializar.

Muito foi escrito a respeito da fábrica e seu funcionamento como instituição *disciplinar*, sobretudo por Foucault (1987; 1988), e a partir do modo como ele organizou as relações entre poder e visibilidade. Espaço que abriga a numerosidade limitando-a a produção, com a condição de que os corpos sejam vigorosos e submissos. “Decompor os gestos, subdividir os tempos, programar os atos” (LAZZARATO, 2006, p. 65), como o

princípio que faz as fábricas operarem, seja no sul da China, no México, na Itália ou no Brasil. Os lentos *travellings* de *Inútil* e o tom testemunhal nos deslocamentos da câmera, acoessando os trabalhadores por entre as máquinas, percorrendo a trajetória da própria matéria pelo espaço, realça a representação estética do confinamento de uma instituição restritiva e cerceadora. As mãos, sobretudo, ocupam a porção central da tela, sempre a manipular os objetos, transformando-os.

Numa das sequências seguintes, o alarme anuncia a suspensão temporária do trabalho para o almoço. A disposição do refeitório obedece rigorosamente à mesma configuração da linha de montagem: linhas e fileiras de visibilidade total. É preciso ser visto, sem ver. Os corpos dos trabalhadores destituídos de nomes apenas assumem a posição que devem exercer na ordem. São apenas corpos, indistintos, trabalhando lado a lado. Em outra sequência, diante de um portão de ferro fechado que inibe a transição para o refeitório, resta aos trabalhadores pular suas grades ou esquivar-se por entre as barras. A materialização do poder que impera sobre a vida impedindo o acesso, que adentra criando moldes e barragens e se regula através de palavras de ordem: Não ultrapasse! Não fume! Não faça! Não!

Nas instalações debilitadas de uma clínica médica contígua ao refeitório, sem divisórias, os trabalhadores aguardam em fila<sup>19</sup> (é também em fila que eles caminham ao soar do alarme e esperam para receber o almoço). Inflamações nos olhos, cansaço, fadiga, sintomas variados do estresse produtivo. Necessidades biológicas vitais – estar alimentado e não adoecer – compartilham o mesmo lócus: a mínima manutenção da vida ao limite de sua capacidade. Funcionar, para produzir. Comer e viver, ainda que precariamente. Pois na fábrica, como nos lembra Flusser (2007), a máquina é a constante e o homem, a variável<sup>20</sup>. Toda a capacidade do homem e da máquina está endereçada à materialização de bens. Bens que, ao redor de todo o mundo, tem progressivamente adquirido uma etiqueta - *Made in China* - fruto da política de

---

<sup>19</sup> “Na disciplina, os elementos são intercambiáveis, pois cada um se define pelo lugar que ocupa na série, e pela distância que o separa dos outros. A unidade não é, portanto, nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e o faz circular numa rede de relações”. (FOUCAULT, 1988, p. 125).

<sup>20</sup> “A máquina encontra-se lá, no meio da oficina, e, se um homem envelhece ou fica doente, o proprietário da máquina o substitui por outro. É como se o proprietário, o fabricante, fosse a constante e a máquina, sua variável, mas ao analisar mais de perto verifica-se que também o fabricante é uma variável da máquina ou do parque industrial como um todo” (FLUSSER, 2007, p. 37-38).



desvalorização da moeda (*iuan*), da massiva oferta de mão-de-obra explorável a custos ínfimos, da abertura do mercado financeiro e ao capital estrangeiro e de tantas outras condições que caberiam mais numa tese de economia do que uma dissertação sobre um cineasta chinês.

Nessa linha de montagem, os componentes devem reagir aos máximos estímulos a fim de produzir mais, num curso menor de tempo. O maior montante torna-se grandeza inversamente proporcional às despesas: o ponto ótimo das forças internas que a regem está nesta medida justa entre a máxima produção total e os mínimos investimentos em seus operadores. “Quando é a sua próxima folga?”, pergunta o médico ao funcionário visivelmente estafado. Em seguida, o vemos deitado na cama enquanto outros trabalhadores são atendidos, de modo absolutamente precário, sem qualquer privacidade ou cuidados sanitários e higiênicos básicos.

Para garantir a eficiência da produtividade pressupõe-se a existência de determinadas ferramentas fiscalizadoras, as quais promovem a manutenção da disciplina por meio de mecanismos físicos, pouco corpóreos: jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus. “O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma máquina” (FOUCAULT, 1988, p. 148). Manifesta-se na regulação de parâmetros e imposição de limites, apartando os comportamentos habituais dos desviados, sancionando e prescrevendo, a partir de uma rede difusa de *dispositivos*. De volta aos seus postos, os trabalhadores avançam por um corredor. Estas imagens de *Inútil* nos são exibidas através de câmeras de vigilância. Formas de hierarquização dos *olhares que devem ver sem ser vistos*. Em detrimento da violência, da força, a disciplina opta, ao menos inicialmente, por um poder que “substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados” (*ibidem*). Já noite, a fábrica não cessa. As máquinas de costura, as luzes néon e os trabalhadores continuam produzindo vestuários em larga escala que logo ocuparão o corpo de outros anônimos, espalhando-se de modo difuso pelo mundo, na rede de fluxos e trocas do capitalismo global.

Para longe da fábrica, suas linhas, cabides e as engrenagens, humanas e técnicas, que asseguram seu funcionamento, *Inútil* prossegue para um ateliê. Um *travelling* apresenta um salão amplo, com assoalho de madeira e alguns bancos, iluminado pela luz externa, com manequins femininos dispostos lado a lado. Ma Ke, uma jovem chinesa magra e de cabelos escuros numa longa trança, afaga seus cachorros e sorri, enquanto a

fêmea alimenta seus filhotes. Eles correm e brincam pelo chão. No lugar das inúmeras máquinas de costura e do calor de Cantão, o salão arejado com uma vasta área verde parece conectado com a natureza. Uma espécie de reserva remota dissociada do projeto de modernidade chinesa, num estágio de reclusão parcial. Aqui, poucas mulheres manejam máquinas de tear rudimentares. Enquanto na fábrica as forças são destinadas ao agir no menor tempo, a arte de Ma Ke se constitui pelo contrário. É o excesso de tempo, sobretudo, que a suscita. Se, na fábrica, a criatividade, a inventividade e o que há de sobra devem ser eliminados da produção, pelas garantias dos dispositivos disciplinares, o ateliê depende efetivamente do que escapa, do transbordamento daquilo que não deve ser sobremaneira incorporado ao processo produtivo fabril.

“Objetos feitos a mão expressam emoções. O que eu quero dizer é que trabalhar artesanalmente é um longo e laborioso processo. Por isso, objetos artesanais contêm elementos emocionais muito diferentes dos produzidos em massa”, diz Ma Ke. Numa produção em larga escala é fácil identificar a independência entre o produtor e o consumidor: “você não sabe quem fez suas roupas”, continua a estilista. Evitando esta aparente descontinuidade entre sujeito e objeto, Ma Ke realiza uma ação singular: embutindo as roupas que desenha de certa organicidade, as enterra para que a própria natureza as transforme com a ação do tempo.

A transição da fábrica ao ateliê tem início numa sequência em uma loja de luxo da grife *Exception*, antiga linha de moda de Ma Ke, num centro comercial. O espaço sofisticado, luminoso, com suas jovens e belas vendedoras em muito difere do novo ambiente de trabalho e da atual proposta. A loja é uma continuidade da tecelagem em série, quando finalmente os consumidores terão acesso à roupa finalizada, prestes a cobrir um corpo; e também um recorte com a nova concepção das peças soterradas, bastante distintas visual e materialmente dos casacos e *tailleurs* de tecidos macios e nobres da antiga grife. Semelhantes a grandes carapaças, as couraças de tons marrons, terrosos, com largas tiras, rememoram trajes antigos, como um revestimento, uma espécie de camada protetora. Nada práticas diante do utilitarismo da moda, nossos *jeans*, camisetas, zíperes, velcros e botões.

Se, para a estilista, as roupas criadas nas tecelagens estão desnutridas de qualquer potência sensível, o gesto de enterrá-las as faz incorporar a vida, no extremo de sua materialidade, em seu sentido biológico. Fazendo da terra parte da composição, permitindo à peça ser contaminada pelos vestígios que incutem as marcas do lugar onde

permaneceu. Deste modo, lhe dá historicidade, memória, valor simbólico. No limite, lhe atribui uma alma!

De repente os aspectos mais humanos do homem, seu potencial, sua criatividade, sua interioridade, seus afetos, tudo isso que ficava fora do ciclo econômico produtivo, e dizia respeito antes ao ciclo reprodutivo, torna-se a matéria-prima do próprio capital, ou torna-se o próprio capital. Isso tudo que antes pertencia à esfera privada, da vida íntima, ou até mesmo do que há de artístico no homem, daquilo que caracteriza mais o artista do que o operário passa a ser requisitado na produção. Não há como escapar à impressão de que essa “liberação” é uma liberação também do capital de sua fronteira antes restrita, estanque, pesada, mecânica, podendo agora, no ciclo produtivo (nem falamos do consumo) mobilizar o homem por inteiro, sua vitalidade mais própria e visceral, sua “alma” (PELBART, 2003, p. 99).

O gesto de Ma Ke é preciso neste sentido: devemos convocar, em todas as dimensões, a vida. É preciso enterrar as roupas para fazê-las, sobretudo, viver! Investir o capital das potências sensíveis. Não se trata somente de uma peça, mas de uma peça que agrega em si aquilo que foi sempre tomado como excesso no contexto do capitalismo industrial. Comprar uma roupa enterrada, portanto, equivale a partilhar experiências, valores e sensações. Significa adentrar a uma rede de símbolos e códigos e pertencer a outro mundo possível. Trata-se de um vestir-se com a própria subjetividade, crucial num contexto onde se instauram outras demandas de produção e consumo.

Em Cantão, tínhamos a fábrica na cidade urbanizada, o trabalho remunerado pelas horas de jornada. No ateliê, temos os jardins externos, o fazer artístico pelo estiramento dos dias. Na indústria, o tempo é um: cronológico. Na arte, o tempo é outro: múltiplo. Para arriscarmos ir adiante a tais indagações devemos reverberar o próprio movimento do filme, que de modo similar a *Dong* estende-se por uma espécie de contágio, para não se reduzir à oposição binominal entre esses mundos, aparentemente, antagônicos: o trabalho alienador e a arte como libertação; a robotização da fábrica e a organicidade da vida; o utilitarismo do vestuário e a inutilidade da moda. As imagens de *Inútil* não se rendem ao embate frontal entre conformações estéticas que, a princípio, se opõem.

Tal afirmação está patente na sequência da instalação de Ma Ke, apresentada na Paris Fashion Week. Quando as modelos trajam os pesados vestuários da estilista, sob camadas de terra e lama, imóveis como estátuas, assistimos a um possível ponto de contato entre a fábrica e a arte no universo da alta costura. A robotização dos gestos na

tecelagem se confunde com a imobilidade das modelos-manequins, imbricando o espaço do trabalho e do espetáculo. Ao contrário dos desfiles habituais em que jovens magras e deslumbrantes flanam por passarelas em *performances* audiovisuais, elevando o *fashion* à condição de fetiche e ostentação; os espectadores é que caminham por entre as estátuas humanas encardidas, observando os trajes como se estivessem numa loja à escolha da peça adequada. Contudo, uma peça que jamais seria adquirida por qualquer um desses mesmos espectadores numa loja de departamentos, a não ser como objeto ilustrativo, como excêntrica decoração. A própria concepção da instalação – escura e cinzenta, silenciosa, com pontos de iluminação artificial fluorescente – desvia da leveza verde do ateliê de Ma Ke, das passarelas de Milão, Nova York, e dos catálogos da Vogue; convergindo para os espaços, ciclos produtivos e regimes de visibilidade, cuja crítica da artista precisamente se concentra: a fábrica, a serialização e a mecanicidade da vida.

Mas, é, sobretudo, no último conjunto de imagens, na cidade-natal de Jia, que essas relações entre os sujeitos, os territórios e a manufatura brotam com mais nitidez e potência, atando os três mundos de *Inútil*. O som faz a passagem entre os planos e os espaços. Um ruído crescente de ventania se inicia ainda no interior do ginásio fechado em que acontece a instalação, tendo ao fundo a figura encoberta de uma modelo. Após um *fade out*, assistimos a um descampado avermelhado, com chaminés a todo vapor. Os clássicos *pillow shots* de Ozu ou as sequências iniciais do *Deserto Vermelho* de Antonioni ressonam. Um caminhão acelera pelo chão de terra batida alçando uma densa nuvem de poeira que acoberta um casal de bicicleta, logo atrás. Por uma estrada asfaltada com árvores e montanhas verdes ao fundo, Ma Ke pilota um veículo 4x4 comentando sua identificação com estas regiões inóspitas. Uma panorâmica segue o carro até que, abruptamente, o abandona, fixando o plano em um senhor de aspecto apático que caminha por uma estrada de chão escuro observando o automóvel desaparecer em sua trajetória. Ouvimos o silvo de uma locomotiva que atravessa a tela solitária. O homem peregrina ao lado dos trilhos e gigantescos montes enegrecidos de carvão.

O mesmo senhor do plano anterior está agora numa pequena sala de paredes descascadas e umedecidas que expõem a penúria do lugar. Usando uma máquina de costura *overlock*, uma mulher faz remendos em uma peça de roupa, enquanto ele aguarda, cigarro atrás da orelha, o final do serviço. “Quanto?”, ele pergunta. “2 iuanes”, ela diz. Eles discutem o valor – ele quer oferecer mais, embora a mulher não aceite – e então ele sai da pequena sala. Do lado de fora, numa rua suja, alguns velhos veículos,

motos e habitantes da cidade circulam. Estamos em Fenyang, um *xiancheng*<sup>21</sup>. A peculiaridade do *xiancheng* como um tipo de paisagem social reside tanto na sua onipresença socioeconômica e geográfica (atualmente, existem mais de 2.400 condados ou cidades no nível de condado na China), como também no desinteresse em sua representação pelas artes de um modo geral. “Enfocar o *xiancheng* é, conscientemente ou não, dirigir a atenção para o avesso da modernidade socialista chinesa e sua Era das Reformas” (XUDONG, 2011, p. 76).

Englobado na “China urbana”, o *xiancheng* se afasta do ideal de um mundo rural tradicional, social e eticamente estável – que não tardaria, no entanto, a ser despedaçado pela expansão das forças do mercado, resultando na perda das terras aráveis e levando ao êxodo da população para os centros urbanos. Ao mesmo tempo, o *xiancheng* não é de modo algum uma área metropolitana como nós a concebemos, oferecendo o oposto da sofisticação dos centros urbanos, do acesso ao poder político e cultural, dos mercados financeiros e os empregos de colarinho-branco, realidades verificadas em Pequim, Xangai, ou outras capitais provinciais costeiras e grandes centros industriais como Nanjing, Hangzhou, Xi’an, Chengdu ou a própria Cantão das tecelagens (cf. *ibidem*).

Sem limites precisos ou distinções nítidas entre rural e urbano, industrial e agrário, alta e baixa cultura, *xiancheng* se tornou o lugar de encontro de toda espécie de forças e correntes, contemporâneas ou anacrônicas. As locações dos filmes de Jia tanto podem estar numa zona industrialmente superdesenvolvida (...) quanto subdesenvolvida, apresentando aos espectadores o rudimentar setor de serviços que eclodiu por toda a parte na China durante os anos 1990: pequenos restaurantes e casas de chá, banhos públicos, salões de cabeleireiro, clubes de karaokê, salões de bilhar e bordéis. Os diferentes modos de produção e consumo que aparecem diante da câmera encontram no *xiancheng* não uma vitrine para suas realizações materiais ou seu apelo ideológico, mas seu túmulo (*ibidem*, p. 77).

Dentre os mais rudimentares setores de serviços que perduram na China estão as pequenas casas de alfaiataria de Fenyang que ainda resistem em face ao crescente

---

<sup>21</sup> “Município abrangido na divisão administrativa do condado. Não se trata de mero rótulo técnico-administrativo para designar o cenário dos filmes, mas sim de uma noção plenamente depurada que embasa seu impacto político-visual. O termo designa a ‘sede de um condado’, municipalidades que tanto exercem jurisdição umas sobre as outras, como também se acham sob a jurisdição das cidades abrangidas no distrito; ele abarca tanto municípios de condado, como Fenyang – cenário de *Xiao Wu* e *Plataforma* -, quanto centros industriais maiores, de nível distrital, como Datong – cenário de *Prazeres Desconhecidos*” (XUDONG, 2011, p. 76).

desenvolvimento da produção de roupas em série no país. “Você não poderia fazer isso sozinha?”, pergunta Jia Zhang-ke a uma mulher que foi buscar uma encomenda com a costureira. “Não, não poderia, mas meu marido, sim. Ele costumava trabalhar como alfaiate”. “E agora?”, interroga novamente o diretor. “Ele trabalha na mina de carvão”. Com o fortalecimento das indústrias têxteis em larga escala, como a fábrica cantonesa do início de *Inútil*, pequenos alfaiates, artesãos, tiveram de largar o ofício e migraram para o trabalho nas minas. Poucos ainda o mantêm, sobrevivendo às duras penas através de pequenos consertos.

A escassez, a miséria, a aspereza, o trabalho em sua condição de precariedade absoluta, estão inscritos nas imagens deste terceiro bloco espaço-temporal de *Inútil*. E Jia transita de uma forma à outra de trabalho para compor a cidade. Da sequência na sala da costureira, em que uma mulher grávida discute com seu marido ébrio, à mina de carvão: num banheiro imundo, com as paredes cobertas de fuligem, dezenas de trabalhadores se lavam com bacias de água e panos encardidos que, talvez um dia, foram brancos. Das roupas secando no varal do quintal de uma família aos uniformes escuros dos mineradores. Mas, essas imagens também nos conectam aos outros mundos do filme. Aos cabides com as roupas na loja à espera das compradoras em Cantão, aos trajes orgânicos e conceituais de Ma Ke.

A fábrica que produz suas roupas anônimas, a grande idealista que defende o retorno a um estado mais orgânico, saudável, humano, e a força da vida sobressaindo-se sobre as condições adversas de um local insalubre, com estilos de vida desmoronando e outros ressurgindo ou remodelando-se – e a certeza de que a história está sendo feita. A vida é simulada embalada na criação, no cinema, na moda, na arte, mas é na existência cotidiana, física e real, que a vida se mostra como a maior certeza de um mundo que renasce e morre em moto-perpétuo (LIMA, 2007).

Ao som de uma canção pop chinesa, demasiadamente melodramática, um casal passeia de moto, tendo a paisagem montanhosa de Fenyang ao fundo. Diversos planos curtos são inseridos: mineradores fumam e encaram a câmera; um fiscal de segurança da mina nos levanta o olhar; garotos gritam balançando suas camisas sobre motos velozes. Há nestas imagens uma singularidade. Chaminés, fumaça, concreto, ferro, fuligem. Algo de uma materialidade que as emparelham: o antigo alfaiate, agora minerador, passeia de moto com a sua mulher, que veste as roupas escolhidas por ele. A inscrição da dureza da cidade manifestada sob as formas áridas do trabalho e um aceno

à existência de certa beleza, prazer e, por que não, um encantamento com o mundo e a existência.

Ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto... é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são as mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe, pois tudo isso é a vida e não a morte (NEGRI, 2001).

Se a transformação vem implicando no desaparecimento dos lugares e das possibilidades dos seus habitantes sobre o que podem na cidade, Fenyang insinua a forma de resistência de uma cidade que, à revelia de toda opressão, contra todas as probabilidades, existe. Num mundo sem projetos utópicos, *Inutil* nos acena com um frágil gesto de esperança. “Um pouco de possível”.

*Não vivemos num mundo destruído,  
vivemos num mundo transtornado.  
Tudo racha e estala como no  
equipamento de um veleiro destroçado*

**Franz Kafka**



# | fábricas vivas

Dezenas de homens e mulheres trajando uniformes azuis avançam com suas bicicletas por um imponente portão de colunas brancas, em plano geral. Ideogramas vermelhos no alto apresentam o Grupo Chengfa. Enquanto isso, ouvimos um coro distante a cantar: “Nós, os trabalhadores da Chengfa, levantamos nossas vozes e saudamos o sol do novo século!”. No plano seguinte, peças são fundidas e manipuladas por luvas brancas e longos alicates de ferro. Tornos e outras máquinas moldam a forma dos sólidos. O fogo derrete as peças em brasa para serem então transformadas pela dinâmica da repetição maquínica. Se em *Inútil* assistíamos à linha de montagem na fábrica têxtil, as cenas iniciais de *24 City* nos alojam no fordismo no seio da indústria siderúrgica.

A câmera postada frontalmente à entrada recebe centenas de funcionários, distinguidos apenas pelos rostos, padronizados pelo mesmo macacão azul. Alguns sobem uma escada, outros avançam pelo corredor ao som de um alarme ininterrupto. O coral de vozes proclama: “As cinco estrelas da bandeira vermelha tremulam ao vento! Quão gloriosa é a nossa canção da vitória! Cantando para nossa pátria amada, ela prospera e cresce poderosa!”, símbolo da intrínseca relação entre crescimento e ufanismo. Regidos por uma mulher com o mesmo jaleco, o coro de funcionários entoia a canção num teatro, em uníssono. Acima, a faixa comemorativa informa: “Cerimônia de transferência de terreno do Grupo Chengfa para *China Resources Land Ltd*”. Um porta-voz da companhia sobe ao palanque e inicia o discurso, o qual reproduzimos: “Senhoras e senhores, ilustres convidados. Bom dia a todos! Hoje, 29 de dezembro de 2007, marca um novo e glorioso capítulo no desenvolvimento do Grupo Chengfa”, à frente da plateia de rostos absortos. “Por quase 50 anos, temos nos confrontado com dificuldades e contratemos, nos desafiantes avanços da reforma econômica. Agora, um Grupo Chengfa revitalizado está prestes a se mudar do lugar que ocupou por 50 anos...”.

Neste momento, a legenda é interrompida, a voz do diretor vai se abrandando e num plano vertical de uma escada em caracol um senhor sobe os degraus. Na cena seguinte, o mesmo senhor está situado frontalmente diante da câmera, como se posasse

para um retrato. O título do filme se inscreve na tela e desaparece para dar lugar a um poema de W. B. Yeats: “Na cidade 24 o hibisco floresceu, Chengdu brilhou e prosperou”. Os cinco minutos iniciais de *24 City* nos antecipam o que iremos assistir pelas próximas quase duas horas. Estamos em Chengdu, centro-oeste da China, capital da província de Sichuan, com cerca de quatro milhões de habitantes. A fábrica, que ao longo de três gerações empregou centenas de famílias, será demolida. Outro espaço, radicalmente distinto de *Dong e Inútil*; ligeiramente semelhante às Três Gargantas e Fenyang. Algo desaparece e se dissipa pelo vão da história. Uma cidade; uma forma de trabalho; uma indústria; um modo de vida. Mas, o apagamento é sucedido pela irrupção do novo, erigido sobre as ruínas de outro tempo, outro século, outro país, pelas mãos de outros sujeitos.

Ao modo de *Dong e Inútil*, as imagens produzidas por Jia Zhang-ke em *24 City* aparentam uma inclinação pelo que elas podem exprimir, ou tolerar, a respeito de determinado mundo, seus modos de ser e estar, suas formas de reunião e compartilhamento. Sobre o que se perde nesse processo de modernização em vista dos novos territórios geográficos e afetivos que se inscrevem. Não há celebração na chegada do novo projeto arquitetônico urbanístico, tampouco há nostalgia com o lugar que esvanece<sup>22</sup>.

Utilizando as entrevistas como dispositivo, Jia Zhang-ke recorre à oralidade ao resgatar histórias de funcionários da antiga fábrica “420” e os herdeiros de gerações que estiveram por trás da estatal, responsáveis por fazer com que as engrenagens desse distrito industrial estivessem em funcionamento permanente. A fábrica “420” foi transferida para Chengdu a partir da implementação de um projeto estratégico de Mao Tsé-Tung que visava mover as indústrias militares para regiões do interior, conta o antigo chefe de segurança, Guan Fengjiu. Originalmente, as fábricas de armamentos e componentes aeronáuticos situavam-se a nordeste da China, mas foram transferidas quando a Guerra da Coréia eclodiu na linha de frente dessas indústrias. Fábricas como a “111”, em Shenyang, atuavam no reparo de motores de aeronaves e caças, como o MIG-15, utilizados pelos exércitos chineses e norte-coreanos. A “111” foi responsável pela construção da “420” e, em 1958, 60% do quadro de trabalhadores, que incluíam técnicos

---

<sup>22</sup> Apesar de certo sentimentalismo que toca parte das entrevistas em *24 City*, o saudosismo não parece vir por uma vontade de reaver o passado. Sobre isto refletiremos de modo mais assertivo no próximo capítulo, dedicado a pensar exclusivamente tais espaços pelo viés da memória.

e especialistas, tiveram de ser transferidos para Chengdu. Mais de 4.000 trabalhadores abandonaram suas famílias migrando para esta cidade, numa viagem de mais de 15 dias.

A “420” situava-se como lugar de empregabilidade e meio social, circunscrita em um largo território, integrando a vida cotidiana à extensão de suas fronteiras. Da linha de montagem, os operários passavam para o convívio com seus pares nas outras instalações – salas de recreações, quadra poliesportiva, piscina – e, posteriormente, para a casa, também interna à corporação. Do mesmo modo, as crianças inicialmente confinadas na escola eram inseridas no esquema de produção ocupando, no futuro, possivelmente, a posição outrora dos pais. Song Weidong, filho de um operário, descreve de modo exemplar como a fábrica se tornava espaço único de experiência comum às famílias, como uma espécie de “mundo aparte<sup>23</sup>”. “Nós não pensávamos que a fábrica “420” tinha qualquer conexão com a cidade de Chengdu. Era assim que víamos. Na verdade, nós não precisávamos de qualquer ligação com o lugar. Não havia necessidade, tínhamos uma grande vida”, completa Song.

Aos poucos, *24 City* vai cartografando a fábrica através dos antigos ambientes. Uma oficina desabilitada, o teatro, a enfermaria, a imensa área de dormitórios. Na sala de recreação para aposentados, idosos jogam *mahjong*. Hao Dali, uma senhora aparentando não mais que 60 anos, carrega consigo um soro enquanto caminha com alguma dificuldade. Ela percorre as ruelas dos dormitórios - postes com fiações enoveladas, sujeira, restos de lixo – e passa em um pátio onde os modelos de caças fabricados pela “420” estão expostos como em um museu de relíquias a céu aberto. Entre as cenas do cotidiano com dias contados, sequências dos poucos trabalhadores e máquinas que perpetuam a finalização das peças derradeiras. Uma prancheta com bilhetes fixada na parede ainda está lá, esquecida. Coisas que são abandonadas pelo caminho.

A passagem do tempo e do desmonte da fábrica é explicitada sutilmente pela reincidência de um mesmo plano geral, reiterado no filme em momentos distintos. A cada nova inserção, uma mudança na reconfiguração dessa cidade-fábrica. O primeiro deles, narrado no início deste tópico, traz os trabalhadores entrando com suas bicicletas.

---

<sup>23</sup> Song continua seu depoimento sobre o modo como a vida na “420” independia da cidade de Chengdu: “Eu, por exemplo, passei pelo jardim de infância, ensino fundamental, ensino médio e high school. Eu frequentei todos eles dentro dos recintos da fábrica. As escolas eram projetadas para os filhos dos trabalhadores. Todos nós que crescemos ali tivemos as mesmas experiências. Dentro do recinto da fábrica havia cinema, piscina. No verão, a fábrica fazia nossos próprios refrigerantes. Cada família levava suas garrafas para casa. Refrigerantes. Você pode ver porque somos todos orgulhosos com a fábrica”.

No segundo, os mesmos funcionários estão saindo do possível último dia de trabalho. No próximo plano, vigiando a fábrica já vazia, um homem em frente ao grandioso portão vagueia desprezioso – a rotina diária já foi sucedida por uma estranha indiferença. No quarto e último plano, operários despregam os ideogramas com o nome da fábrica, substituídos por novos símbolos. “A porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando eu saio dela, ou quando passo em frente, desempregado” (DELEUZE, 1992, 60). Um único movimento de câmera, no entanto, sintetiza a reincidência de todos estes planos fixos: uma grua vertical passa por uma árvore que descobrimos logo ser uma grande tela impressa, disposta como muro, ocultando um descampado, entre entulhos, vegetação varrida e uma máquina de demolição. A fábrica se foi, a legenda nos informa: “Terreno para o Estágio Um de ‘24 City’ (antiga quadra de basquete da fábrica)”.

A demolição do complexo fabril para abrigar o luxuoso parque residencial, corporativo e de entretenimento, condiz com a variação de regimes de visibilidade e configurações estéticas próprios das passagens do capitalismo em nossos tempos. Como descreveu Deleuze, as instituições de confinamento – como a família, a escola ou a própria fábrica – deixam de serem espaços convergentes na figura de uma potência privada – um proprietário ou o Estado. “24 City”, o complexo, no lugar agora da estatal, passa a integrar-se como uma das “figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes” (*ibidem*, p. 224). Num dado momento, uma das operárias da “420” interroga à uma jovem secretária, recém-formada e contratada pela corporação multinacional: “Mas esta não é uma empresa estatal?”. O silêncio como resposta e a incompreensão diante dessa nova ordem dispersiva do poder empresarial, onde a gestão é fluída e não há um dono comum, a figura de um patrão, mas uma rede interligada de gerência. Sobretudo, trabalha-se, mas para quem?

Ao substituir a lógica da fábrica, a empresa demanda uma produtividade que não se instala mais no bem finalizado, de modo que o marketing ajusta-se como operador central da captura dos desejos. Se a antiga estatal chinesa escondia-se por trás da insígnia “420”; o novo empreendimento, “24 City”, ostenta um *slogan* cuja força se conjura para além daquilo que negocia e, por outro lado, diz respeito a certo modo de ser e se organizar, a partir da sensibilidade poética de Yeats. “Na cidade 24 o hibisco floresceu, Chengdu brilhou e prosperou” traz consigo as estratégias do marketing menos atentas a quaisquer ênfases nas características individuais de certo produto, que possam

restringi-lo a traços identitários, mas uma abertura ao que há de potência de vida em seu consumo. Recorrendo à metáfora poética como forma de valorização simbólica, o *slogan* empresta ao empreendimento uma carga de inventividade e originalidade próprias da publicidade pautando o consumo voltado ao potencial do imaginário: no lugar de munições e aviões, modos de ser e estar no mundo<sup>24</sup>.

Assim, a fábrica dá lugar à cidade. E a novidade chega pelas imagens midiáticas do noticiário. “A área da cidade de Chengdu está em expansão. A fábrica ‘420’ ocupava uma área no centro da velha cidade, numa região não mais apropriada”, comenta o repórter. “*China Resources Land* está investindo 21,4 bilhões de iuanes para reconstruir os 560.000 metros quadrados do terreno. Logo, uma moderna comunidade, chamada ‘24 City’, irá surgir neste lugar”. Zhao Gang, o apresentador do programa, pertence à última geração na cronologia da “420”. Filho de um empregado da fábrica cujo posto assumiria tão logo concluísse seus estudos. Isto se a antiga fábrica fizesse parte do mundo de jovens como Zhao Gang. Após um período realizando um curso técnico, vivenciando o trabalho pesado e mecânico, ele decide voltar a estudar. “Eu disse aos meus pais: ‘Eu sou um estudante de 16 anos, eu não quero vestir roupas de operário nunca mais<sup>25</sup>’. Ao recusar o trabalho, Zhao Gang renuncia não apenas seu pertencimento ao espaço da antiga cidade limitada à fábrica, no sentido geográfico, quanto manifesta a própria inadequação às condições de possibilidade oferecidas por ser proletário. As mudanças incidem não apenas topograficamente nos espaços, alterando as formas da cidade e seus regimes de visibilidade, mas participam da invenção de novos sujeitos, por atuarem na

---

<sup>24</sup> Ora, não é preciso um grande esforço para observar como nosso mundo cotidiano está povoado por essas imagens e metáforas. Somos demandados, diariamente, nas redes sociais, nos escritórios, na vida pública e privada, a produzir. Não queremos insinuar, em contrapartida, nesses breves mapeamentos, que ao tornar a vida o próprio capital são excluídas as formas fordistas de produção, as fábricas e todo um universo material de acumulação. Seria, no mínimo, absurdo. Um rápido lance de olhares para nossos sapatos, canetas, computadores e os mais ínfimos objetos que nos circundam nos rememoram que, enquanto o capitalismo financeiro e as trocas voláteis substituem fábricas de botões, outras tantas linhas de montagem progridem em expansão desordenada. Nas reflexões sobre a narrativa de *Inútil* buscamos evidenciar como na passagem de um estado a outro mundos distintos se coabitam. Um espaço que não é de embate direto, duro, mas de colaboração. Operam, simultaneamente, a roupa-produto da fábrica e a sua funcionalidade enquanto vestuário; a roupa-vida conceito da estilista no universo da publicidade e das trocas transnacionais. Aqui em *24 City* talvez esta relação seja um pouco mais radical, pensando na dissolução integral de um espaço. Mas, ao rememormos brevemente a China, já nos daremos conta de que os componentes do computador que escreve estas páginas nos chegam diretamente das fábricas de lá.

<sup>25</sup> Retomamos aqui a letra de Bob Dylan usada como epígrafe do texto sobre *Dong*: “Venham, pais e mães de toda a terra / não critiquem o que não podem entender / seus filhos e filhas estão além de seu comando / sua velha estrada está rapidamente envelhecendo / Por favor, saiam da nova senão puderem dar uma mãozinha / Pois os tempos estão mudando”.

reconfiguração do sensível em suas formas estéticas e políticas. A falência da fábrica é, antes de tudo, uma alteração nas produções subjetivas.

“As metrópoles estariam para a multidão como a fábrica estava para os operários” (2011, p. 53), escreve Ivana Bentes, ressonando o pensamento de Negri e Harvey. No momento em que o capitalismo se desloca para o campo da subjetividade, extraindo valor das redes de cultura e saber, das relações sociais, do afeto, as cidades se transformam no “laboratório experimental do capitalismo cognitivo” (*ibidem*).

Aquele que indaga sobre o nosso passado deveria concentrar-se na escavação de ruínas das fábricas. E quem se interesse por nosso tempo deveria em primeiro lugar analisar criticamente as fábricas atuais. Aquele que dirige sua pergunta para os dias futuros estará com certeza perguntando pela fábrica do futuro (FLUSSER, 2007, p. 35).

Se a metrópole é a nova fábrica, é preciso tentar entender essa cidade onde se inscrevem sujeitos para os quais a fábrica já não lhes dá a ver quase nada. Perceber onde se cruzam as novas formas de trabalho geradas nessas cidades redesenhadas pelo capitalismo contemporâneo e reapropriadas por esses novos sujeitos. Curiosamente, Zhao Dang, o ex-potencial operário, trabalha como jornalista. Do proletariado material para cognitariado imaterial.

Nos últimos planos de *24 City* a fábrica vai sendo, literalmente, desmontada. Operários recolhem fios, destelham os galpões. Restos de vidro se soltam das janelas e são estilhaçados ao tocar o chão. Sob o hino da “Internacional Comunista”, um dos blocos da fábrica desmorona. Quando a nuvem de poeira dissipa, uma jovem produz sua maquiagem diante do espelho. Seu nome, Su Na. A jovem termina de se aprontar e sai do mesmo conjunto de dormitórios por onde assistimos passar outros envolvidos com a “420” ao longo de todo o filme. Ela pilota um *New Beetle* enquanto mantém uma animada conversa pelo celular usando fones-de-ouvido. “A coisa que eu mais desejo agora é fazer dinheiro e comprar um apartamento para meus pais em ‘24 City’. Eu sei que irá custar muito caro, mas eu posso. Eu sou filha de um trabalhador”.

Comprar o direito para, então, pertencer à cidade.

*Mas então qual é o motivo da cidade?  
Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora,  
o estampido das rodas do uivo dos lobos?*

**Italo Calvino**

# | sombras da metrópole

Antes de retomarmos o caminho apontado pelos últimos três filmes – pensar a cidade a partir das imagens – iremos nos arriscar a um retorno teórico e conceitual que, assim esperamos, possa lançar luz às questões apresentadas por *Memórias de Xangai*. Há no filme, certamente, uma mudança no modo como Jia observa sua paisagem. Se nos três filmes anteriores, havia uma preocupação formal com os espaços em transformação, o percurso de *Memórias de Xangai* parece percorrer um caminho distinto, situado no presente, mas com o olhar atento ao passado. Enquanto os outros filmes tratavam de um *work in progress*, arriscamos que em *Memórias de Xangai* há, ao menos inicialmente, uma cidade onde a mutação já se deu – sem desconsiderar que os territórios não param de se transformar e que a cidade nunca está territorializada numa só forma. Para avançarmos nesta pressuposição, no entanto, precisamos recuar ao texto de apresentação do capítulo e às imagens que nos serviram como referência ao pensarmos a China como uma metáfora da capital do século XXI.

Ao recuperarmos a poesia de Baudelaire, tomada por Walter Benjamin em sua série de ensaios, a imagem do *flâneur* é seguramente uma das mais recorrentes no interior do pensamento crítico de nosso tempo<sup>26</sup>. Para nós, no entanto, será percebida de um ponto de vista concentrado, conectado ao sujeito cujo ato de tomar a passagem enquanto posição intermediária entre uma permanência da casa e a fluidez do tráfego o próprio posicionamento estético na cidade. Para Benjamin, “o *flâneur* é um abandonado na multidão” (1985, p. 82). Aqui reside certamente sua feição marxista mais radical, na qual o abandono é a entrega da vida à circulação por um mundo espiritualmente vazio

---

<sup>26</sup> A respeito da escrita realizada em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* sobre Baudelaire, Berman ressalta a importância do trabalho pioneiro de Walter Benjamin, bem como considera aquilo que os diferencia no modo como produzem suas reflexões: “Seu coração e sua sensibilidade [de Benjamin] o encaminharam de maneira irresistível para as luzes brilhantes da cidade, as belas mulheres, a moda, o luxo, seu jogo de superfícies deslumbrantes e cenas grandiosas; enquanto isso, sua consciência marxista esforçou-se por mantê-lo à distância dessas tentações, mostrou-lhe que todo esse mundo luminoso é decadente, oco, viciado, espiritualmente vazio, opressivo em relação ao proletariado, condenado pela história. Ele faz repetidos comentários ideológicos para não ceder à tentação parisiense — e para evitar que seus leitores caiam em tentação —, todavia não resiste a lançar um último olhar ao bulevar ou às arcadas; ele quer ser salvo, porém não há pressa. Essas contradições internas, acionadas página após página, dão à obra de Benjamin uma luminosa energia e um charme irresistível”, p. 141.



por estar mercadologicamente tomado. Pretendemos pensar, no entanto, menos na crítica materialista histórica extensiva, mas no herói da modernidade cujo ato extraordinário da observação centraliza sua presença através da apreciação da paisagem urbana. Onde o “voyeurismo celebra o seu triunfo” (*ibidem*), a *flânerie* se manifesta contra a divisão do trabalho. Embora o *flâneur* se mantenha, ainda, no limiar da cidade e da classe burguesa, sem estar subjugado a nenhuma dessas forças, ditado pelo ritmo dos bulevares e passagens, entregue à sedução das vitrines, das jovens sorridentes, distraído pelo próprio caminhar que desconhece um destino, convertendo-se num ato em si.

“Nesse ambiente, o corpo tornou-se um ponto cada vez mais importante da modernidade, fosse como espectador, veículo de atenção, ícone de circulação ou local de desejo insaciável” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22). As célebres sinfonias às metrópoles das primeiras décadas do século XX souberam representar de modo exemplar o corpo como multidão, organismo animado e anônimo, assim como o próprio ímpeto da modernidade-máquina: o trem, a fábrica, a eletricidade. As metrópoles de Vertov, Ruttmann, Lang, Chaplin, trouxeram à representação a cidade-velocidade, espaço da multidão dobrada sobre seus movimentos – duplicada, repetida, montada e acelerada pela montagem (COMOLLI, 2008, p. 184). O *flâneur*, por sua vez, estabelece os termos corpóreos e visuais para o público do cinema diante das novas possibilidades dadas aos espectadores da vida moderna.

Como exemplificado pela *flânerie*, a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera. A atenção moderna era visão em movimento. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão: imagens em movimento (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004 p. 22).

Imagem-movimento. Imagem-tempo. Do herói moderno de Baudelaire aos heróis do cinema moderno do pós-Guerra algo acontece. No lugar dos esquemas sensório-motores onde estão implicados os atos de perceber, afetar-se e agir, os sujeitos passam a ser tomados por um mundo cuja beleza, a dor, o medo ou o banal, excedem as capacidades narrativas de ordenar as coordenadas espaços-temporais dando lugar a situações puramente óticas e sonoras: “cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 1990, p. 11). O ato da *flânerie* extravasando os próprios vínculos que tal atividade

estabelecia com a percepção sensório-motora do urbano e de suas passagens no ideal da modernidade no início do século XX.

Associados aos esquemas sensório-motores, os sujeitos-personagens estão implicados pelo mundo e respondem a ele continuamente por meio de ações. O princípio de causalidade define suas formas de estar e perceber as relações. “A situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique” (*ibidem*, p. 14). Por sua vez, uma situação puramente ótico-sonora não se prolonga ou é induzida por uma ação. A inovação estética e política das imagens do neorrealismo italiano – ou, se preferirmos, da *nouvelle vague*, do cinema de um Bresson, Ozu, Fellini, cada qual a seu modo – foi apresentar os heróis de *Paisá*, *Ladrões de Bicicleta*, *Obsessão*, como sujeitos impossibilitados, ou de poucas possibilidades, de atuar no mundo e reagir funcionalmente aos objetos, às situações, ao espaço. Trata-se de algo, seja pelo seu caráter doloroso, terrível, traumático, mas de todo modo, poderoso, que excede às capacidades sensório-motoras do corpo, conferindo ao espaço autonomia total em relação aos sujeitos.

O final de *O eclipse* (1962), de Antonioni, materializa a independência que o espaço ganha em relação à ação. Espaço aberto, cheio de possíveis, é verdade, mas também um espaço desprovido de um olhar que o organize, independente. A cidade moderna ali se impõe como espaço a ser conquistado, desafiante. Pobres humanos, tão pequenos e frágeis diante da modernidade da cidade. Esse espaço moderno, presente antes e depois da ação, é frequentemente insubordinável aos personagens (MIGLIORIN, 2011, p. 3).

Confrontemos, finalmente, nossos dois sujeitos. Enquanto o urbano parisiense oferecia ao *flâneur*, através dos bulevares e passagens, a cidade a ser inventada a cada esquina, o pós-Guerra trouxe a condição dos *voyeurs* onde estar no mundo corresponde à incapacidade de reagir ao próprio mundo. De um lado, é o sujeito que se dedica à *flânerie*, quer seja pela conduta de sedução e oposição à mercantilização da vida, quer seja por encontrar na passagem os meios para a apropriação da cidade, motivado pelo puro exercício do perambular. Neste caso, seduzir-se pela próxima dobra de rua significa certa inércia do movimento, é verdade, mas de um sujeito aberto aos possíveis das paisagens, da cidade e do mundo. Aos videntes do cinema moderno, por outro lado, a cidade adquire autonomia em relação às ações, desprendida de coordenadas

funcionalizáveis, tornando-se espaço imanente. O que antes era vias de fluxos e acessos passa a compor um cenário de ruínas, revelando a impotência dos homens diante da indiferença da cidade. “O cinema constata que a cidade se tornou o contrário de uma máquina desejante, uma máquina indiferente: como os filmes não seriam testemunhas do próprio mal-estar que o cinema tem em filmar a indiferença?” (COMOLLI, 2008, p. 184).

É preciso fazer das ruínas outra cidade. Elevar os detritos, ocupar as fendas, iluminar as sombras. A cidade deve se recriar para garantir variados modos de ocupação, formas diferenciadas de compartilhamento, outros tempos e espaços para compor o cotidiano. Se as cidades arruinadas tornaram-se máquinas indiferentes, Comolli identifica o sintoma das nossas atuais cidades no interior do capitalismo contemporâneo:

O lugar atual da propaganda nas cidades revela a normalização do desejo, o seu enquadramento. Não há nada mais fora-de-campo; todo o espaço e todo o tempo estão ocupados por imagens de marcas. Como filmar as ruas sem filmar as propagandas, o que fazer da saturação da paisagem urbana pela publicidade? O cinema não vive mais uma história de amor com a cidade. Seria preciso haver desejo livre de qualquer *marketing*. Moderna utopia (*ibidem*, p. 185).

A interrogação de Comolli nos impele a uma suspensão do raciocínio, pois, quando a teoria se sobrepõe aos objetos, é hora de estabelecer novos contatos com os filmes. Uma vez que a cidade em *Memórias de Xangai* não é propriamente a celebração do progresso, a civilização da velocidade, como a metrópole das *Luzes da cidade* de Chaplin; tampouco os territórios descoordenados e aniquilados do cinema pós-Guerra. Devemos arriscar esquadrinhamentos, tramas e perpetuações com aquelas imagens, sim; e, por outro lado, apreender as interrupções e autenticidades das narrativas contemporâneas.

Um porto. Barcos flutuam sobre as águas calmas. Operários aguardam a travessia de uma balsa. A câmera capta a gravidade dos seus corpos, ainda nos créditos de *Memórias de Xangai*. Alguns olhares cruzam a objetiva, outros lhe escapam. Um lençol de água afilado reflete as nuvens do céu encoberto, nebuloso, e sua atmosfera pálida, conferindo à paisagem um aspecto alegórico e melancólico, quase melodramático. A trilha enfatiza as camadas sonoras densas, graves, de uma melodia lânguida.

Um leque aberto. Uma mulher chinesa de cabelos negros e demasiadamente curtos caminha por um canal, abarrotado de detritos, ao lado da baía. A personagem é encarnada por Zhao Tao, a atriz-fetiche de Jia Zhang-ke. As vestes de tons claros fazem com que ela se amalgame superficialmente à paisagem sépia, como um traço que se movimenta pelo espaço.

Na sequência seguinte, um homem careca de óculos, sentado sobre uma luxuosa poltrona em meio a um galpão abandonado, narra lembranças da infância, quando jovens se confrontavam em brigas de gangues. No próximo plano, um garoto minguado, magérrimo, de não mais de seis anos, sem camisa, visão convicta, proclama sua soberania física provocando e desafiando inimigos imaginários para um combate, aos berros.

Aos poucos, *Memórias de Xangai* vai descrevendo as formas da cidade através de panorâmicas, *travellings* e movimentos que encontram sempre os corpos no interior da cena. São notáveis as ocasiões quando a presença humana não está centralizada, ou pelo menos ocupa fração da dimensão sensível da tela; entre pontes, bairros residenciais decadentes, ruas desabrigadas e abandonadas. Uma senhora percebe estar sendo observada, cai em gargalhadas e interage com a câmera. Olhos, braços, dedos, cabelos. Fragmentos de corpos anônimos no cotidiano, como se consentissem em viver a vida a despeito das imagens. Mas essa naturalização excessiva dos códigos de representação é subvertida sempre por um som que escapa na banda sonora: um rugido de leão sintetizado; barulhos de tiros que reverberam as lembranças de um passado doloroso. Subvertida pelo aparecimento de um gesto qualquer que realça a presença concreta do aparato.

A cidade que se erige possui uma lentidão própria, uma vagarosidade, certa indolência. Sem a exuberância de Fengjie; a precariedade de Fenyang; o cosmopolitismo de Chengdu. A Xangai que vai se delineando desperta como uma cidade anacrônica, extraviada de seu próprio presente.

Numa das sequências mais fascinantes e potentes da cinematografia de Jia, a montagem articula a passagem de uma década através do Rio Suzhou, de 1999 a 2009. *Jump cuts*, planos entrecortados, movimentos de câmera ariscos, rápidos, compõem um mosaico no fluxo das águas. Prédios antigos sendo reformados, guindastes, concreto, barras de ferro. Barcos combalidos cruzam a câmera. A granulação dos planos conserva a poeira do passado. As imagens titubeiam e tremulam como o navegar vacilante das

embarcações, flagrando cortiços à margem do rio, homens e mulheres subindo e descendo um pontilhão. Um breve aceno de adeus para a câmera e um olhar passageiro. Estátuas ancestrais de cobre cobertas de musgos torneando um edifício secular. Sobre um viaduto, caminhões e carros circulam. Antes de cruzarmos por debaixo de sua estrutura, a câmera foca por um instante um homem com as mãos nos bolsos parado a contemplá-la: um segundo de escuridão na imagem, apenas o barulho das águas: do lado de lá, quando a luz invade a objetiva, a cidade e as imagens são outras. Quanto mais o rio avança em direção à terra firme, mais elas se tornam despolidas da sujeira da zona decadente anterior. Com armações brancas e modernas, prédios envidraçados, projetos arquitetônicos sofisticados, torres e globos de metal. Uma ilha de construções verticalizadas. Quatro majestosas colunas elevadas acolhem estátuas de ouro que repousam à altura dos arranha-céus, a observar os pequenos seres que perambulam.

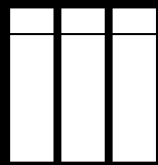
Dentre os corpos, o de Zhao Tao é o que mais nos intriga. Ao longo das duas horas da fita, o personagem transita por Xangai presenciando a cidade em silêncio. Não há entusiasmo, tampouco suspeita. Trata-se de um jogo intrincado de olhares. Enquanto deambula, as imagens se ocupam em registrá-la através de planos cuja profundidade de campo está sempre desfocada. Zhao Tao parece ser indiferente aos sujeitos que aparecem em seu caminho, atingindo o ápice da invisibilidade numa das sequências finais: de frente a um homem cujo olhar fixo seguramente não a vê. Jia Zhang-ke não é um cineasta habituado a metáforas. A imagem, no entanto, é reveladora e exemplar no interior da narrativa. Dessubstancializado, o personagem de Zhao Tao peregrina como um fantasma, imperceptível aos olhos dos outros passantes. Enquanto o *flâneur* distraído pelas vitrines dobrava uma nova esquina à espera do possível, sem pressa, o *fantasma* na cidade caminha por um itinerário reconhecido, que já o contém e o refaz continuamente através de outros passos, dos passos dos outros. O *fantasma* preso ao fluxo de sua vida, assombrado pela própria repetição.

De algum modo, *Memórias de Xangai* parece reagir à pergunta de Comolli ao filmar uma cidade livre dos imperativos do *marketing*, da saturação das imagens da publicidade. A troca, no entanto, não desobriga os sujeitos. Não se desconecta das imagens da cidade sem se ver arrancado de certas potências sensíveis, partilhadas em experiências, fenômenos, gestos. Mas, por que não, marcas, figuras, *outdoors*, logotipos, *slogans*, que também congregam o comum e, portanto, dizem respeito ao cotidiano, ao ordinário; à situação do sujeito e sua inscrição na cidade; à estética e à política; ao

capitalismo contemporâneo. Libertada das luzes, a cidade se lança ela própria à *fantasmagoria*. Não porque o marketing investe e nutre a cidade de suas dimensões simbólicas, como uma bateria que a faz pulsar, iluminar-se, colorir-se e animar-se cotidianamente, mas a uma *fantasmagoria* onde o corpo está despojado, restituído aos possíveis da cidade. Ser um fantasma, nesta cidade fantasmagórica<sup>27</sup>, cidade-qualquer, é reaver o tempo que foi invadido pelo trabalho, pelas filas nos bancos, pelos terminais rodoviários, pelo relógio que orienta a vida ciclicamente, sempre em frente. Não se prescinde dessas coisas sem violência, sem uma insuportável solidão.

---

<sup>27</sup> O limite a estas cidades parasitadas pela especulação imobiliária é o quadro sintomático que se agrava na China contemporânea: urbes inteiras planejadas e construídas, com avenidas, semáforos, edifícios, jardins e shopping-centers, à espera de habitantes. Por entre as ruas não há circulação de pessoas ou automóveis. Apenas um silêncio e o vento entre os cruzamentos. Anualmente, são projetadas algumas dezenas de bairros gigantes ou cidades, como Ordos, Kunming, Zhengzhou. Com capacidade para abrigar milhões de moradores, elas estão vazias. Nem mesmo a superpopulação do país, as taxas de natalidade e o êxodo entre regiões, têm sido capaz de acompanhar o ritmo de crescimento, deixando um rastro de mais de 64 milhões de apartamentos vazios. Dentre os mais absurdos investimentos dessa incomensurável bolha imobiliária está a construção do *China South Mall*, o maior shopping-center do mundo, com 2.350 lojas aguardando seus clientes e produtos. Projetado para receber 70.000 pessoas diariamente, apenas 1% do seu espaço é ocupado, transformando-se no mais assombroso deserto de concreto do nosso tempo. Curiosamente, nessas ironias próprias do capitalismo, enquanto este texto é redigido, uma notícia num portal qualquer conta a história de uma família chinesa que vive num banheiro público há seis anos. Com apenas vinte metros quadrados, a casa adaptada fica num hotel em *Shenyang*. A latrina tapada com tábuas funciona como base para a cama. A tevê do casal, que tem um filho de pouco mais de um ano, é apoiada sobre dois urinóis. Enquanto cidades inteiras estão vazias, sujeitos como Zeng Lijun encontram formas alternativas, e muitas vezes deploráveis, de habitação.



**ah, se eu soubesse...**

# | lembrança e esquecimento

No conto “A Muralha e os Livros”, o escritor argentino Jorge Luis Borges, com seu habitual gosto por seres formidáveis, de atos terríveis e admiráveis, conta uma pequena história sobre Che Huang-ti, imperador da China. Fundador da dinastia Tsin, Che Huang-ti teria sido responsável por dois feitos consideráveis: ordenar a construção da Grande Muralha e mandar queimar todos os livros anteriores a ele. A um só tempo, a construção de “quinhentas a seiscentas léguas de pedras contrapostas” e a “abolição rigorosa da história, isto é, do passado” (2007a, p. 107), proceder do mesmo líder, era algo que deixaria a um Borges naturalmente satisfeito e estranhamente intrigado. Se queimar livros e erguer fortificações são gestos comuns aos príncipes, imperadores, monarcas, para livrarem-se da adoração por líderes do passado e proteger o seu império de invasões estrangeiras, a ação de Che Huang-ti impressionava pela escala. “Cercar um pomar ou um jardim é comum; cercar um império, não. Também não é banal pretender que a mais tradicional das raças renuncie à memória de seu passado, mítico ou verdadeiro” (*ibidem*, p. 108). Historiadores ainda apontam que Che Huang-ti proibiu que fosse mencionada a morte e buscou o elixir da vida eterna, habitando um palácio de tantos aposentos quantos dias tem o ano. Estas escolhas parecem sugerir que a muralha no espaço e o apagamento dos livros no tempo eram modos de escapar à morte, fornecendo a imagem de um déspota que começou pela destruição e então passou a resignar-se; ou um rei desenganado que destruiu o que antes acreditava.

Talvez a muralha fosse uma metáfora, talvez Che Huang-ti tenha condenado os que adoravam o passado a uma obra tão vasta quanto o passado, tão tosca e tão inútil quanto ele. Talvez a muralha fosse um desafio, e Che Huang-ti tenha pensado: “Os homens amam o passado e contra esse amor nada posso, nem podem os meus carrascos, mas algum dia haverá um homem que sinta como eu, e ele destruirá minha muralha como eu destruí os livros, e ele apagará minha memória e será a minha sombra e o meu espelho e não o saberá” (*ibidem*, p. 109).

O amor dos homens ao passado, a que diz Borges, talvez não encontre encarnação tão peremptória como no personagem, homônimo ao conto, “Funes, o memorioso”



(2007b), que nos apresenta a história de um jovem peão numa estância no sul do Uruguai. Após ser derrubado de um redomão, Ireneo Funes sofre um acidente e fica paraplégico. A desventura é contada por um homem que conhece o jovem em visita a Fray Bentos, antes do acidente; empresta-lhe alguns livros em latim – idioma que Ireneo não dominava – e um dicionário, a fim de que pudesse compreender as histórias em sua completude, por mais insensato que parecesse o pedido ao narrador. Antes de abandonar Fray Bentos com urgência, ao receber a notícia do falecimento do pai, o narrador-protagonista visita Funes para recuperar os antigos livros emprestados. Encontra-o em meio à leitura de um dos títulos em latim, sob a penumbra.

“Dezenove anos tinha vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais” (*ibidem*, p. 104). A troca parecia justa a Funes. Perdia a mobilidade do corpo: conquistava a capacidade de lembrar-se do todo. A potência mnemônica de Funes o permitia recordar do passado em seus mais insignificantes movimentos, nas mais ínfimas sutilezas e nuances. “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez e com as linhas de espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da Batalha de Quebracho” (*ibidem*, p. 105). Cada imagem articulada a sensações musculares e térmicas, complexas, escreve Borges. Rememoramos com facilidade a aparência de uma maçã, uma casa velha abandonada, uma figura traçada num papel em branco, todas elas, formas exemplares. Com Funes se passava algo semelhante, de modo radical: descrevia perfeitamente a especificidade das faces de um morto num velório, as crinas de um potro balançando ao vento, as águas burilando uma rocha na encosta de um morro. Uma vez, conta-nos o narrador, rememorou um dia todo, levando também outro dia para recobrá-lo inteiramente. Mais recordações tinha Ireneo Funes sozinho do que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo.

Funes discernia continuamente tranquilos avanços da corrupção, das cáries, do cansaço. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso. A Babilônia, Londres e Nova York pesaram com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas urgentes avenidas, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão inexaurível como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Ireneo (*ibidem*, p. 107).

De um lado, o imperador que se concentra no espaço para apagar o passado e fazer prosperar a memória de seus feitos. De outro, a memória infinita de um Funes imóvel, preso ao seu quarto e à extensão dos acontecimentos que se multiplicam a caminho do acúmulo total. Infeliz Ireneo, pois, à memória, tão potente como o acúmulo, é a vontade de esquecimento; pobre imperador, que busca a imortalidade cercandose no palácio e fugindo do tempo!

Andreas Huyssen escreveu que, há não muito, a cultura ocidental havia chegado a um amplo consenso de que o entendimento do nosso tempo deveria descolar o foco das problemáticas temporais, vinculadas às formas do alto modernismo, para outra, na qual o espaço se centraliza. Se esta fosse nossa presunção, não estaríamos aqui resgatando duas histórias e um autor para quem a memória e o tempo são, certamente, problemas centrais, profundamente conectados com as percepções espaciais. “Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes da percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas”, (HYUSSEN, 2000, p. 10). A emergência da memória como um dos fenômenos contemporâneos, em contraste ao privilégio conferido ao futuro no início do século XX, pode nos dizer algumas coisas em tempos em que os discos rígidos físicos e virtuais parecem nos levar para o mesmo lugar onde jaz a memória de Funes - para o horror daqueles que cobiçam um incêndio do passado.

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas (*ibidem*, p. 15).

Não teríamos condição de responder à pergunta de Huyssen, embora possamos partir dela para pensarmos as imagens e os filmes de Jia Zhang-ke tendo a memória e o

passado como centro. Pois, onde há um desejo descorporificado que se materializa no espaço, apagando vestígios daquela que Borges chamou de nação reverenciada por excelência, a China; há também engajamentos que procuram revelar os passados subterrâneos e trazê-los à tona, atualizando-os no presente.

O cinema, por vias documentais ou ficcionais; os registros caseiros do *youtube*, o marketing e a publicidade, os canais de história exclusivos nas tevês a cabo, até formas mais corriqueiras como os inúmeros modos de “vale a pena ver de novo”, no universo supersaturado das nossas imagens cotidianas; experimentam uma sedução e recuos constantes às imagens do passado. Dos *remakes* e *flashbacks* ao vintage e ao retrô. Da “comercialização da nostalgia” pelas câmeras de vídeo e literatura autobiográfica às fotos pasteurizadas do *instagram* e o cinema hollywoodiano, que este ano consagrou com várias de suas estatuetas um filme mudo e preto-e-branco - em tempos de overdose de sons e imagens tridimensionais.

A difusão das práticas memorialísticas que elegeram o Holocausto como evento símbolo do século XX (seja pela negação da representação ou pela representação que reconstrói as câmaras de gás), tecem uma ponta com os acontecimentos do 11 de setembro, quando a experiência das narrativas ficcionais encontram seu lugar no real, como previsão, ao modo catatônico de Zizek, nos impulsionando para trás. “Se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente procurou garantir o futuro, então pode-se argumentar que a consciência temporal do final do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado” (*ibidem*, p. 17-18). Em contrapartida, sintomaticamente, “quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (*ibidem*, p. 20). Para Huyssen, o medo e o perigo do esquecimento vêm sendo combatido amplamente pelas estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada que, de uma só vez - pela duração esquiva no tempo e instabilidade no espaço - escapam-nos constantemente, transformando-nos a todos em espécies de seres anti-Funes.

O problema com o qual nos defrontamos atualmente é que, à custa da acumulação e da circulação incontrolável e instantânea das imagens (que leva à sua morte precoce, seu desgaste imediato, sua existência sem duração), atingimos rapidamente a saturação, a inércia, a entropia de sentido. Suturado o esquecimento, diminuída sua potência, a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferença. Guardamos tudo para que possamos esquecer tudo instantânea e absolutamente, sem resto ou vestígio. O que salva a memória, entretanto, é menos a estocagem do que o esquecimento. Em contraposição à estocagem, lenta ou veloz, mas sempre sem perdas, o esquecimento é aquilo que provoca a colisão das imagens: 'o esquecimento, nascendo do retorno e das projeções incongruentes das imagens, restitui à memória uma capacidade de autodestruição, tanto jubilatória quanto trágica'. É o esquecimento que desperta a virulência das imagens, sua expansão desordenada, caótica (GUIMARÃES, 1997, p. 16).

Às imagens documentais foi-se confiado um papel central nas políticas da memória, ao recuperarem por meio da oralidade, das práticas autobiográficas, dos testemunhos e dos mais diversos esforços memorialísticos, um amplo espectro de acontecimentos, escândalos, verdades controversas, mitos e mártires. Mas também trazendo à luz a memória dos mortos, dos esquecidos, dos torturados, dos não-ditos do passado, às margens da história oficial das nações, investindo nas rupturas temporais e atribuindo ao passado uma potência criadora.

Bem, e quando o que a memória parece recuperar, antes de tudo, é o presente no instante em que se esvai? Como a referência mil vezes repetida e, ainda assim, não desgastada, de Benjamin (1994) sobre o *Angelus Novus* do pintor Paul Klee. A imagem do anjo que tem o rosto dirigido para o passado, asas abertas, olhos escancarados, assistindo à catástrofe única que se dispersa sob nossos pés, desejoso de juntar os fragmentos e acordar os mortos, mas combatido pelo progresso que o lança inevitavelmente para o futuro. A tempestade que sopra do paraíso impedindo-o de recuar ao passado, forçosamente encaminhando-o para frente. Seria este, então, o lugar das imagens de Jia Zhang-ke? Fixadas no presente, com os olhos voltados para os fragmentos que já se estendem ao chão, impossíveis de serem recuperados, atentas em direção ao progresso do novo mundo, da nova cidade, da nova China?

"Vê onde a balsa está atracada? Ali ficava minha casa", diz embaraçado um dos personagens de *Em Busca da Vida*. As alterações do espaço urbano não apenas perturbam, desorientam as percepções espaciais, como também fazem desaparecer

vestígios irrecuperáveis. O retorno físico à antiga cidade submersa é também um retorno à memória, sem origem.

Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem. Diante disso, alguns textos inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial do sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado. Outros, ao contrário, exibem justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo (*ibidem*, p. 21).

Se pudéssemos arriscar (e arriscar, ao menos, nós podemos) um instante na potência das imagens de Jia Zhang-ke, investiríamos no modo como elas não costumam as fendas do esquecimento e as lacunas entre vivências e lembranças. Em contraste, elas parecem avançar no sentido de libertá-las, acomodando de modo evasivo as memórias das cidades e dos sujeitos, recuperando-as enquanto gesto de criação. Tais memórias parecem não visar à recuperação total, à permanência de um mundo que escapa continuamente à imagem, e irá sempre escapar. Pois, algum mundo se perde, isto é certo. No entanto, outras forças arrebatam e resistem. Sem a pretensão de encontrar a origem do acontecimento, o lugar primeiro num ponto exato passado, fazendo com que todo o presente retorne a ele e encontre desse modo suas resoluções. Perde-se o acúmulo que leva à reconstrução total, perde-se a solidez da história, perdem-se certos lugares de legitimação. Em troca, mantendo-nos no jargão de Benjamin, escova-se a história a contrapelo, recuperando os passados que se atualizam no presente daqueles que não figuram na história. O tempo da fala, dos testemunhos, dos gestos dispersos na cena dos mesmos sujeitos que investem suas potências físicas e afetivas na construção material desse mundo que não se isola da cena, mas a partilha.

“A cidade não se tornou apenas inabitável, ela já não reserva lugar nem para o olhar nem para a memória” (*ibidem*, p. 22). Tentando demarcar um nó entre o espaço e o tempo, a afirmação é precisa. Por outro lado, se a cidade já não reserva lugar para os sujeitos, tampouco para a memória; talvez, e só talvez, o cinema ainda possa nos dar a ver essas experiências. No cinema de Jia Zhang-ke, precisamente, a memória possui um lugar. Esquivo, certamente, acentrado. São raríssimos os momentos, apenas em *Memórias de Xangai* (cuja tradução, indubitavelmente controversa, atribui um sentido

fixo à memória que a afasta do filme), em que a montagem apela às imagens de arquivo, cometendo um ato explícito e assertivo de se virar ao passado. Até mesmo nestes momentos, contudo, há uma forte impressão de que o passado nunca se dá como recuperação, mas sempre enquanto representação, fabulação e potência. Pois a memória nos filmes de Jia nunca está no passado, ela pulsa no presente com energia, com os mesmos olhos arregalados do anjo.

*A arte não reproduz o visível; ela torna visível*

**Paul Klee**

# | ali onde flutuam aquelas ervas

“Pronto, é aqui”, diz o exótico piloto da moto que leva Han Sanming à rua onde vivia em Fengjie. Ele analisa a paisagem à sua volta com o semblante desorientado. “Aqui?”, pergunta hesitante diante da convicção do motorista. “Vê ali? Aquela grama na água? É tudo o que resta da sua rua”, aponta o piloto com seu estranho topete loiro oxigenado. Han desce da moto e observa a desmesurada represa, ainda buscando compreender. “Mas está debaixo d’água!”, brada aflito, após alguns segundos no mais profundo silêncio. “Toda a antiga Fengjie foi inundada. Você não assistiu às notícias?”, se justifica o motoqueiro. Dezesesseis anos se passaram desde que sua ex-mulher partiu da casa onde viviam e levou consigo a filha. Naquela época, a cidade era uma cidade. Com sua rotina de automóveis, motos e bicicletas. Com suas lojas e seus comerciantes, suas festas e mitos populares: com seus dois mil anos de história. A próxima fase na inundação é marcada com tinta vermelha na parede no alto de um edifício: 156,5 metros. Em breve, onde homens aparecem sentados conversando, haverá apenas água. Água e ervas flutuantes. “É ali que ficava minha casa”.

A sequência é retirada de *Em Busca da Vida*, filme realizado simultaneamente às filmagens de *Dong*, na metade inicial localizada em Fengjie. A situação apresenta uma das maiores expressões da obra de Jia Zhang-ke, a volta ao antigo lar. *Going home*. Mas aqui, a princípio, a própria ideia do retorno na diferença se coloca com força. Tanto Han quanto a personagem vivida por Zhao Tao voltam à cidade em busca de algo. Ele procura a antiga família; ela, o marido de quem não recebe notícias há dois anos. A tentativa no regresso se coloca como uma trágica impossibilidade na cidade que se desfez.

Não assistimos ao antes e ao depois, ainda que já exista uma parte da cidade debaixo d’água, mas ao processo de desaparecimento. O plano de fundo é sempre o mesmo: muros e edifícios que caem ou cairão, pois já estão sentenciados e marcados com a palavra “demolir”; vidas que se destroem e que terão que se refazer em outro lugar que possa acolhê-las. Quando não ambos: o cadáver do amigo de Sanming é transportado entre as ruínas e logo trasladado na barca, pois em Fengjie não há lugar sequer para os mortos (PENA, 2007, p. 30).



Fengjie agora não é mais que chão de passagem. Não por acaso, Dong e outras figuras ordinárias que circulam pelas primeiras imagens nos são apresentadas desde um barco. A terceira margem do rio. Entre o terreno firme e a corrente de água que segue sem jamais recuar, carregando consigo as vidas e as memórias. Não há mais espaço para resguardá-las nesta cidade. Dong é o *outsider*, o estrangeiro por excelência, bem como os demais personagens que estão em êxodo permanente na região, transitando aos montes, sem identidades, itinerários e destinos. Corpos migrantes, como Han Sanming, que encontram empregos temporários até que já não reste um edifício de pé. Uma mulher à procura do marido para obter o divórcio e então retroceder à vida numa cidade que mais se pareça como tal. No limite, são todos sujeitos desterritorializados. Esta dimensão de descabimento incide no modo como o pintor ajuíza sobre seu processo criativo: mantendo uma distância de seus motivos para erradicar a racionalidade, permitindo à energia corpórea pulsar com vitalidade, naturalidade, num gesto de *transcrição* com o ambiente circundante.

As imagens em *Dong* estão sempre mediadas por uma multiplicidade de olhares: o pintor e seus modelos; a câmera e o artista; nós e a cena. Uma tríplice visibilidade – pintor, cineasta, espectador -, onde as ações se ajustam entre um ânimo *voyeurístico* e um desejo impérvio de participação. As correlações entre a câmera espectadora de Jia Zhang-ke e a pintura figurativa de Liu Xiaodong são sempre assimétricas, sobrepujando ora os quadros do pintor, ora as imagens documentais. Como se, no limite, elas não pudessem existir por si sós. Dependem de certas agremiações para fabricar e instaurar sentidos. A presença de Han é instigante nesta orientação. Personagem ficcional de *Em Busca da Vida*. Trabalhador braçal em *Dong*. Modelo do pintor. Sujeito ordinário na história chinesa. Variação de *performances*. Num primeiro plano, assistimos ao artista pintar com uma brocha as formas desse homem diminuto na tela. Em seguida, em plano geral, o vemos de cócoras, vestido somente com uma cueca azul, no mesmo espaço em que também está presente Dong e seu painel. A montagem oscila entre planos do homem, com a mão apoiando o queixo, e seu desenho reverberando o mesmo gesto. Por fim, uma lenta panorâmica: da imagem estática desenhada do chinês de cócoras, balizada pelas bordas da tela pictórica; ao homem e sua presença física, no interior do quadro cinematográfico, levantando-se e caminhando até a beirada do terraço. Duas imagens de materialidades distintas sendo forjadas no mesmo instante, dando a ver o mesmo corpo, a partir de espacialidades e temporalidades dissonantes.

A princípio, como situá-las, então, conjuntamente, num espaço de desintegração e movimento incessante, em que se experimenta sobretudo o *entre* como processo? No contexto da saturação de nossas imagens técnicas, há muito a pintura perdeu o caráter extensivo de colmatar o lapso entre o pleno esquecimento e a sobrevivência póstuma. Primeiro pela fotografia e hoje, sabe-se lá, pelas capacidades de armazenamento e reprodução quase infinitas dos mais variados dispositivos digitais. Também não seria adequado insistir na separação proposta por Benjamin na era da reprodutibilidade técnica, das diferenças que separam a tela da pintura e os quadros sucessivos do cinema. Sendo a pintura a arte da contemplação, facultando aos espectadores a entrega à livre associação de ideias; e o cinema, por sua vez, como interrupção do pensamento pelo caráter incessante dos fotogramas que se sobrepõem, sem nos libertar à reflexão. Ora, as artes plásticas e audiovisuais já nos deram inumeráveis formas de variação sobre tais instantes, fazendo da pintura tanto uma experiência fragmentária, quanto do próprio cinema duração vacilante, de silêncio e espera.

Se a natureza é de fato o que se vê, da onde vem que a natureza morta (*still life*), dentro da história da representação, a tentativa de restituir, sobre um plano pictórico e materialmente inerte, a vibração ínfima e secreta da existência sensível, o tremor delicado e perpetuamente nuançado de estímulo vital? E se ela falha, por mostrar a natureza, em imobilizá-la em uma moldura fixa, o que resta de sua profundidade não tranquila e de sua animação impaciente? Tal interrogação, atada à própria questão de toda imitação e ao senso de toda representação, o cinema de Jia Zhang-ke retoma nos termos articulados às implicações plásticas exatas de sua *mise-em-scène*: como mostrar, no seio da transformação e do movimento de seres e das coisas, a impassibilidade e a fixação escondidas, ou, remissivamente, como designar de forma mais precisa a agitação instável e fugitiva que assombra toda continuidade, todo equilíbrio e toda estabilidade? (KAUSH, 2006).

A partir destas questões, o caráter premente e sensível da existência e a conservação do instante enraizado na tela, podemos conceber e projetar ao menos dois estratos de imagens que rivalizam, engendrando interpretações diferentes, contribuindo para estender nossas investidas sobre a elaboração da memória na tessitura da narrativa.

No primeiro conjunto estão os painéis de Dong, a dimensão representativa de um realismo acentrado no mimetismo das formas, dos volumes, das texturas, dos cromatismos e do rigor da composição. Seus quadros partilham certos códigos de

representação naturalista, com uma considerável dose de solidão e languidez externalizada pelos modelos. Os onze trabalhadores, olhares e feições melancólicos, estáticos como a paisagem ao fundo, estão integrados à estabilidade da geografia de Fengjie, aos olhos de Dong. As cores, mais que a exatidão dos traços, os definem, retirando-lhes o movimento, enfatizando a inexpressividade da ocasião. Formas rijas, imutáveis. Viver, sob estas condições, é um grave fardo. Mesmo quando há distração, como no grupo dos homens que jogam cartas, a vida é irrefutável e inexoravelmente vazia. Despro(vida). Os seis painéis são colocados lado-a-lado, criando uma figura de proporções enormes. De modo semelhante ao plano que focava Han, outra panorâmica atravessa o quadro e passa para a Fengjie “real”, quase tão imóvel quanto a pintura de Dong, vista assim a certa altura, de longe, como as imagens dos satélites do *Google Earth* que expõem uma terra sempre despovoada.

Enquanto no campo plástico as imagens produzidas por Dong e Jia se assemelham – rigor técnico, apuro visual, tom observacional -, há ao menos um contraste nos trabalhos que os arreda de modo determinante no que tange à posição das obras e seus vínculos com os sujeitos. Liu Xiaodong é um retratista; Jia Zhang-ke, não. Pelo menos não nos termos habituais. *Dong* não é um retrato da cidade, tampouco do pintor. O filme os representam (esta é uma asserção incontestável). Mas há uma centralidade nos painéis que não tolera a penetração de outros movimentos no quadro, o que nos leva ao filme como um segundo grupo de imagens.

“Se a arte possui uma história, as imagens possuem sobrevivências” (2002, p. 91), escreveu Didi-Huberman. Diante da impossibilidade de uma imagem que restaure a paisagem da antiga Fengjie, o que resta são as imagens lacunares, pulverizadas e debilitadas dos entulhos da demolição. Estas sim, flagradas pela câmera de Jia insistentemente. Imagens sobreviventes que nos trazem sempre *um a mais*. Mais uma imagem que se conecta a outras e avaliza a circulação entre as formas pictóricas inativas e suas passagens armando movimentos que as animam. Trata-se novamente da montagem em sua concepção associativa e propagadora de significados, permitindo ao filme abandonar o pintor quando sente que necessário, abrindo e trilhando suas próprias trajetórias, revelando novos agenciamentos. Involuntariamente, acidentes irrompem na cena conferindo à imprevisibilidade e ao acaso uma potência criadora. Alterando rotas, desviando percursos definidos, incorporando elementos exteriores, avançando sem bem saber para onde. Como na sequência em que Dong visita a família

do trabalhador morto acidentalmente na obra. Durante a viagem, o furgão em que estão o pintor e a equipe colide com outro carro, obrigando-os a parar imediatamente. A câmera, até então, a filmar as ruas, capta a iminência da colisão, as buzinas, o estilhaçar dos vidros: como prever o célere e inevitável instante que anuncia um choque entre automóveis, precipitando como o próprio impulso incidental? Essas coisas acontecem. É preciso que o cinema não se antecipe a elas, parece assentir *Dong*.

“Que perigoso!”, exclama o pintor embevecido com um carro abatido sob um córrego brejoso, na sequência seguinte. “O que tem de tão perigoso nisto?”, questiona-lhe um homem, ao seu lado, com alguma zombaria. “Não é grande coisa”, arremata. As imagens documentais fundam os canais de contato entre as formas artísticas e o trabalho; a cena forjada e o imprevisto do cotidiano; a travessia pela estrada e o acidente que exige a parada; a contemplação da natureza e um automóvel engolido pela torrente.

Finalmente, a equipe chega à casa da família. Dong é o mediador da cena, em contato com a esposa e a pequena filha do trabalhador. “Nós fizemos estas fotos enquanto eles trabalhavam juntos”, mostra o pintor. “Olhe, este é seu pai!”, indicando em uma das imagens a figura do homem ausente. “O que eles estão fazendo”?, pergunta a esposa. “Jogando cartas”. Ela pede para ficar com as fotos e Dong consente. Todos entram na casa e, no caminho, ela diz à menina, exibindo a foto: “Você nunca mais irá vê-lo novamente”. A fotografia é a presença que resiste, como os quadros do pintor. O pai permanecerá ali, naquela imagem e nos painéis, assim como a própria cidade ainda resistirá em velhas imagens abandonadas nos porões familiares. Como as vítimas de incêndios que, antes de fugir do lar em chamas, correm para recolher os retratos em cima da estante, evitando que o passado não se perca em cinzas. A sobrevivência das imagens, no entanto, deriva menos da garantia de que estarão preservadas intactas ao futuro, mas à certeza de que poderão ser colocadas outra vez às faltas do passado. Convidando, enfim, a memória a estabelecer as pontes entre tudo o que existe aos olhos e tudo o que foi levado, ou jamais vivido, pelo tempo. De outro modo, as imagens fariam ainda menos que os cascalhos da cidade perdida em meio à marcha triunfante da história.

*Tens umas mãos e elas uma memória por fazer*

**Manuel Gusmão, citado por Pedro Costa**

# | enterrar para lembrar

Talvez *Inútil* seja o filme onde as operações de expansão das forças capitalistas se encontrem mais na superfície das coisas. O que não quer dizer que suas relações sejam superficiais no sentido como a palavra vem sendo empregada amplamente, mas por convergir há aparência das relações, como um ato cartográfico. A princípio, isto nos colocaria em contradição, ponderando que a proposta da estilista Ma Ke pressupõe uma ação em profundidade ao soterrar as roupas. Muito embora, uma escavação que não se volta ao passado, a fim de descobrir as suas origens, como um arqueólogo que desenterra os fósseis para identificar as antigas civilizações. Mas um deixar-se pelo agir no tempo, valorizando o que torna o objeto distinto do momento em que foi encoberto.

“Numa sociedade materialista, objetos artesanais nunca serão populares, obviamente. Eles vão contra os princípios do comércio”, comenta a estilista. “Já os objetos feitos a mão são utilizados continuamente pelas pessoas, justamente porque demandam mais tempo por quem os fabrica”. Um simples objeto herdado pelo avô ou feito por ele próprio, passado para o pai, carrega consigo a história de tais vidas, a ponto de ter sua própria memória a falar por si. Um copo descartável, como o nome expõe, é essencialmente artificial, pura matéria. “O objeto que fica na família como herança, lembrança, o objeto manufaturado contém histórias diferentes e incomensuráveis de autoria, fantasia, trabalho, etc. dependendo de quem olha para esses objetos (MARKS, 2011, p. 310).

Motivada por algumas destas questões, Ma Ke formula uma pergunta, cuja resposta vem com a proposição de seu novo trabalho: “as roupas têm de ser superficiais? Se eu não posso expressar algo mais substancial através da roupa que faço, então meu trabalho como *designer* se torna sem sentido”. Para fugir à sensação de impotência, Ma Ke parte do princípio de que coisas com histórias são justamente mais atrativas por conterem em si algo que vai para além delas. “A mãe costura roupas para que seus filhos possam viajar”, resgata um antigo aforismo chinês.

O sentimento de origem (a maternidade) não é um valor absoluto, ao qual se deva sempre retornar como uma espécie de reserva moral – no que o trabalho de Ma seria uma espécie de retorno às tradições, o que ele absolutamente não é. Aqui, a origem só se efetiva como valor se posta em movimento expansivo (a viagem dos filhos), onde se exige um passado apenas para que as novas histórias possam ser vividas plenamente dali para frente (OLIVEIRA).

“Eu sempre pensava como poderia interagir com a natureza. Quer dizer, entregando certo controle dos efeitos daquilo que eu havia por começado à natureza. Iniciando a ideia e deixando-a fazer a parte dela”, resgatando um sentimento de autonomia que confere ao objeto suas próprias impressões e marcas do lugar. “Objetos cujos passados incomensuráveis são o produto não somente de uma história pessoal, mas também de desterritorialização cultural (*ibidem*, p. 310). Portanto, como interpretar esses objetos resilientes, tão cheios de potências sensíveis no momento em que o capitalismo reivindica precisamente isso mesmo como valor simbólico nas redes de trocas? Quando justamente o que é mais pautado pela publicidade e seus anúncios valoriza o que há de subjetividade implicada nas coisas?

Nos bastidores da abertura da instalação em Paris, na *Fashion Week*, modelos européias conversam sobre a difícil tarefa de suportar o peso dos trajes desenhados por Ma Ke. Os corpos seminus das garotas brancas vão sendo pouco a pouco cobertos com as peças, antes soterradas. Agora, fardas que ocultam as modelos. Os instrumentos habituais dos maquiadores – bases, *blushs*, sombras – são substituídos por paletas de tintas escuras, com as quais sujam as faces das mulheres. A beleza comum das passarelas, as formas esguias, os cortes e olhares, tudo recoberto por indumentárias que as deslocam das características comuns ao universo dos desfiles, dos fotógrafos, do *glamour*. Com o descer das cortinas, um amplo ginásio, convertido em plateia, é visto por centenas de olhares. Aleatoriamente, cubos de vidro coloridos iluminam sobre eles os corpos das modelos enlameadas com suas vestimentas, firmes como estátuas. Os espectadores circulam por entre as modelos pisando o chão recoberto – terra que Ma Ke fez questão de selecionar e examinar, verificando sua textura, cuidadosamente.

Como vimos no capítulo anterior, enterrar as roupas se efetiva para a estilista como uma operação de resistência frente à impessoalidade da produção em série das grandes redes de departamento. Ora, ao realizar sua instalação no berço da alta costura ocidental e suas luxuosas grifes; a obra, ironicamente ou não, acaba por se inserir na mesma rede simbólica, instaurando uma forma singular de paradoxo própria do cinismo

capitalista, que comporta até mesmo as críticas endereçadas a ele e, assim, impossibilita que os enunciados ativem qualquer potência. A seu modo, a instalação de Ma Ke acaba por não diferir muito do slogan publicitário da Diesel, marca de *jeans*, o qual orienta seu público a “ser estúpido”. *Be stupid*. Quer dizer, por um lado, inventa um novo recorte na alta costura enterrando as roupas e dando a elas organicidade; por outro, reconfigura o espaço habitual das passarelas e atribui uma nova *performance* às modelos. No entanto, ambas as ações estão incorporadas pela mesma rede das grandes marcas parisienses: “Louis Vuitton”, “Chanel” ou “Inútil”, tornam-se a mesma coisa. Com a possibilidade de que a grife da chinesa, em decorrência de um possível sucesso de crítica da instalação, venha a se tornar um objeto de fetiche ainda mais ambicionado. Tanto mais por ser único, singular, por conter suas próprias memórias, por ser a memória em-si materializada como roupa. Inutilizável.

Esta crítica no entanto, pode não funcionar. Pois, como vimos, a origem não determina a existência futura do objeto, nem um retorno às suas tradições. Apenas lhe dá as condições para encontrar suas próprias experiências, à deriva. Em outras palavras, as memórias estariam articuladas efetivamente no ser-enterrado. No ato de escavar e no objeto encoberto. O que viria em seguida – a instalação, por exemplo – seria apenas o infortúnio dos que vivem em nosso mundo. Objetos ou não.

Entre tudo aquilo que *Inútil* é (um recorte transversal na relação da China com sua própria condição econômica transitória, entre o coletivismo e o individualismo; a soma da experiência social chinesa através da relação que pessoas de diferentes regiões e formações históricas estabelecem com o trabalho; a reafirmação do documentário como o investimento de uma fonte criadora de narrativas sobre uma realidade que, por si só, não consegue se perceber narrativamente) e tudo aquilo que não é (um filme que encara a utilização social da roupa como metáfora para algum diagnóstico sociológico qualquer ou a confirmação óbvia e errônea, vinda do título, de que se tentará provar alguma teoria sobre inutilidade da moda) existe ali um Jia Zhang-Ke falando, da maneira mais direta em toda sua carreira, da sua própria posição de reverberador das imagens de um mundo que perdeu contato consigo mesmo (*ibidem*).

Deixemos de lado, portanto, o que *Inútil* parece não ser – as metáforas sociologizantes, a reificação do homem, a inutilidade da moda. Ma Ke prossegue em viagem comentando sua predileção por lugares afastados, ermos, difíceis de chegar. Montanhas e platôs. “Nestes lugares, ao observar a vida das pessoas, sinto ser uma amnésica que recobra a memória do passado”, comenta guiando sua caminhonete



robusta. Retornamos à mesma passagem: o carro segue viagem; o trabalhador, carregando uma sacola plástica, caminha pela Fenyang e os montes de carvão.

Se é preciso deixar a cidade constituída e seus poderes – as fábricas, as passarelas, a moda – para então se conectar com algo de que não se lembra, como parece dizer Ma Ke, *Inútil* o faz. No fundo das minas, operários são enterrados, diariamente, com as próprias roupas. Sob camadas e camadas de terra, histórias e memórias, e algumas que jamais voltarão à luz.

*Repetir, repetir – até ficar diferente*

**Manoel de Barros**

# | eu somos muitos

“Eu costumava me lembrar bem das coisas, mas agora não”, diz um homem, já muito velho, àquele que um dia foi seu subordinado na “420”. A sequência é uma das mais intensas de toda a obra de Jia Zhang-ke, mesmo com acenos tão reduzidos, indecisos. He Xukun, nascido em 1949, na própria Chendgu, fala num ateliê abandonado com uma única cadeira ao centro. Só, na sala aonde trabalhou diariamente, sem férias, folgas ou feriados, ele rememora o tempo em que foi aprendiz do Mestre Wang, o senhor que agora segura as mãos, com ternura e compaixão, na sequência seguinte. O silêncio determina o encontro, passadas décadas. O velho mestre já não acha as palavras e os dois compartilham certa resignação pela vida e pelos destinos, emudecidos. “Eu não o reconheceria se nos cruzássemos numa rua”, lamenta o mestre. Xukun passa a mão pelos seus cabelos, com delicadeza. *Closes* nos rostos. Ele chora.

Seria curioso, ou de estranha ironia, um documentário dedicado à preservação da memória de um espaço na iminência do desaparecimento praticamente ser iniciado com o depoimento de um senhor cujas lembranças se parecem tão distantes, mal alcançadas pela longevidade. A nosso ver, não é. Precisamente por estarmos distantes de imagens interessadas numa inscrição histórica calcada na documentação dos arquivos; no levantamento e averiguação de fatos e registros; na verificação dos dizíveis como formas de garantir a descrição de um passado que se atualiza no presente em vias de desaparecer – e assim fazê-lo permanecer, durar, através da imagem. O que *24 City* nos sugere inicialmente é uma narrativa pautada pelo devir-histórico dos sujeitos envolvidos nesse processo. “Vidas de pessoas banais que se deixam levar nas grandes correntezas da História. E às vezes, flutuam como medusas, na apatia dos destinos. Outras vezes, agarram-se como moluscos às rochas, sovados pelas marés” (CARVALHO, 2009).

Através de uma montagem austera, de planos longos, estáticos, movimentos bem definidos, o documentário nos apresenta seus personagens inserindo-os no contexto da fábrica. Na mediação de suas instalações, eles transitam pelos espaços gradativamente desfigurados, semi-abandonados. Os maquinários antes coordenados pelos movimentos repetidos e autômatos das linhas de montagem; as vilas precárias que abrigaram

enormes contingentes familiares ao longo de décadas; as salas de lazer para os idosos em que poucos ainda se ocupam com jogos; ou a quadra de basquete onde muitos filhos de operários cresceram brincando. Antes de ouvirmos os depoimentos, um a um dos personagens ordinários é naturalizado em situações cotidianas, como se qualquer traço de singularidade pudesse ser dimensionado por meio dessa exposição dissimulada da vida no instante em que se efetua. Porém, nem a vida, tampouco os espaços, guardam traços com o que algum dia foi. Se é que o foi de fato.

A fábrica foi desmantelada. Mas algumas paredes, chaminés, e resíduos continuam lá. Testemunhos de cimento e tijolo. Mas sobretudo continuam lá as memórias das pessoas. E essas têm menos ouvidos que as paredes, têm de ser resgatadas, muitas vezes, às investidas traiçoeiras da amnésica coletiva (*ibidem*).

Seria mesmo uma empreitada arguta de combater a amnésia coletiva a aposta das imagens? “A memória é uma obra de ficção”, escreve Jacques Rancière. “A ficção, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõe à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar” (2010, p. 180). Ficção como uma prática dos meios da arte de atribuir ao manuseio da rede de signos e agenciamentos capacidade de perturbar certo regime de imagens e associações entre palavras e objetos; um “sistema de ações representadas, de formas, agregadas, de signos que se respondem” (*idem*, 1998). Com essa resposta, pretendemos dizer com certa segurança que não. Não há um combate à amnésia, pois não há efetivamente um desejo de preservação de uma memória coletiva. Então, o que ambicionam as imagens ao voltar-se a esse espaço que em breve não mais existirá?

A partir de oito depoimentos de trabalhadores envolvidos com a “420”, o filme *24 City* cria uma interpolação dos tempos, à medida que acompanha progressivamente a demolição. Falas que se voltam às memórias do passado, à existência do presente e às projeções do futuro. Ao menos quatro modos de transmissão de experiências são trazidos pelo filme: testemunhos reescritos interpretados por personagens reais; testemunhos autênticos interpretados por atrizes; testemunhos sintetizados e interpretados por atrizes e histórias inventadas (cf. FIANT, 2009, p. 141). Esta medida foi responsável por levar parcela da crítica a considerá-lo como uma experiência *híbrida* (cf. *ibidem*). Bem, o que faria então a ficção se deslocar para o documentário? Ou o documentário deslizar à inventividade ficcional?

A presunção de veracidade no documentário, vinculada ao enunciado - não à pretensão de reproduzir o real sem distorções, mas à falta de distanciamento entre a experiência e o narrado -, é abalada por imagens que perturbam os regimes de *autorreferencialidade* e o atrelamento da voz que narra à experiência vivida, nas *auto-mise-en-scène* documentais, que hora se revelam ficcionalizantes. De modo que já não se trata da apreensão de uma identidade real ou fictícia de um personagem, por meio de seus aspectos subjetivos e objetivos. Se, por um lado, a presença ficcional aqui está radicalizada nas histórias inventadas encarnadas pelas atrizes, a obra de Jia como um todo compartilha a potência de forjar, como *fingeri*, suas imagens com o real. Pensar que as imagens são híbridas é assumir-se, portanto, em cooperação com a noção de que a inserção da fabulação como um dado exterior destrona o lugar do verídico, ao invés de questioná-lo. Por não tomá-la como produção, legitima-se a fabulação como célula de contaminação que embaça a realidade, nos afastando daquilo que haveria de ser durante muito tempo a função primeira e mais genuína das imagens documentais: “preservar a ‘pureza’ do real”.

Mas, se há uma vertigem provocada pela voz que assume o discurso do outro como seu, em jogos de alteridade, abalando os lugares fixos, é justamente nela onde Deleuze enxerga a *função de fabulação*. Trata-se, sobretudo, do “devir da personagem real quando ela se põe a ‘ficcionar’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para invenção de seu povo” (DELEUZE, 1990, p. 183). Não apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade: “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (*ibidem*, p. 184). E esta passagem se opera na intercambialidade dos sujeitos, onde os discursos atravessam o binômio *eu x outro*, operando por dentro a indiscernibilidade. Uma vertigem que não se ancora precisamente para se libertar.

Go Minhua, uma bela mulher chinesa, nos conta a história de quando começou a trabalhar na fábrica. Vinda de Xangai, numa época em que o número de trabalhadores homens era muito superior ao de mulheres, a ainda jovem recebeu o nome de “Componente Padrão” por seus colegas. “O que significa?”, questiona Jia. “Depois de algum tempo eu descobri que queria dizer ‘Flor da Fábrica’. Logo, as pessoas começaram a me chamar de ‘Pequena Flor’. Havia um filme chamado *Pequena Flor* naquela época”, exibido ao menos uma vez por semana pela fábrica. “Eles assistiram ao filme e disseram

que eu parecia com a heroína, a Pequena Flor, estrelada pela atriz Joan Chen”. Curiosamente, a suposta trabalhadora Go Minhua é a própria atriz Joan Chen – e o fato dela jamais ter trabalhado na “420” ou ter vivido quaisquer uma das histórias que nos conta não se revela importante. Encerrado o depoimento, uma televisão exhibe Joan Chen ainda jovem numa das cenas de *Pequena Flor*. Aqui, atriz e personagem embaralham-se em um só corpo<sup>28</sup>. A personagem é comparada à atriz que, por sua vez, dissimula uma subjetividade alheia, multiplicada por si mesma – “tentam separar o indiscernível ou fixar o que pertence a cada um de nós. Mas visto que cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente” (DELEUZE, 1992, p. 11) Não à toa, o depoimento de Go Minhua/Joan Chen se dá em frente a um espelho, dobrando a imagem da atriz. Esta ação, no entanto, não se localiza mais no passado (vivido) ou no presente (narrado), mas na justa operação de desdobramento entre os tempos, que dá lugar à fabulação – a atriz e a personagem; a trabalhadora e a atriz; a memória individual e a coletiva; o passado ficcional e o presente falsificante.

Esse gesto se alia às formas como se buscam passagens entre memória individual e história pública, entre a vida privada e sua historicidade. São movimentos que engendram construções abertas, lacunares, que não operam sob o regime da totalização nem da “mesmidade” (em termos de produção de uma “identidade” para o retratado). A partir do retrato do outro, em suma, não se busca fixar-lhe uma identidade (ou mesmo reter-lhe a singularidade), mas estabelecer conexões, movimentos plurais, derivas e itinerâncias de sentido. Os indivíduos, como escreveu Ilana Feldman, não se reduzem nesses ensaios a “invólucros de identidade”, mas se expõem “à intensidade de conexões, diferenças e relações” (MESQUITA, 2011).

Assim, se por um lado *24 City* acompanha seus personagens em suas situações ordinárias, este método se apresenta como uma opção de arranjo. Pois, uma vez que pudéssemos reuni-los sob um agrupamento comum, como o dos operários ou dos extralanhadores da fábrica, cujas vidas ainda se orientam (in)diretamente em seu entorno,

---

<sup>28</sup> Questionado sobre a semelhança do dispositivo utilizado em *Jogo de Cena* com a proposta de *24 City*, Eduardo Coutinho responde: “a diferença entre meu filme e o de Jia Zhang-ke é que eu tentei enganar as pessoas, ele conseguiu”. De certa forma, há uma preocupação central que separa os dois filmes. Em *Jogo de Cena*, os corpos atuam como veículos, condutores das histórias que são interpretadas ora por atores, ora por atrizes, e montadas como forma de enfatizar a *performance*, apontando para o interior da cena e questionando no cerne nossa relação com a representação. O próprio Coutinho tem uma célebre frase sobre essa ideia, quando sugere que não importam tanto as histórias, mas o modo como são contadas. *24 City* não intensifica tanto uma atenção ao desmascaramento representativos, entre atrizes e personagens reais, mas aponta uma consonância com a perspectiva de que a memória exige a articulação com a imaginação e a ficção para evocar o passado, pondo-o em movimento.

a narrativa se organiza de um modo que se afasta de uma representação sociológica. As histórias não buscam fixar identidades aos personagens, mas ativam certas potências de conexão entre as singularidades das lembranças individuais e suas passagens com a memória pública. Poderíamos imaginar o cone invertido de Bergson, sendo essas as histórias atualizadas, localizadas no vértice inferior; contrapostas à virtualidade de todas as outras memórias possíveis.

Aqui, não se trata tanto de imagens onde se “performam formas de vida” (BRASIL, 2008, p. 94). Não há uma atenção minuciosa ao instante do cotidiano, da banalidade, que busca encontrar nessa medida da atuação e da auto-exposição as formas de por o outro/e estar com o outro em cena. Nesse sentido, as imagens são frágeis. Há uma artificialidade nas situações projetadas da qual o filme não se isenta. Pelo contrário, ele a assume, e nesses termos formais, os depoimentos todos derivam de uma mesma estrutura rigorosa: acompanhar os personagens em alguma situação qualquer – uma caminhada pela fábrica; um ensaio do grupo de teatro; uma rotina de serviço – e depois, com a câmera fixa, elencar um único enquadramento no qual se dará o depoimento. Esta pequena circunstância entre o movimento no espaço dos personagens e, em seguida, seu prolongamento pelo tempo, a partir da imobilidade do testemunho, incorpora o devir-histórico baseado na palavra e no silêncio; no movimento e na pausa; no efêmero e no permanente.

As falas de um mesmo personagem são sempre separadas internamente por um *fade out*, que interrompe a imagem entre cada um dos blocos de memórias evocadas, unidas sutilmente pelo prolongamento da banda sonora na tela preta. Os depoimentos, assim, duram o tempo que querem durar. Calam quando sentem que necessário; continuam de outro ponto para prosseguir adiante. O arranjo dos testemunhos não visa contradições ou embates, não cria tramas divergentes ou se ancora em formas de construir um discurso assertivo, tampouco busca a recuperação como arquivo. Por isso, se permite à descontinuidade da fala, à incerteza, ao silêncio. Ligadas à introspecção e ao tom que beira sempre ao confessional, menos da ordem de uma mesmidade, de uma verdade oculta da qual seremos as únicas testemunhas, pendendo a um sentido de solidariedade, de divisão de um momento de escuta. A soma de todos esses pontos-de-vista, de histórias, de memórias, não nos restituiria à fábrica como recordação total. O passado se altera a cada nova repetição. E a cada um desses oito gestos de retorno à fábrica, a fábrica nos volta como diferença. Como um novo “retrato”.

Retrato como uma imagem que remete sempre à sua ausência, em que a identidade é um efeito de uma relação, de uma construção, “de uma representação que inscreve, para além de uma individualidade irreduzível, uma atitude teatral, um colocar-se em pose como inserir-se num sistema simbólico – no qual mesmo a ‘naturalidade’ é um ideal cultural codificado” (MESQUITA, 2011). Esta relação entre a naturalização dos retratos e o que eles remetem se dá de maneira muito singular nos blocos de fotografias filmadas que aparecem ao longo do filme<sup>29</sup>. Um homem de regatas segura um pequeno cachorro; um casal abraçado sorri envergonhado; uma mulher solitária parada em frente a uma janela. Adiante, uma nova sequência de momentos posados: uma jovem em frente a uma turbina em movimento que balança seus cabelos; dois homens abraçados, um dele fazendo carícias em sua orelha até o outro cair em gargalhadas; um vigia noturno de óculos escuros parado na guarita; um senhor sentado na cama. No último, uma mulher em frente a uma geladeira com uma série de ímãs. O plano se abre e ela está ao lado do marido e da filha.

As fotografias filmadas possuem muito em comum. Embora apresentem o que seria próprio do aparato fotográfico - o momento do clique, o instante do mundo capturado e fixado, imóvel, deixado à posteridade - é a câmera, imagem em movimento que os flagra. O entre. O que se dá antes e depois da imagem fotográfica. Aquilo que por não ser jamais capturado pela imagem, irrompe como excesso. O segundo da inibição, do sorriso constrangido, do encenar a si mesmo - até o clique. Veríamos o cabelo à frente do rosto, mas não sua ondulação pelo vento da turbina. Teríamos a imagem da gargalhada plena, mas não o colega que incomoda o outro até perder a compostura e ceder ao riso. O casal eternamente abraçado, mas não o momento em que desderam as mãos. Bem, poderíamos então supor que haveria uma vantagem da imagem cinematográfica perante a fotografia, como se esta pudesse flagrar um único retrato; e a outra, os retratos sucessivos do mundo. A câmera capturando o fragmento e o cinema capturando a totalidade. Sequer vem ao caso ponderar o argumento, considerando a esta altura seu total descabimento, mas talvez o que os retratos filmados possam nos colocar sobre a memória seja justamente sua fragilidade, seu caráter menos inalterável – as ausências e os esquecidos.

---

<sup>29</sup> De certa forma, os próprios testemunhos se aproximam da composição do retrato, considerando o enquadramento fechado, a centralidade dos corpos na cena e certa desmedida entre a naturalização das falas e o desconforto próprio do estar em cena, de estar sendo visto e de uma imagem que fixa um instante.



Hao Dali, sempre com o soro pendurado no braço, aguarda sentada numa mesa com um computador. À sua frente, uma jovem trabalha digitando, enquanto ela a distrai com perguntas tolas: “Você é nova aqui?”. “Sim, eu acabei de me graduar”, voltando-se imediatamente a seus afazeres. Dali insiste: “hoje em dia você pode se maquiar para vir ao trabalho?”. “Claro”, num tom de quase desdém, “empresas estrangeiras esperam isso, caso contrário eles não contratam você!”, completa decidida a moça.

Admitida na fábrica em 1958, vinda de Shenyang, Hao Dali chega a Chendgu após uma viagem de mais de 15 dias, entre trens e navegações, acompanhada do marido e do filho. Sentindo-se enjoada em uma das embarcações pelo Yang-tsé, ela repousa enquanto seu esposo lhe dá assistência, aproveitando uma pausa na viagem. Em meio ao caos da parada, o exército exige que todos se movam rapidamente para prosseguir o curso do rio (além de pessoas, também eram transportados equipamentos importantes). O filho pequeno desaparece no calor da confusão. Ao se dar conta, a mulher aflita grita em socorro. Alguns tentam ajudá-la, procurando o menino. “Todas as crianças voltaram, exceto ele. Todas as famílias estavam juntas. Exceto a nossa. Meu marido entrou em pânico também. Ele e seus colegas procuram nosso filho por toda parte”. Ao soar da segunda sirene, o navio segue em viagem. “Eu senti meu filho mais e mais longe de mim. Eu senti ódio de mim mesma. Meu coração estava vazio”, comenta Hali. Assim como os demais, o testemunho desolador da senhora se volta àquilo que no presente não se pode sobremaneira viver. E, por ser não vivido, está incessantemente relançado para a origem<sup>30</sup>, sem jamais poder alcançá-la. Para Agamben, a origem não se refere a um lugar no passado cronológico, mas é “contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (2009, p. 69-70). É a distância e a proximidade com a origem o que define a contemporaneidade, e em nenhum tempo ela pulsa com mais força que no presente.

---

<sup>30</sup> Para Agamben, a origem não se refere a um lugar no passado cronológico, mas é “contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69-70).

O presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (*ibidem*, p. 70).

Pensando com Agamben, os depoimentos destacam uma atenção demasiada ao não-vivido, cuja presença desloca-se na experiência contemporânea: os amores não concretizados, o filho que se perdeu, o avô que partiu sem um último adeus, sobretudo as histórias que não se efetivam no presente, mas que são evocadas por ele como tempo. É dessa dimensão “anacrônica” dos atos testemunhais de que fala Beatriz Sarlo, “no momento em que a história pensa em construir uma paisagem do passado diferente da que percorre, com espanto, o anjo de Klee, ele está indicando não só que o presente opera sobre a construção do passado, mas que também é seu dever fazê-lo” (SARLO, 2009, p. 49). O contemporâneo, portanto, não é apenas aquilo que identifica a obscuridade do presente e, assim, lança-lhe uma luz; é, por outro lado, aquilo que interpola o tempo a ponto de transformá-lo e colocá-lo em relação. “Você se lembra de Fenyang?”, pergunta Jia Zhang-ke a uma ex-funcionária sobre sua infância. “Vividamente”, ela responde. A um só tempo, a experiência do passado e a memória do presente estão tencionadas nesta fala:

Isso sinaliza que se trata de rememorar, não de repor o passado em uma suposta integridade de “fato”; rememorar para “reencontrar os afetos”, mas também para “reinventá-los e fazê-los diferir”; rememorar a partir dos estímulos da situação presente (de suas circunstâncias e valores), não apenas para produzir um discurso sobre o passado, portanto, mas para “possibilitar novamente uma experiência” (MESQUITA, 2010, p. 115).

Somente à sombra da luz invisível que emana do escuro do presente, o passado pode reagir às trevas do agora. E a rememoração, sem esta dimensão, transforma a história na própria imagem do vigia que dia e noite caminha pela “420”, assegurando que não violem um túmulo onde já não há corpo – um passado onde não há o que ser lembrado.

*É do presente que parte o chamado  
ao qual a lembrança responde*

**Henri Bergson**

# | veredas que se bifurcam

Sobre o tempo da perpetuação da história oficial e do esquecimento das vidas ordinárias *Memórias de Xangai*<sup>31</sup> se detém. Ao longo dos 18 testemunhos, a cidade se constrói como num caleidoscópio. A História cronológica, seus marcos, datas, levantes, insurreições, revoluções e as falas retas que ocupam os discursos oficiais, vão sendo pouco a pouco contorcidos pela subjetivação de narrativas frágeis, solúveis, fugidias - discursos tortos e quebradiços. As conexões entre a cidade e os sujeitos se dão preponderantemente através da memória oral e, não raro, os depoimentos se voltam a um passado onde fraturas emocionais profundas estão fixadas: mortes, perdas, omissões, ausências.

Em seu testemunho, Wang Peimin narra a trajetória política do pai, egresso do Partido Comunista em guerra contra os nacionalistas do Kuomintang anos antes da Liberação de Xangai, em 1949. O depoimento impressiona pela abundância de detalhes, pela rememoração de datas precisas, pelo excesso de narratividade. Wang resgata fatos (anteriores ao seu próprio nascimento) como um narrador onisciente, desde o período em que o pai juntou-se às forças de resistência até os dias em que esteve encarcerado.

o detalhe reforça o tom de verdade íntima do relato: o narrador que lembra de modo exaustivo seria incapaz de passar por alto o importante nem forçá-lo, pois o que narra formou um desvão pessoal de sua vida, e são fatos que ele viu *com os próprios olhos*. Num testemunho, jamais os detalhes devem parecer falsos, porque o efeito de verdade depende deles, inclusive de sua acumulação e repetição (SARLO, 2007, p. 52).

---

<sup>31</sup> Podemos perceber no título original do filme de Jia Zhang-ke, *I Wish I Knew* (algo como *Eu gostaria de saber* ou *Quem me dera saber*), e sua tradução para o português, *Memórias de Xangai*, dois modos distintos do cinema se relacionar com a história, sem tentar abusar da força de uma simples expressão. Não se trata de pura indisposição para com a tradução do título, uma forma simplista de banalizar o problema, e sim de uma sutileza que revela uma concepção habitual na relação entre o documentário e seus possíveis modos de operação da história e da memória. A saber, se *I Wish I Knew* conserva em sua estrutura a noção do olhar que se lança para o passado com reservas, sabedor da incompletude do tempo e da impossibilidade de revelá-lo tal qual foi, *Memórias de Xangai* privilegia o documentário revisor da história e a memória reveladora da cidade. Não é pouca coisa. Assim, o título em português aproxima o filme de Jia Zhang-ke à História, com maiúscula, passível de ser representada em sua completa cronologia, descartando a compreensão e “o reconhecimento da emergência do acontecimento histórico como necessário para a distinção dos ínfimos desvios que se dão nas relações de força da história” (FRANÇA, 2010, p. 154).

No caso de Wang, o detalhe não realça algo experienciado com os próprios olhos, mas uma lembrança em *abismo*, herdada das memórias conjuradas e transmitidas pela mãe e a avó. “A dupla utilização de ‘lembrar’ torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e ‘lembrar’ narrações ou imagens alheias e mais remotas no tempo” (*ibidem*, p. 90). Condenado à execução, o pai é assassinado pelo exército sob as lentes de diversas câmeras fotográficas. “Eu conheço meu pai daquelas fotos”, comenta a já senhora. “Ele morreu três semanas antes do meu nascimento. Nós jamais nos encontramos. Eu o conheci através daquelas imagens”, lamenta Wang. Em seguida, num dos únicos momentos na filmografia de Jia em que ocorre a utilização deliberada de materiais de arquivos, uma série de fotografias é exibida. O pai ao centro, acossado por policiais, caminha em direção à sua própria morte com um sorriso indômito. Na última foto da sequência testemunhamos o corpo estirado de Wang Xiaohe após ser atingido por um tiro fatal.

“Justamente o discurso da memória e as narrações em primeira pessoa se movem pelo impulso de bloquear os sentidos que escapam; não só eles se articulam contra o esquecimento, mas também lutam por um significado que unifique a interpretação”, (*ibidem*, p. 59). A estabilidade da imagem fotográfica e a ausência sensível do pai no discurso oral articulam uma unidade de sentido, de modo análogo à garotinha em *Dong*, quando a mãe aponta a fotografia do pai também morto e reafirma: “você nunca mais o verá!<sup>32</sup>”. É na junção entre a imagem fotográfica e o acúmulo de imagens mnemônicas, de datas e horários precisos, de descrições ricas em pormenores, que o passado é recobrado e atualizado como experiência afetiva, investindo forças contra o esquecimento através da repetição. Em contrapartida, como sugere Agamben, se a graça da repetição é o “retorno em possibilidade daquilo que foi”, ou seja, repetir uma coisa é torná-la novamente possível – no limite, é retornar ao pai falecido -, é aí que se instaura sua proximidade com a memória, uma vez que “a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado à sua possibilidade” (AGAMBEN, 1998). E a memória, finalmente, não se realiza sem

---

<sup>32</sup> “Quando uma imagem é tudo que resta de uma memória, quando não se pode lhe ‘atribuir um presente’ por um ato de lembrança, mas simplesmente olha alguém onde foi desenterrada, então aquela imagem é um fóssil do que já foi esquecido. É possível, embora, como Deleuze tenha assinalado, perigoso, examinar essas imagens e conhecer as histórias que elas testemunharam” (MARKS, 2010, p. 310)

esquecimento: “eu não conheci o amor do meu pai, mesmo assim, sinto muita saudade dele”.

A nostalgia da ausência, sentir falta do que não viveu, é deduzida pelos testemunhos em *Memórias de Xangai* tendo em vista dois eixos centrais: a morte e o exílio. Ambos deslocam a presença gerando profundos estados de carência. Fugas, despedidas e desaparecimentos, habitam as emoções dos dramas pessoais. São estas ausências - e entendemos aqui o vazio como potência - veias condutoras que, por entre as lacunas do tempo, tensionam o filme na multiplicidade de uma cidade que não cessa de se fundir em novos agenciamentos. Entre memórias, discursos e imagens, à margem da história. O filme reage aos movimentos que convoca, como o rio dos provérbios de Confúcio, incorporando aquilo que atravessa seu caminho, deixando-se levar para direções imprevistas.

Para narrar uma cidade, então, não basta nos atermos ao que ela nos apresenta, ao visível e dizível. Uma cidade se escreve, conhecê-la depende de uma escritura que se faz com as vidas, de um trajeto que é sempre da ordem dos encontros e conexões e das operações que fazem com que a imagem esteja sempre no limite de suas possibilidades, já buscando novas imagens (MIGLIORIN, 2011, p. 14).

A montagem arranja narrativamente novas ordenações reverberadas pelas falas dos sujeitos e suas memórias, implicando-se no auto-exílio das imagens em Taiwan, Hong Kong, abandonando a própria Xangai, ou mesmo autorizando o filme à morte no personagem-fantasma de Zhao Tao. Assim, experimenta o que não dá a ver nos dizíveis e visíveis da cidade dura da História, nem nas linhas e formas da cidade do presente. Nem tão perto da cidade e suas memórias a ponto de não ver o que escapa, nem tão próxima do exílio ou da morte a ponto de confundir-se com o silêncio. À esquiva da tomada.

Num trecho singular de *Memórias de Xangai*, uma sequência de *To Liberate Shanghai*, de Wang Bing, é evocada. Um clima de êxtase e euforia domina a cena, após combates e a tomada do poder pelo Partido Comunista. Os soldados marcham e os civis celebram o novo tempo. Um dos oficiais, em tom elogioso, anuncia: “A Liberação de Xangai marca a destruição das forças imperialistas na China, assim como a total independência da população chinesa”. A marcha ufanista se funde com a imagem estática da bandeira da nação chinesa que resplandece ao vento. Na cena seguinte, o barulho de um projetor em funcionamento nos força a abandonar qualquer engajamento, como se o filme quisesse enfatizar o potencial representativo do cinema.

Como se quisesse nos lembrar de que estamos a ver um filme. A imagem volta a outro quadro, de outro filme. Numa mesa de jantar, em preto e branco, sem trilha, euforia e celebração, um casal conversa. “Você acha que podemos sobreviver?”, pergunta a mulher. O silêncio como resposta e a retidão do olhar reservam a compreensão do destino temeroso e impossibilidade de fuga.

Esta cena de *Red Persimmons*, de Wang Toon, inserida imediatamente após a “Liberação de Xangai”, infere diretamente sobre a ambiguidade histórica e a dificuldade do cinema retê-la. De modo algum compactua partidariamente quanto este ou aquele regime ou mesmo pretende revelar dois possíveis lados do evento (pois sabemos serem os lados formações que se rompem e se estabelecem continuamente). Não se trata disso. Dispor desta forma duas imagens antagônicas configura-se, sobretudo, como uma operação da montagem de contrapor heterogêneos que não se pretende dialética.

De Norte a Sul, sempre serão encontradas linhas que vão desviar os conjuntos, um *E, E, E* que marca a cada vez um novo limiar, uma nova direção da linha quebrada, um novo desfilar da fronteira. [...] as imagens e os sons. E os gestos do relojoeiro quando está na linha de montagem e quando está na sua mesa de montagem: uma fronteira imperceptível os separa, que não é nem um nem o outro, mas também que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem para qual destino. Toda uma micropolítica das fronteiras contra a macropolítica dos grandes conjuntos (DELEUZE, 1992, p. 61).

Deleuze fala nesse momento sobre Godard, mas podemos falar da mesma forma sobre Jia, pois sua montagem não nos revela uma terceira imagem enquanto ideia finita, porém, faz dialogar aquilo que por princípio é mantido apartado. Colocar em oposição, neste caso, significa criar algo de produtivo desta tensão, desde que o resultado não se esgote em si mesmo. Assim, nos fazem lembrar: a cidade é sempre mais um. *Duas. Três.* O passado e o presente. O privado e o público. A lembrança e o esquecimento. Escrevê-la é operar a partir de redes que se conectam e se anulam fragilmente, na produção entre as falas, os corpos, os gestos e as imagens. Imagem sobre a imagem, a cidade se dobra em outras representações, revelando sua potência de variação.

Ao longo de *Memórias de Xangai*, diversas outras sequências de filmes que têm Xangai como espaço são evocadas. *To Liberate Shanghai, Red Persimmons, Flores de Xangai, Two Stage Sisters, Dias Selvagens, Chun Kuo – Cina*. Cada uma destas imagens traz consigo linhas de força que dizem respeito à representação da cidade, ao tempo a que

falam e seus habitantes, criando novos nós em relação à cidade tecida dispersivamente no filme de Jia Zhang-ke. Neste sentido, *Memórias de Xangai* é uma reverência ao cinema, e de certa forma seu filme metalinguístico. Pois, embora não se ocupe precisamente em questionar as potências representativas do cinema, elas estão ali colocadas, expressivamente, reverenciando a sensibilidade estética de obras e autores que, tal qual Jia, enfrentaram os embaraçosos e intrincados modos do cinema se ver com a história e a política, cada qual a seu tempo.

Como na bela sequência com a ex-operária Huang Bonmei. A senhora, agora aposentada, narra o dia em que conheceu Mao Tsé-Tung durante o expediente. Encabulada, a jovem se confunde e acaba por cumprimentar o ditador com a mão, um gesto de total afronta. A história de Huang é vivida por ela mesma no filme *Two Stage Sister*. Os planos das narrativas dos dois filmes se fundem no momento em que ela visita a fábrica, agora testemunhando para a câmera de Jia, onde se aposentou, em 1987. O mesmo galpão, a mesma chaminé, as mesmas paredes. Dois regimes de representação diferentes e os vestígios do tempo espalhados pelo chão.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vivido quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como *corpus* dos corpos e rede dos signos. Sequências de *relações* (nos dois sentidos de ligar e relatar) que não são todas visíveis: digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível (COMOLLI, 2008, p. 180).

*Memórias de Xangai* parece deter-se nas operações de testemunhar o passado da cidade, experienciar seu presente mais fugidio e lançar-se às incertezas do futuro. Não há garantias em quaisquer destes tempos. Duplamente por haver tensão entre o que dizem as imagens produzidas *para* o filme e aquelas recuperadas *pelo* filme. Em *Memórias de Xangai* há uma cidade que se constrói, sobretudo, em relação através da multiplicidade: da memória dos sujeitos e suas histórias, das imagens recuperadas pelo cinema, das potências da cidade inventada pelo personagem-fantasma.

Na cena de abertura, um imponente leão de bronze é filmado a partir de suas costas. Aos seus olhos, demolições, destroços de construções e tráfego de carros da metrópole, como em outra qualquer, em câmera-lenta. A imagem é potente: à sombra de



tudo o que é mais imutável, a cidade se inscreve nos seus vestígios e fluxos, no que se esquiva à tomada, no que se deixa flagrar e, no mesmo instante, desaparece por entre a fileira de automóveis. Da memória da cidade, talvez, conservem-se as estátuas de bronze. Ao cinema de Jia Zhang-ke, no entanto, interessa mesmo aquilo que escapa aos olhos e esvai: como lembranças esquecidas. Como o poema de T.S. Eliot que diz: “O que poderia ter sido e o que foi convergem para um só fim, que é sempre presente. Ecoam passos na memória ao longo das galerias que não percorremos em direção à porta que jamais abrimos”.

**os rasgos e o tecido**

## |CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um filme não muda a vida de ninguém.

Passagem um tanto desesperançada para abandonar, jamais concluir, um percurso no qual ao cinema e às imagens foram depositadas possibilidades de agir, de dar a ver afetos e sensibilidades, ainda que de forma precária, incerta, problemática, entre forças e poderes que ele não domina: das memórias da cidade inundada às metrópoles anônimas; da insalubridade nas tecelagens às emoções dos trabalhadores da antiga fábrica demolida.

As imagens nos filmes de Jia Zhang-ke poderiam restituir aos sujeitos o direito às cidades que lhes é tomada pelos poderes que transforma brutalmente a paisagem topográfica e sensível, erigindo e devastando lugares, apagando e construindo histórias? As imagens podem alterar minimamente o ser sensível que está ligado às condições de tais sujeitos? Pois, se por um lado o cinema pode desejar o mundo que quiser, por outro ele precisa instituir conexões com mundos que não domina. Uma vez que a China é tomada e investida pelo capitalismo, e o próprio cinema deriva de suas condições materiais e imateriais para garantir suas formas de visibilidade, como operar uma crítica por dentro? Não sabemos ao certo se temos condição para responder a esta pergunta, embora possamos esboçar algumas respostas.

Em algum momento esse fluxo de produção subjetiva, de formas de ser e habitar o mundo, deve ser interrompido pelo capital para que ele possa ser funcionalizado. Fluxo e corte, velocidade e estagnação – essas duplas andam juntas no capitalismo. Mas imaginar e inventar o real é um meio sem fim, definição mesma da política (Agamben, 2002). O documentário não opera interrompendo o fluxo, sua velocidade é infinita e anacrônica. (...) por que fazer documentário? Certamente não há uma resposta única, mas se o documentário insiste, urgentemente, é porque o real está sendo inventado, com imaginação e ficção, porque podemos muito mais do que existe, porque certas palavras ainda circulam sem fazer diferença no mundo, porque os recortes do que é visível e do que é dizível dependem da nossa força de imaginação e de invenção do real. Porque diante da dor do outro não há *retake* (MIGLIORIN, 2010, p. 20).

Porque diante da dor do outro não há *retake*. A frase é precisa. Se o documentário insiste, urgentemente, é porque ainda há o outro a ser inventado. E a nossa existência

passa igual ou desigualmente por tal relação de alteridade. Passa pela dor do outro. Porque ainda perpetuam-se os espaços de opressão, violência, cinismo. E também a ternura, o prazer, a delicadeza. O que nos faz lembrar o cineasta Pedro Costa, quando diz que a vida completa e difícil das pessoas ou a violência de acontecimentos históricos e sociais *não são* o que lhe dá vontade de fazer um filme. “É sempre qualquer coisa que está do lado dessas pessoas difíceis e complicadas e que, ao mesmo tempo, também nos pode dar notícias sobre nós. Percebemos como andamos perdidos”. De algum modo, se o documentário insiste, urgentemente, é porque continuamos perdidos. Não que seja sua vocação mais messiânica prever o caminho de um mundo mais seguro, justo, honesto. Mas porque ele pode, de algum modo, inventar os lugares para que certos discursos se reinscrevam, cidades se reconstruam, memórias sejam resgatadas, sujeitos se reinventem.

Bem, assim acenamos vagamente a uma das inquietações: se o documentário insiste é porque ainda acreditamos nas imagens. O que nos coloca o problema central: o que faz o documentário e, em especial, os de Jia Zhang-ke, ser evocado como uma espécie de resistência? Senão resistência na acepção mais frontal e radicalizada do termo, ao menos como uma arte crítica no interior do capitalismo, engajada no enfrentamento dos poderes mais dispersivos do atual estágio de nossa economia e sociedade política.

É Jacques Rancière quem nos diz que a arte não é política pelos discursos que profere ou pelo modo como representa identidades, etnias, conflitos ou estruturas sociais (2010), num contexto do contemporâneo cujas obras almejam fazer da arte um mecanismo que mobiliza a passagem da passividade à atividade, operando modos de embate. A arte, por outro lado, parece escapar continuamente a certa função difusora de discursos em prol de causas políticas. “Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica em conformidade ou em ruptura com outras” (RANCIÈRE, 2005). Pois, antes de ser uma luta pelo poder, a política ocupa-se do que é dado a dizer e ver por sujeitos quaisquer e das competências atribuídas a quem pode dizer e ver. Portanto, antes de qualquer coisa, a arte é política por determinar novos recortes espaço-temporais que interferem no sensível, nas linhas divisórias do comum e suas partes exclusivas, por

reconfigurar formas de solidão e reunião da comunidade: conflito para dizer o que é palavra e o que é grito, o que é parte de um comum e o que está apartado.

Por muitas vezes os filmes de Jia Zhang-ke poderiam ser observados sob as categorias da figura estandardizada de uma arte crítica estabelecida em nossas expressões contemporâneas, por tratarem de mundos, no limite, opostos: “a do encontro de elementos heterogêneos, incompatíveis, que instaura o conflito entre dois regimes sensíveis” (*ibidem*). Contudo, esta é uma forma de tensão que se revela não-produtiva, como pensamos, que tende a dar conta do evento impossibilitando qualquer outro dizer ao seu respeito, traçando formas de ação política exauridas em certa função social. É fácil perceber como a compreensão pode nos induzir a uma visão redutora das imagens nos filmes de Jia: a industrialização e o mundo do consumo frente às formas orgânicas da natureza; a precarização do trabalho e da vida diante da ostentação dos projetos urbanísticos; a preservação de espaços cada vez menos habitáveis em contraste com a ocupação humana massiva e desordenada nas cidades.

Neste sentido, a montagem adquire uma potência, religando pontas de experiências *a priori* impossíveis, através de operações de conexão e disjunção e, sobretudo, por em relação – sujeitos, afetos, visibilidades, palavras – abrindo passagens para os devires. Devir-imagem, devir-cidade, devir-memória. A afirmação poderia nos colocar em uma posição de conflito, afinal, o cinema mais dialético parte justamente do encontro de forças dissonantes pela montagem, encontrando em seu intervalo a produção da síntese. Estar em devir, por outro lado, pensa o acontecimento, como propõe Didi-Huberman, como construção; e o dado, como um possível. O que permite que se coloquem em rede tantas imagens, na aparência, contraditórias: fábricas, vilas, paisagens, bairros, espetáculos, tecelagens, rios, escombros, embarcações. Poderíamos produzir uma lista de imagens ininterrupta. Porém, não se trata disso. De um acúmulo de imagens à exaustão, mas à força daquilo que as tece, da escritura que as faz partilhar certos mundos. Não se trata também de uma visão totalizante – do mundo, da China - justamente por invalidarem esta conformação por um corte “dialetrizante”: *pensar a tese com a antítese* (cf. DIDI-HUBERMAN, 2008). Aproximação e afastamento. Desejo com reserva. Dobras e estrias da imagem. Se, para conhecer, é preciso tomar posição, a ação de Jia Zhang-ke enquanto operador de imagens é precisamente fazê-las passar de um estágio a outro e, sobretudo, comunicar-se. A diferença entre as duas ações é evidente: num campo dialético, pautado por princípios de causalidade, os efeitos

produzidos apontam ao próprio centro – à obra, ao problema social, ao discurso apologético -, onde o embate entre os heterogêneos dá a ver sempre uma unidade. No sentido oposto, os filmes de Jia passam de blocos de imagens a outros sutilmente, colocando-os em relações tangenciais, fazendo do evento uma construção, mudando de lugar para que seja possível ver.

“Uma arte crítica deve ser, à sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade”, aponta Rancière (2005). Nesta medida do sem medida, como o pensador chama a montagem, Jia encontra numa mina de carvão trabalhadores que retiram fuligem de si após o expediente. Dos corpos nus escorre a água do trabalho, imunda, que se mistura à imundície do sanitário. Não se trata de interrogar o mundo e submetê-lo às possíveis relações de causa e efeito, “como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética” (*ibidem*). A reificação do homem, a artificialidade da vida. Isto, em nossos tempos, seria um gesto simplista, covarde, fácil demais. Uma arte de denúncia que se desimplica, como estivesse fora, a observar o mundo que racha. Mas estamos todos no mesmo mundo sentindo os tremores e abalos sob nossos pés, assistindo as fendas abrirem-se aos nossos olhos. Não convém conduzir a política da arte a formas consensuais, visando excluir aquilo que é a própria disputa política – o dissenso. Dissenso que não é o conflito de interesses e valores da comunidade, mas “a possibilidade de opor um mundo a outro”.

O cinema não encontra abrigo aos moradores de uma cidade demolida. Não cura traumas do passado. Não oferece repouso, conforto, não deduz as desigualdades. Mas sua potência pode estar instaurada rachando o real por dentro, entre a precariedade da vida e suas possibilidades estéticas. Tensão que habita os corpos, os tempos e os espaços. Os mineradores de Fenyang e as modelos de Paris; os trabalhadores da “420” e as antigas testemunhas de Xangai; as costureiras na tecelagem de Cantão e o pintor impressionista; a estilista idealista e a solitária atriz-personagem-inventada. Acima de tudo, corpos, indistintos, e o cinema como operador das tarefas de sujar, lavar, religar, confrontar, justapor, dissipar, montar. Por isso há no cinema de Jia Zhang-ke certa recusa a esclarecimentos quanto às forças objetivas que movem tais formas de vida ou que levam à sua supressão. Mas são estas ausências de explicações razoáveis, de investimentos morais, de vocações conciliadoras, que também nos colocam no cerne do

que há de ser plenamente político, de uma política propriamente da arte: a tensão entre uma vida e suas potências, entre o que ela é e o que ela pode. O dissenso agindo na divisão sensível entre mundos comuns.

A cena que parece estar forjada em *Dong*, *Inútil*, *24 City* e *Memórias de Xangai*, é aquela cuja linha que separa o dentro e o fora desapareceu, ou foi cortada pelas formas de estar dos sujeitos, que fazem da cidade suas potências de apropriação da vida e do comum, na tensão entre a vida vivida e a vida filmada. No último plano de *Inútil*, um senhor pedala repetidamente uma máquina de costura manual com a qual realiza um conserto. Onde poderia haver uma metáfora, talvez exista a noção que o cinema de Jia Zhang-ke compartilha sobre as imagens, o mundo e os homens: como a própria ocupação do alfaiate que pensa, continuamente, os rasgos com o tecido.

Um filme não muda a vida de ninguém, mas não pode se furtar a certas tensões.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Le cinema de Guy Debord. In: Image et mémoire. Hoëbeke: 1998. p. 65-76.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Portugal: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

\_\_\_\_\_. "Sobre o conceito de história". In: **Obras Escolhidas 1** – magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouant. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin**. Trad. Flavio R. Kothe. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1985.

BENTES, Ivana. "Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo". In: MIGLIORIN, C. (org.) **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 45-63.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BERRY, Chris; LAIKWAN, Pang. "Introduction, or, What's in an 's'?", **Journal of Chinese Cinemas** 2(1), p. 3-8. 2008.

BERRY, Michael. **Jia Zhang-ke's 'Hometown Trilogy'**: Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures. London: Palgrave Macmillan, 2009.

BORGES, Jorge Luis. "A muralha e os livros". In: **Outras Inquisições**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 107-110.



\_\_\_\_\_. “Funes, o Memorioso”. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2007b, p. 99-108.

BRASIL, André. “Carapiru-Andrea, Spinoza. A variação dos afetos em *Serras da Desordem*”. In: **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. v.5 n.2, 2008.

CARVALHO, Ana Margarida de. “24 City: réquiem para um proletariado”. In: **Visão**. 9 de Junho de 2010. Documento online, disponível em: <http://visao.sapo.pt/24-city-requiem-para-um-proletariado=f561808>

CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CUETO, Roberto. “Imágenes virtuales para una China transnacional o ¿qué fue de la Quinta Generación?” In: MIRANDA, L. (org.). **China siglo XXI: desafios y dilemas de un nuevo cine Independiente (1992-2007)**. Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007.

DELEUZE, Gilles. “As potências do falso”. In: **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia**, I. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. **L'Image survivante**. Paris: Minuit, 2002.

FELDMAN, Ilana. “Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente”. In: MIGLIORIN, C. (org.) **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, p. 149-167.

FIANT, Antony. **Le cinéma de Jia Zhang-ke**. Presses universitaires de Rennes, 2009.

FLUSSER, Vilém. "A Fábrica". In: **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 33-44.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. RJ: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Andréa. "A reencenação no cinema documentário". In: **Matrizes**, Ano 4 - Núm. 1, 2010, pp. 149-161.

\_\_\_\_\_. "Ressonâncias de Foucault para um pensamento do cinema contemporâneo". In: QUEIROZ, A.; VELASCO e CRUZ, N. (org.) **Foucault hoje?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 119-129.

\_\_\_\_\_. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GARDNIER, Ruy. "Em Busca da Vida". In: **Contracampo - Revista de Cinema**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm>. Acesso em 12 de fevereiro de 2012.

GUIMAREAS, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. "O território em tempos de globalização". In: **Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas** nº 2 (4), vol. 1, p. 39-52, 2007.

HARVEY, David. **Le capitalisme contre le droit à la ville**: néolibéralisme, urbanisation, résistances. Paris: Éditions Amsterdam, 2011.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LARSON, Wendy. "The Fifth Generation: a reassessment". In: LIM, S. H.; WARD, J. (org.) **The Chinese Cinema Book**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LIM, Song Hween. "Editorial: a new beginning: possible directions in Chinese cinema studies". In: **Journal of Chinese Cinemas** 1(1), p. 3-8, 2007.

LU, Sheldon. "Dialeto e modernidade no cinema sinófono do século XXI". In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (org.) **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

McGRATH, Jason. "The Urban Generation: underground and independent films from the PRC". In: LIM, S. H.; WARD, J. (org.) **The Chinese Cinema Book**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

MALLARMÉ, Stéphane. "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". Trad. de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 153-173.

MARKS, Laura U. "A memória das coisas". In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (org.) **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

MESQUITA, Cláudia. **Filme e retrato: analogias e incorporações**. Anais do 15º Encontro da SOCINE - "Imaginários Invisíveis". Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=528>

MESQUITA, Cláudia. "Retratos em diálogo". In: **Novos Estudos – CEBRAP** [online]. n. 86, 2010, p. 105-118.

MIGLIORIN, Cezar. "Documentário recente brasileiro e a política das imagens". In: MIGLIORIN, C. (org.) **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, p. 9-25.

\_\_\_\_\_. MIGLIORIN, Cezar. **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, do XIX Encontro da Compós, Porto Alegre, 2011.

MIRANDA, Luis. “Nosotros, después de la historia. De la ‘Sexta Generación’ a la ‘Generación Urbana’”. In: MIRANDA, L. (org.). **China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992 – 2007)**. Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007.

OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: NETO, S. (org.) **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010, p. 147-156.

PENA, Jaime. “La ciudad bajo las aguas”. **Cahiers du Cinéma España**, n. 3, p. 29-30, jul/ago. 2007.

RANCIÈRE, Jacques. “A ficção documental: Marker e a ficção da memória”. In: **Arte e Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. N. 21, 2010, p. 179-189.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista - Jacques Rancière. [30 de março, 2010]. São Paulo: *Revista Cult*. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana.

\_\_\_\_\_. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

\_\_\_\_\_. “O novo endereço da ficção”. In: Suplemento Mais!, **Folha de São Paulo**, 13 de dezembro de 1998.

\_\_\_\_\_. **Política da arte**. Trad. Mônica Costa Netto. Transcrição da apresentação de Jacques Rancière no seminário “São Paulo S.A: práticas estéticas, sociais e políticas em debate” (São Paulo, SESC Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005).

RENZI, Eugenio. “Sisyphes heureux”. In: **Cahiers du Cinéma** nº 631, février 2008, p. 33-34.

ROCHA, Marília. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. 187 p. Dissertação (Mestrado) – Programa da Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZHANG, Yingjin. **Chinese National Cinema**. New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. “Comparative film studies, transnational film studies: interdisciplinarity, crossmediality, and transcultural visibility in Chinese cinema”. **Journal of Chinese Cinemas** 1(1), pp. 27–40. 2007.

\_\_\_\_\_. **Screening China: critical interventions, cinematic reconfigurations and the transnational imaginary in contemporary chinese cinema**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **Transnational Chinese Cinemas: identity, nationhood, gender**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.

WISNICK, Guilherme. “China: urbanização sem urbanidade”. In: **Estado crítico: à deriva nas cidades**. São Paulo: Publifolha, 2009, pg. 126-130.

SHAW, Deborah; DE LA GARZA, Armida. “Introducing Transnational Cinemas”. In: **Transnational Cinemas** 1: 1, pp. 3–6, 2010.

XUDONG, Zhang (2011). “Poética da desapareição: os filmes de Jia Zhang-ke”. In: **Novos estudos – CEBRAP** [online]. n.89, p. 71-87. 2011.

MANDELBAUM, Jacques (2007). Le documentaire *Dong*, un complément passionnant. *Le Monde*, 2 de maio, p. 25. Disponível em:  
<[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/04/30/le-documentaire-dong-un-complement-passionnant\\_903707\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/04/30/le-documentaire-dong-un-complement-passionnant_903707_3476.html)>

## Referências filmográficas

- *24 City* (*Er shi si cheng ji*, Jia Zhang-ke, 2008)
- *A Maldição da Flor Dourada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, Zhang Yimou, 2006)
- *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2009)
- *Beijing Bastards* (*Beijing za zhong*, Yuan Zhang, 1993)
- *Dong* (Jia Zhang-ke, 2006)
- *En construcción* (José Guerín, 2001)
- *Flores de Xangai* (Hou Hsiao-hsien, 1998)
- *Inútil* (*Wuyong*, Jia Zhang-ke, 2007)
- *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri Di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948)
- *Memórias de Xangai* (*Hai shang chuan qi*, Jia Zhang-ke, 2011)
- *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000)
- *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1946)
- *O Clã das Adagas Voadoras* (*Shi mian mai fu*, Zhang Yimou, 2004)
- *O Ladrão de Cavalos* (*Dao ma zei*, Tian Zhuangzhuang, 1988)
- *O Mundo* (*Shizjie*, Jia Zhang-ke, 2004)
- *Os monstros* (Irmãos Pretti e Primos Parente, 2011)
- *Pequena Flor* (*Xiao hua*, Tseng Chang, 1980)
- *Plataforma* (*Zhantai*, Jia Zhang-ke, 2000)
- *Red Sorghum* (*Hong gao liang*, Zhang Yimou, 1987)
- *Terra Amarela* (*Huang tu di*, Chen Kaige, 1985)
- *The Days* (*Dong shun de rizi*, Wang Xiaoshuai, 1993)
- *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011)
- *One Day in Beijing* (*You ti tian, zai Beijing*, Youth Experimental Film Group 1994)
- *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946)
- *Xiao Shan Going Home* (*Xiaoshan huija*, Jia Zhang-ke, 1995)
- *Xiao Wu* (*Pickpocket*, Jia Zhang-ke, 1998)
- *Two Stage Sisters* (Jin Xie, 1964),
- *Dias Selvagens* (Wong Kar-Wai, 1990)
- *Chun Kuo – Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972).
- *To Liberate Shanghai* (Wang Bing, 1959)
- *Red Persimmon* (Wang Toon, 1996)

Rio de Janeiro, maio de 2012.

