



Paisagens Exaustas – Em Busca da Vida e a Persistência do Homem.¹

Alan Campos ARAÚJO²

Angela PRYTHON³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Esse artigo propõe-se a comentar sobre o filme “Em Busca da Vida” (2006, Jia Zhangke), se atendo especialmente a questões acerca da relação entre paisagem e memória, e suas relações com a narrativa fílmica. O artigo aponta algumas características do cinema contemporâneo, localiza Jia Zhangke como pertencente a essa época, comenta suas principais influências e traça diversas características estéticas de “Em Busca da Vida”.

Palavras Chave

Jia Zhangke; Em Busca da Vida; Cinema contemporâneo; Paisagem.

Introdução

Livre do desespero latente que o cinema moderno (período comumente categorizado como iniciando no pós-segunda guerra mundial e indo até o fim dos anos 70) tinha em quebrar as regras do *status quo* cinematográfico, o cinema contemporâneo, período que se iniciou na década de oitenta e perdura até hoje, vêm sendo marcado por uma maior reflexão estético-narrativa do que em outras épocas do cinema. O advento do digital, o retorno às diversas formas clássicas, a criação de novos dispositivos fílmicos, são alguns dos vários fatores que contribuem para a problematização e expansão do termo “cinema”. Com diversas plataformas de projeção (cinemas, computadores, aparatos portáteis) é natural que os cineastas pensem em narrativas próprias dos novos tempos.

O cinema contemporâneo é um período de suspensão, um lugar onde seus realizadores possuem consciência de que ainda restam bastantes formas a serem

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 - Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Recém-graduado em Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco, e-mail:alancampos1965@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho, professora de cinema da UFPE, e-mail:prythton@gmail.com



exploradas e que também há certa necessidade de se refletir sobre o caminho percorrido pelo cinema enquanto arte. Entretanto para muitos cineastas contemporâneos a nova linguagem que buscam se torna indissociável à reflexão histórica de seus respectivos países.

Os casos são inúmeros e diversos: o português Pedro Costa possui uma obra fortemente relacionada com os moradores africanos das periferias portuguesas, o finlandês Aki Kaurismäki é um observador persistente da vida em Helsinki, capital de seu país. No Brasil, o caso mais pertinente é o do pernambucano Gabriel Mascaro, que com obras como “Doméstica” (2012) e “Boi Neon” (2015) traça os conflitos entre um Brasil histórico e as novas classes que surgem. Na China, um dos diretores que desponta dessa perspectiva de cinema é o contemporâneo Jia Zhangke, objeto desse artigo. Pensar o cinema de Jia Zhangke se torna impossível sem levar em consideração as transformações socioeconômicas que a China vem passando desde o final dos anos 70. Ao mesmo tempo em que refletir seu cinema como sendo exclusivamente preso à história chinesa seria negar o caráter universal de suas narrativas, bem como sua estética amplamente influenciada por outros realizadores.

Jia Zhangke, cineasta Chinês.

Nascido em 1970, na cidade de Fenyang, Jia Zhangke passou maior parte de sua juventude em sua terra natal, onde sua família, em especial seu pai, sofreu as consequências da Revolução Cultural. No início de sua vida, passou fome e observou de perto as transformações de seu país, culminando em seu lugar privilegiado de espectador dos novos tempos.

Começando a partir da morte de Mao Tse Tung, em 1976, a China teve em seu período de abertura econômica e cultural mudanças drásticas na ordem social. Se antes o meio rural, onde Jia passou boa parte de sua juventude, sofria pela escassez de alimentos e bens materiais, no início dos anos 80 a fome era cada vez mais rara e a aquisição de aparatos modernos invadia a China.

Para completar esse *Boom*, a abertura também foi marcada pela chegada de artistas ocidentais, até então inéditos no país. Canções pop dos anos 80 trazidas pela globalização se mesclavam com o caráter estritamente idiossincrático da música popular



chinesa, era o início de uma nova identidade cultural. Filmes nunca antes lançados tiveram distribuição na China e se tornaram amplamente analisados e discutidos nas faculdades de cinema.

A produção cinematográfica de Jia é sobre o embate de dois mundos: da dialética chinesa de se modernizar e ao mesmo tempo negligenciar boa parte de sua população. Fortemente influenciado pelo cinema do Taiwanês Hou Hsiao Hsien (1947), “uma experiência de vida através do cinema”⁴, na maneira como lida com as tensões dos espaços rural e urbano, Jia Zhangke entende que o meio na qual seus personagens se encontram influenciam diretamente suas ações. A importância de suas próprias memórias na construção narrativa é presente na obra do Taiwanês e também acabou por ser um recurso recorrente no cinema de Jia. Filme como pedaço de um tempo, inseparável da própria vivência, cujos traços vão lentamente desaparecendo ou se perdendo em meio ao agito da vida cotidiano. Filmá-los se torna uma maneira de resistir à deterioração da memória. Jean- Michel Frodon afirma:

Encontrar Jia Zhangke é ter uma experiência perturbadora, experiência que reuniria, em um grau raro, o ordinário e o extraordinário O ordinário de uma aparência que, antes de tudo, não se impõe, de uma maneira de ser, a um só tempo, natural e modesta, e onde prevalecem questões comuns, as que duas pessoas que estão se conhecendo podem ou deveriam compartilhar. O extraordinário está, de saída, na incrível variedade de maneiras como Jia, física, emocional e intelectualmente, ocupa o espaço e o tempo(Frodon, 2014, P 31).

Sua estética abraça o documentário, bem como as modalidades da ficção que são capazes de instigar suas audiências a repensar sobre o que é posto em tela. O artifício de seu cinema inquieta o espectador por fugir do lugar comum. Artifício esse que pode se apresentar em diversas maneiras: precariedade da textura digital, efeitos especiais forçosamente artificiais e destoantes do restante da narrativa, ou imagens abruptas que até então, pouco conduziam com a narrativa vigente. Nada mais adequado à contemporaneidade cinematográfica do que se utilizar de diversos truques para se contar uma história na era do digital.

⁴ Uma das falas de Jia sobre o Hou Hsiao-hsien no documentário “Flowers of Taipei”: Taiwan New Cinema (Chinlin Hsieh, 2014).



Contudo o artifício jamais permanece frente ao caráter humanista do cinema de Jia Zhangke. A história dos camponeses, abastados, jovens confusos, trabalhadores explorados, criminosos, é uma história violenta sobre a violência. Do encontro casual entre pessoas em uma sociedade governada por um materialismo agressivo, resultam filmes de finais ambíguos e cheios de rancor. Ao mesmo tempo em que se apoiar em personagens marginalizados indica uma vontade em se fazer um cinema que possibilite dar voz aos oprimidos. Filmá-los em desarmonia com o ambiente que os cerca desponta para devaneios poéticos que transcendem os dramas individuais. Nesse sentido, “Em Busca Da Vida” (2006) é representativo como um dos melhores exemplos do cinema de Jia Zhangke.

Em Busca de Uma Narrativa

O cenário de “Em Busca da Vida” se passa na região de construção da barragem das Três Gargantas. Por consequência, toda a área está sendo desocupada e seus prédios estão em processo de demolição. Sobre o evento, Jia Zhangke comentou:

[...] durante vários anos aquela era a região onde estava focalizada a atenção da China inteira e das mídias estrangeiras, devido à construção daquela enorme barragem e de suas consequências econômicas, ecológicas e principalmente humanas [...] A gente ouvia falar tanto dela nos noticiários que eu não tinha vontade de me debruçar sobre a questão, que me parecia exageradamente batida, em todo caso, eu não via o que mais poderia dizer. E então meu amigo pintor, Liu Xiadong, foi fazer seus quadros lá, e eu o segui para fazer o documentário Dong. Assim que cheguei, fiquei impressionado pelos lugares. Tinham conseguido transformar a região das Três Gargantas num local totalmente surrealista, com aqueles escombros a perder de vista, mas que eram como fantasmas dos milhares de prédios de todos os gêneros que existiam ali. Como se o lugar tivesse sofrido um ataque nuclear ou invasão de extraterrestres. Portanto, são realmente a impressão visual e o clima do lugar que estão na origem do filme (Zhangke, 2014, P 137).

A história de “Em Busca da Vida” é, como o nome indica, uma narrativa sobre perda e procura. Sanming (Sanming Han) procura mulher e filha – que não vê há anos – em meio aos escombros da cidade e acaba por arrumar um emprego como demolidor de prédios. Paralelamente, Shen Hong (Zhao Tao) procura o marido, um construtor da barreira, que não dá notícias há anos, e é ajudada por um amigo (interpretado por Wang Hongwei), cujas intenções permanecem duvidosas.



Os protagonistas nunca se encontram, porém a narrativa de um acaba por reverberar no outro. O tema compartilhado – a busca de um ente querido – é o ponto de partida para uma narrativa relacionada à perda de memória no meio da deterioração arquitetônica e humana da cidade milenar Fengjie, como também um registro apocalíptico de suas paisagens.

Paisagem e Memória

Enquanto ambos tentam resgatar uma parte de suas vidas, é o esfacelamento da memória de um país que vai sendo registrado pela câmera de Jia Zhangke. Esse contraste entre a busca para afirmar uma memória individual e a perda de uma memória coletiva alimenta *Em Busca Da Vida*” (Salles, 2014, P 53).

O constante deslocamento de seus protagonistas pelos escombros de uma cidade revela-se uma metalinguagem do filme em achar algo representativo de um passado que, apenas, parece ser alcançado através do que restou dele. A vontade de seu realizador é em seguir em frente no gesto de filmar os restos e a partir deles sugerir a imagem que procura (através da degradação de seus cenários) indica o compromisso ou até mesmo uma dívida com o povo chinês de que esse momento não pode ser esquecido.

Susan Herrington (2009)⁵ indica que ao contemplarmos uma paisagem nossa percepção em relação ao tempo é ligeiramente alterada, somos tomados por um sentimento de perda. No caso do filme, existe a estranha sensação de que passado, presente e futuro estão diante de nos em um fluxo contínuo. Enquanto algumas pessoas parecem desesperadas para sair da região, outras chegam (incluindo os protagonistas) em busca de emprego/familiares e outras são exploradas por patrões. A paisagem das Três Gargantas é apresentada como uma simbiose de terra cheia de oportunidades para uns e terreno desgastado, fadado ao fim. O embate dessas propriedades é colocado em situações surreais.

O sobrenatural acontece todos os dias e está em todas as esquinas. É o caso do plano perfeitamente realista da iluminação de uma ponte imensa lançada sobre a noite e sobre o Yang-tsé por pura vaidade [...]. Ou o aparecimento das prostitutas na varanda quase que totalmente destruída em cima do vazio como em um teatro do fim do mundo (Frodon, 2014, P 222).

⁵ No livro “On Landscapes”, Herrington comenta sobre as diversas formas que uma paisagem pode adquirir no imaginário humano.



Ao expor esses contrastes humanos e arquitetônicos, o filme se abre a diversas indagações. Dentre elas, surge o questionamento de como aquela cidade se ruiu e como isso afeta seus moradores, tanto socialmente como emocionalmente.

Não é a figura humana que arrebatava o espectador no filme, e sim as dimensões faraônicas que Jia confere a construção da barragem e aos prédios em demolição. O homem fica pequeno perto da dimensão dos restos de Fengjie. O espaço arquitetônico posto na narrativa é estático – pelo menos à primeira vista – mas armazenado de recordações de um passado recente de seus moradores. Enquanto as novas construções gigantescas são vistas como incapazes de guardar em si todas as implicações humanas, afetivas e ambientais que suas estruturas trazem. Existe aí uma crítica ferrenha à sociedade capitalista industrial, na sua esterilidade, na sua grandiloquência e no seu total desapego aos que ali moram/ moravam. A hidroelétrica, que seria – supostamente - em prol da sociedade (nesse caso, por fornecer uma maior quantidade de energia) pisa em diversos direitos sociais para atingir um objetivo vago, fazendo com que a noção de progresso tecnológico seja discordada como benéfica à sociedade chinesa.

E no aspecto humano – reflexo da sociedade – Jia Zhangke se revela um herdeiro do alemão Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) que em diversas obras como “O Medo Devora a Alma” (1974), “O Direito Do Mais Forte a Liberdade” (1975), “O Casamento de Maria Braun” (1979) e “Lola” (1981), analisou as consequências do nazifascismo 30 anos depois na sociedade Alemã. Assim como Fassbinder, Jia compreende que a força de uma ideologia não se limita a palavras ou a um líder, mas nas diversas maneiras que tais ideais se enraízam ou penetram na sociedade. O filme tem no caráter “cada um por si” da maior parte de seus habitantes o espelho de uma sociedade recém-inserida no capitalismo. A desolação da paisagem assemelha-se bem mais a um espaço pós-apocalipse do que a uma sociedade que está prestes a desaparecer do mapa. Nesse lugar sem futuro – pelo menos em se tratando aos que persistem em continuar ali – a civilidade é uma espécie de faz de conta.

A Paisagem Estática, a Paisagem Em Fuga.

A localização geográfica se apresenta essencial ao cinema de Jia, não somente por expressar a região onde à narrativa se encontra e indicar as relações estabelecidas



entre os protagonistas e seu meio, mas por criar a sensação constante de que os personagens estão sempre à margem da mesma.

Jean-Luc Nancy comenta que “uma paisagem contém nenhuma presença: a mesma é toda a presença” (Nancy, 2005, p. 58). Nesse sentido é possível que o choque dos personagens ao contemplar a paisagem se dá por entender que nela existe uma ordem com vida própria ali, e os mesmos se sentem distantes e incapazes de compreender o por detrás da imagem contemplada. É importante ressaltar o caráter estático das paisagens fílmicas, mesmo que por diversas vezes veículos ou pessoas cruzem ao fundo, interessa a Jia Zhangke criar uma textura contínua e melancólica para o fundo de seus planos. A ideia de que seus protagonistas são estranhos naquele espaço é reforçada devido ao fato que boa parte da obra dispõe os mesmos em primeiríssimo plano, contrastando com a imagem de paisagens ao fundo. O objetivo do diretor é captar um estado emocional, enxergar uma impotência humana diante de uma reconfiguração de seu ambiente.



“A paisagem abre para o desconhecido [...] Eu diria que ao invés de retratar a “terra” enquanto “local (endroit)”, acaba por ser enquanto uma “deslocação (envers)”: o que se apresenta é um anúncio do que não está lá; mais precisamente, é o anúncio de que lá não há presença, e ainda assim não existe acesso a qualquer lugar que não seja “aqui” (Nancy, 2005, p. 59).

O teor inquietante da paisagem que Nancy aponta é representado no filme pelo esvaziamento desértico que o espectador sente ao longo da narrativa. É recorrente no cinema contemporâneo que o espaço desértico - seja ele natural ou artificial, como é o



caso daqui por possuir terrenos vazios onde antes havia prédios – indique o fim dos caminhos, um espaço que expresse inacessibilidade aos que se aventuram por ele. Os exemplos são diversos: o deserto de desaparecidos pela ditadura chilena em “Nostalgia da Luz” (Patrício Guzmán, 2010), a busca em vão por fortunas de “Jauja” (Lisandro Alonso, 2014). O deserto do filme de Zhangke expressa à impossibilidade de harmonia entre as diversas camadas que ali vagueiam.



Porém “Em Busca da Vida” também retrata o movimento, a transformação de uma paisagem, por isso sua narrativa sente a necessidade em ir além do caráter documental, além do que o espectador apreende como real e começa a transgredir sua estética pré-estabelecida, tencionando a paisagem enquanto lugar estático em sua narrativa. O “desconhecido” da Paisagem de Nancy, reflete-se no estranhamento com que o horizonte paisagístico exerce sobre os protagonistas. Reverbera a sensação de uma terra desgastada e exausta, uma paisagem em processo do fim, ao mesmo tempo em que as narrativas são sobre buscas por entes perdidos.

Mas quais as razões dessas contradições? Quais motivos são responsáveis pela vontade do filme em ir além do que é estabelecido? É preciso entender que “Em Busca da Vida” é cheio de momentos estranhos e surreais porque a própria lógica em que o filme está inserido é surreal. O deslocamento de milhares de pessoas em prol de um benefício duvidoso é em si uma ideia absurda para o filme.



E o momento em que o filme parece abraçar seu lado absurdo com mais ousadia ocorre quando no meio de uma conversa entre a personagem Shen Hong e o amigo do marido, um prédio ao fundo voa para fora do quadro, possivelmente indo para fora da terra. A paisagem reage abruptamente diante de sua destruição. A singularidade desse momento reflete não só um cinema inventivo e sem medo de provocar, como também uma angústia em não saber o que está por vir. As edificações não apenas se esfacelam de memórias como se tornam intoxicadas pela exploração descontrolada que é representativo da construção da barragem das três gargantas e adquirem controle sobre seus corpos.



O caráter inesperado que a paisagem passa a adquirir é o de uma visão inconformada com o que antes era decorativo. Em sua primeira hora, Jia Zhangke constrói o horizonte de seu filme como uma imagem contemplativa, para em seguida permitir que essa contemplação acesse um lugar mais instável. Ele quebra a passividade paisagística e a faz agente narrativo. Ou seja, “Em Busca da Vida” acaba por apontar para o fora de sua imagem, aponta para um lugar inédito. A perspectiva defendida aqui é propor uma nova paisagem, algo que vá além do capitalismo predatório, um lugar incerto no futuro.



No enigmático plano final, um homem se apoia em uma corda bamba que leva um prédio a outro. Se tal sequência - a primeira vista- pode aparentar fazer pouco sentido, a meu ver, ela representa a imagem síntese da impossibilidade de ser formular objetivamente a paisagem que o filme tanto procura. Em meio à ruínas, o ser humano passeia com dificuldade, onde ele está indo ou qual é seu objetivo é o mistério do próprio filme. Porém se Jia escolhe tal imagem como forma de representar um lugar de perigo, ele o faz enaltecendo a figura humana que ainda persiste a caminhar em meio ao terreno desconhecido.



Considerações Finais

A história nos mostra que o cinema tende a retratar ou reproduzir ideais clássicos de uma paisagem em harmonia com o homem, ou um local idílico que represente o sublime na natureza. Paisagens europeias no cinema dos russos Andrei Tarkovski e Alexandr Sokurov vêm sendo motivo de admiração cinéfila há décadas. Não desmereço o trabalho desses cineastas, mas é bom refletir sobre como o cinema de hoje está se relacionando com as paisagens, e melhor ainda é perceber que filmes como “Em Busca da Vida” despontam para lugares novos na sua maneira de construir a paisagem como aspecto narrativo.



Da mesma maneira, “Em Busca da Vida” preenche a necessidade da China ter sua história contada por um dos seus. Existe aqui uma ética de filmagem relacionada com os principais acontecimentos que o cineasta observa. Uma arte dedicada a preservar a memória de um evento ou de um povo. Dentro dele se torna possível contemplar ações (ou a falta delas) ou corpos em constantes transformações.

Adentrando a fundo nas contradições e mudanças de seu país, Jia Zhangke consegue criar um filme de cunho social, mas que não sacrifica seu desejo estético em fornecer esperança, em acreditar na figura humana sempre “apesar de...”, Em Busca da Vida resulta em um dos filmes humanistas essenciais para entender o quão surreal está sendo o capitalismo no século 21.

REFERÊNCIAS

Em Busca da Vida. Direção por: Jia Zhangke. China: 2006. Color. Son. 108 min.

Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema. Direção por: Chinlin Hsieh. Taiwan; 2014. Color. Son. 119 min.

FRODON, J. (org); SALLES, Walter (org). **O Mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HERRINGTON, S. **On Landscapes**. First publication, Nova York: Ed Routledge, 2009.

NANCY, J. **The Ground of Image**. Fordham University Press: Nova York, 2005.