



A mise-en-scène da cidade em *Memórias de Xangai*, de Jia Zhang-ke ¹

Isaac PIPANO²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Neste artigo pretendemos refletir sobre a configuração espacial da cidade a partir da escrita fílmica do documentário *Memórias de Xangai*, de Jia Zhang-ke, e suas operações de montagem. Traça-se inicialmente uma linha da cidade moderna do *flâneur* e do *voyeur* estendida às megacidades contemporâneas, apontando para a cena fílmica e a inscrição dos sujeitos no espaço e na tela. Assim, visamos à compreensão dos modos de estar no mundo e as diferentes forças de agenciamento comportados pela imagem e a representação como formas de perceber a cidade e as relações que se estabelecem.

PALAVRAS-CHAVE: Jia Zhang-ke; cidade; estética; cinema; documentário.

Introdução

“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, *As Cidades Invisíveis*

Nas páginas a seguir traçaremos um itinerário isento da pretensão de atingir um destino efetivo, orientado mais pela atenção aos espaços que percorre do que propriamente ao lugar que se chega. Partimos da observação do filme *Memórias de Xangai*, de Jia Zhang-ke, como forma de nos ajudar a compreender certas configurações da cidade representada no documentário contemporâneo.

O filme reflete sobre a trajetória histórica de Xangai a partir de 18 depoimentos. Entre eles, atrizes, cineastas, vítimas dos regimes autoritários ou outros sujeitos ordinários da macro-história, relatam experiências que iluminam as passagens dos grandes fatos que envolveram a cidade. No entanto, tais eventos – como a Liberação de Xangai ou a guerra civil entre nacionalistas e comunistas – cedem lugar às memórias afetivas, onde a cidade e suas relações aparecem com frequência. Paralelamente, a personagem ficcional da atriz Zhao Tao caminha pelas cidades como um passante disperso, sem voz, corpo modulado que se mescla às formas do urbano.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) na linha de pesquisa Políticas da Análise da Imagem e do Som, email: isaacpipano@gmail.com.



Assim, o texto se orienta por meio de dois movimentos conectados. O primeiro deles refere-se à compreensão da cidade moderna e o lugar do sujeito onde o corpo assume um posicionamento central, da Paris de Baudelaire, passando pelo neorrealismo italiano, ao passageiro da metrópole contemporânea. Em seguida, pretende-se compreender a cidade em sua natureza política e estética, onde a *mise-en-scène* do urbano e a cena da representação fílmica se colidem, fundindo os modos de estar no mundo à imagem por meio das operações de montagem.

Passagem dos corpos: a cidade do *flâneur*, do vidente e do fantasma

Em sua prosa poética, Charles Baudelaire dedicou-se à observação da *vie moderne* parisiense através de uma série de pequenos poemas reunidos sob o título de *O Spleen de Paris* (1991) - complementares ao antológico *As Flores do Mal* (2007) - onde estão concentrados seus mais profundos pensamentos sobre a modernidade e o sujeito moderno na segunda metade do século XIX. Nesses textos, Baudelaire orienta sua escrita através da procura e lapidação de uma linguagem essencialmente moderna - “prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1986, p. 143) - a partir da observação de experiências cotidianas, efêmeras e aparentemente banais, embora dotadas de certa potência que as transcendem para outro tempo e lugar. Linguagem comparada à própria ocupação do poeta de esquadrihar o “eterno no transitório”, encontrando na cidade urbanizada, do tráfego, das multidões, dos passantes e das ruas, as contradições do sujeito moderno.

“O que torna esse encontro particularmente moderno? O que o distingue de uma vasta quantidade de outras cenas parisienses?” (ibidem, p. 144). A resposta oferecida pelo próprio Marshall Berman à sua pergunta é o *boulevard*: “o novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (idem). A partir de dois poemas de Baudelaire 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 de um 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, conferiu ao urbano opções de curso fluídas, eliminando antigas habitações e desenhando largas avenidas para desafogar o tráfego³. Os bulevares também atuaram como estímulos à classe burguesa, incentivando a abertura de novos pontos comerciais, ampliando os negócios, empregando grandes massas de trabalhadores, criando corredores nos quais poderiam mover-se tropas contra possíveis insurreições.

Tais reconfigurações do urbano parisiense definem novas estruturas econômicas, sociais e estéticas, 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 enjeitados. 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) são as mesmas que os trazem novamente ao alcance dos olhos da burguesia.

“O bulevar os força a reagir politicamente” (ibidem, p. 148), escreve Berman. 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 dissolvidas na aparência pela inclusão geográfica dos bulevares) que apartam a pobreza da burguesia, como quem remove das roupas as manchas para manter o tecido limpo. É a própria ironia de Baudelaire, contudo, que orientará a compreensão da modernidade resultando na dissolução dessa utopia da igualdade. Os bulevares, no entanto, ao abrirem enormes fendas nos bairros afastados e isolados do centro comercial da cidade, criavam as condições de circulação para que os pobres pudessem caminhar por entre esses mesmos buracos, descobrindo a cidade que se estendia, inventando uma nova vida possível.

Na moderna vida parisiense a rua torna-se, portanto, o lugar por excelência onde os sujeitos têm de necessariamente adaptar-se aos imperativos e movimentos do caos:

³ 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’” (2004, p. 20).



“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). É deste modo que Baudelaire nos mostra como a força da cidade moderna impõe a seus habitantes um ritmo desafiador, ao passo que desencadeia novas formas de liberdade. É preciso saber, portanto e 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” (idem).

A imagem do *flâneur* é seguramente uma das mais recorrentes no interior do pensamento crítico de nosso tempo ao recuperarmos a poesia de Baudelaire, tomada por Walter Benjamin em sua série de ensaios (1989)⁴. 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 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” (idem), a *flânerie* se manifesta contra a divisão do trabalho. Mas o *flâneur* se mantém, 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

⁴ A respeito da escrita realizada em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* a respeito de 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 encaminham 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” (1986, p. 141).



metrópoles das primeiras décadas do século XX souberam como nunca representar 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). 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.

No interior de esquemas sensórios-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 neorealismo italiano – ou, se preferirem, da *nouvelle vague*, do cinema de um Bresson, Ozu, Fellini, cada qual a seu modo – foi apresentar os heróis de *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946), *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sicca, 1948), *Obsessão* (Luchino Visconti, 1943), 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, belo, 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 eram vias de fluxos e acessos passam 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. Blocos de matéria, 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 obriga a fazer uma pausa em nossa reflexão e voltar à materialidade dos objetos. Quando a teoria parece escapar, é hora de convocar os filmes para um novo movimento.

Um porto. Barcos flutuam pela água. Operários aguardam a travessia de uma balsa. A câmera capta a gravidade dos seus corpos. Estas são as cenas iniciais de *Memórias de Xangai*. Alguns olhares cruzam a objetiva, outros se esquivam. A nebulosidade do tempo, o chão recoberto por uma camada fina de água que reflete as nuvens pesadas no céu, o ambiente cinza, tudo confere à paisagem um aspecto alegórico, pouco convidativo, melancólico, quase melodramático. Um leque aberto. Uma mulher chinesa de cabelos negros e excessivamente curtos caminha por uma via, abarrotada de detritos, ao lado da baía. A personagem é Zhao Tao, a atriz-fetiche de Jia Zhang-ke. As vestes de tons claros fazem com que ela se misture facilmente à paisagem, como um traço que se movimenta pelo espaço. Na sequência seguinte, um homem, sentado sobre uma luxuosa cadeira em meio a um galpão abandonado, narra lembranças da infância, quando jovens se confrontavam em brigas de gangues. No próximo plano, um pequeno garoto, magro, de não mais de seis anos, sem camisa, olhos convictos, proclama sua soberania física provocando e desafiando inimigos imaginários para um combate.

Aos poucos, *Memórias de Xangai* vai desenhando as formas de uma cidade através de panorâmicas, *travellings* e movimentos que encontram sempre os corpos no interior da cena. São raros os momentos onde a presença humana não está centralizada, ou pelo menos ocupa parte do espaço sensível da tela, entre pontes, bairros residenciais decadentes, caminhando por ruas com feições de um leve abandono. Dentre os corpos, o de Zhao Tao é o que mais nos intriga. Ao longo das quase duas horas da fita, o personagem transita ao longo de Xangai observando a cidade em silêncio. Não há entusiasmo, tampouco suspeita. Trata-se de um jogo intrincado de olhares. Enquanto o personagem caminha, o documentário se ocupa em registrar a sua presença no espaço, onde por muitas vezes os planos são desfocados para oferecer ao corpo deste ser uma



dimensão de materialidade que o define ali. No entanto, a presença de Zhao Tao parece ser indiferente aos sujeitos que transitam pelo seu caminho, atingindo o ápice da invisibilidade numa das sequências finais: de frente a um homem, fixamente, cujo olhar seguramente não a vê. Jia Zhang-ke não é um cineasta habituado a metáforas. A imagem, no entanto, é reveladora e emblemática no interior da narrativa. Dessubstancializado, o personagem de Zhao Tao peregrina como um fantasma, invisível 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.

De algum modo, *Memórias de Xangai* parece responder à pergunta de Comolli filmando uma cidade livre dos imperativos do *marketing*, da saturação das imagens da publicidade. A troca, no entanto, não desobriga os sujeitos. Não se livra das imagens da cidade sem se ver arrancado de potências que os fazem partilharem o sensível através de experiências, fenômenos, gestos, imagens, 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. Livre da publicidade, 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 faz a cidade pulsar, iluminar-se, colorir-se e movimentar-se cotidianamente, mas a uma *fantasmagoria* onde o corpo está lançado aos possíveis da cidade. Ser um fantasma, nesta cidade fantasmagórica, cidade-qualquer, é tomar o tempo que foi apropriado pelo trabalho, pelas filas nos bancos, pelos terminais rodoviários, pelo relógio que orienta a vida ciclicamente, sempre em frente. Não se livra dessas coisas sem violência.

Cena sobre cena: a *mise-en-scène* das cidades

O cotidiano das cidades contemporâneas poderia ser traduzido pela regulação dos fluxos: tempos e espaços. Regimes de visibilidade organizados pela inscrição das faixas de pedestres, ordenados pelas placas e orientações gráficas – setas, símbolos, sinais. 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 a observação fascinante pelos corpos e seus comportamentos desviantes. De modo que 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. 01)

As imagens, como os sujeitos, habitam as cidades. Sabemos que todos os gestos nas cidades estão passíveis de registro por meio de conexões sem fio velozes e satélites, a ser rapidamente postado no *Youtube*, publicado em blogs, disseminado por *tweets*, em minutos, e apreciado por uma nova multidão de espectadores ativos, 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 invadem as favelas, pelos celulares e máquinas digitais dos turistas, pelas paisagens exuberantes das telenovelas e do marketing, pela vigilância nos bancos, elevadores, instituições públicas, pelo cinema. Jogo de linhas, formas, cores, 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 reconfiguração do espaço urbano. Voltemos alguns passos.

Pensar a escritura da cidade como cena é instalarmos no interior do quadro conceitual descrito pelo filósofo francês Jacques Rancière (1996, 2009), onde é preciso perceber a relação interna entre o político e o estético de modo a tomá-los como mutuamente constituintes, sendo fundamental a noção da “partilha do sensível”. A estética situada na base da política não deve ser entendida aqui como uma forma de associação ao pensamento do belo e da arte, mas como um 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” (RANCIÈRE, 2010, p.01). 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.

Quer dizer, ter esta ou aquela ocupação define o que se vê e o que se pode dizer sobre aquilo que é visto, bem como das competências para os dizíveis e visíveis. O princípio da ação política deduzido pela desigualdade compreende a separação entre o que é fala e o que é grito, mas não concilia em si qualquer reconfiguração da partilha como ação política. A política é rara, diz Rancière. É preciso compreender como a inerência estética na política não nos autoriza a pensar 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. Pois, 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.

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, de algum modo, certa potência do cinema e da imagem como condição de possibilidade para dar a ver a experiência estética dos sujeitos que se faça na tensão 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 parecem perceber a relação entre um estar no mundo e a imagem como certo 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 o espaço, permitindo novos recortes no comum. *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2009) e *Os Monstros* (Primos Parente e Irmãos Pretti, 2010), se quisermos nos ater a experiências narrativas cinematográficas brasileiras, ou indo além-mar, *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), *Em Construção* (José Guerín, 2001), *Em Busca da Vida* (Jia Zhang-ke, 2006), entre tantos outros filmes contemporâneos, nos permitem refletir sobre as configurações do espaço e a cartografia das cidades que se inscrevem nos interstícios do devir-imagem dos sujeitos.

A cidade filmada

Sobre o tempo da história e do esquecimento *Memórias de Xangai* se detém. Ao longo dos 18 depoimentos oferecidos, 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 efetivamente através da memória oral e, não raro, os depoimentos se voltam a um passado onde fraturas emocionais profundas estão fixadas: mortes, perdas, omissões, ausências.

Wang Peimin, uma das depoentes, narra a trajetória política de seu pai, egresso do partido comunista em guerra contra os nacionalistas anos antes da Liberação de Xangai, em 1949. O depoimento impressiona pela abundância de detalhes, pela memorização de datas precisas, pelo excesso de narratividade. Wang resgata fatos [anteriores ao seu próprio nascimento] como um narrador onisciente, inclusive a respeito do período em que o pai esteve encarcerado. Condenado à execução, ele é assassinado pelo exército sob a lente de diversas câmeras fotográficas. “Eu conheço meu pai daquelas fotos. Ele morreu três semanas antes do meu nascimento. Então, eu jamais me encontrei com ele. Eu o conheci através daquelas fotos”, diz Wang. Há um jogo duplo produzido pela duração material da imagem fotográfica e a ausência sensível



do pai: é através da imagem, no entanto, que ela recobra o passado, o reconhece e o atualiza enquanto experiência afetiva.

A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado 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, 2007, p. 01).

A nostalgia da ausência é percebida pelos depoimentos em *Memórias de Xangai* através de dois movimentos: a morte e o exílio. Ambos deslocam a presença e geram estados de carência. Quer seja pelo devir da relação pai-filha narrada por Wang (“Eu nunca conheci o amor do meu pai. Mesmo assim, sinto muita saudade dele”); quer seja no abandono urgente de um espaço, outrora mapeado, por famílias que tiveram de fugir em oposição ao regime comunista recém-instalado com a Liberação – que para tais famílias se configurou enquanto cerceamento, não alforria.

São essas ausências - e entendemos aqui o vazio como potência produtiva plena – 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 espaços, produzindo outros agenciamentos. É preciso que o filme reaja a estes movimentos que convoca, como o rio dos provérbios de Confúcio, incorporando aquilo que atravessa seu caminho empurrando-o para direções não previstas. No limite, é preciso que a montagem arranje narrativamente novas ordenações provocadas pelas falas do sujeito 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, tomando posição e assumindo a responsabilidade do seu próprio movimento. 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 esquiwa da tomada.

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).

Num trecho singular de *Memórias de Xangai*, assistimos a algumas cenas de *To Liberate Shanghai* (1959), de Wang Bin. As imagens apresentam a cidade num clima de êxtase e euforia após os combates e a tomada 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 acompanha a imagem estática da bandeira da nação que balança pela ação do vento. Na cena seguinte, um projetor em funcionamento nos força a abandonar qualquer engajamento desta representação: 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 da própria morte e impossibilidade de fuga.

Esta cena de *Red Persimmons* (1996), 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. Quer dizer, a conformação 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. Escrevê-la é operar a partir de redes que se conectam e 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* (Hou Hsiao-hsien, 1998), *Two Stage Sisters* (Jin Xie, 1964), *Dias Selvagens* (Wong Kar-Wai, 1990) *Chun Kuo – Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972). 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 no filme de Jia Zhang-ke.

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).

Como toda a extensão da obra de Jia Zhang-ke revela uma atenção singular aos espaços na iminência do desaparecimento - como a província em vias de submergir de *Dong* ou a fábrica de *24 City* -, *Memórias de Xangai* parece deter-se duplamente na operação de escutar o passado da cidade - jamais acessado - e vislumbrar seu presente - em plena transformação. Duplamente por haver sempre um depósito e uma tensão entre o que dizem as imagens produzidas *para* o filme e aquelas recuperadas *pelo* filme. Desse modo, 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. À sua frente, aos seus olhos, demolições, destroços de construções e tráfego de carros da metrópole, como em outra qualquer. 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 documentário, no entanto, interessa mesmo aquilo que escapa aos olhos e esvai: como lembranças esquecidas.

Respondendo à pergunta de Calvino na epígrafe deste texto, a cidade que nos interessa, que parece estar forjada em *Memórias de Xangai* e na cena de certo cinema contemporâneo, 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.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O cinema de Guy Debord**. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

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

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

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

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

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

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

COMOLLI, J-L. A cidade filmada. In: **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 178-185.

DELEUZE, G. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MIGLIORIN, C. **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.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, EXO experimental.org, 2009.

_____. **O Desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

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

_____. “Política da arte”. In: SESC (Seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, EXO experimental.org e pelo SESC São Paulo), 2005 Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>