

LESTE VERMELHO

revista de estudos críticos asiáticos

issn 2446-7278

número 1 – junho de 2015

# DA FÁBRICA 420 À CIDADE 24: INTERMIDIALIDADE, HISTÓRIA EM 24 CITY MEMÓRIA E

resenha sobre o filme “24 City” de jia zhangke  
cecilia mello<sup>1</sup>



*24 City* (二十四城记 *er shi si cheng ji*), realizado em 2008 em Chengdu, capital da província de Sichuan, surge em um momento da carreira do diretor chinês Jia Zhangke em que, após uma série de filmes decididamente motivados por uma reflexão sobre o contemporâneo, um olhar voltado para a História de seu país se tornava imperativo. O

1

filme – e o livro que acompanhou seu lançamento<sup>2</sup> – é dedicado a um lugar específico, a enorme Fábrica Estatal 420, que à época estava em processo de desmantelamento. No local seria erigido um grande complexo de apartamentos, escritórios e outras amenidades batizado de “Cidade 24”, nome derivado do verso de um antigo poema chinês sobre a cidade de Chengdu, que se espalharia como 24 cidades cobertas de hibiscos, sua flor símbolo. *24 City* lança mão do recurso da entrevista para ouvir de antigos operários da fábrica, e de seus descendentes, histórias ligadas a aquele lugar. Três gerações atravessam o filme, através de nove depoimentos que emergem a partir de meio-século da história chinesa.

### História e Estórias



A história da Fábrica 420 tem suas origens em outra fábrica, a 111, fundada em 1958 em Shenyang na província de Liaoning, nordeste da China, e destinada à produção de turbinas para aviões militares. Nos anos 1960, a 111 foi transferida por 4000 funcionários, e através de rotas marítimas e terrestres, para Chengdu, no sudoeste do país, e lá renomeada Fábrica 420. Essa transferência ocorreu em resposta à política de Mao Zedong

<sup>2</sup> Jia Zhangke (2009), *A Collective Memory of Chinese Working Class*. Jinan: Shandong Huabao Chubanshe.

para o desenvolvimento do chamado “terceiro front” no início dos anos 1960, que partia da separação da China em três áreas de acordo com suas posições estratégicas. Vinha também como medida de proteção às indústrias de armamentos durante a ruptura sino-soviética e diante do que o governo via como possíveis ameaças estrangeiras. Daí o desejo de reposicionar a fábrica em uma região mais remota e montanhosa, longe da vulnerabilidade das terras litorâneas.

A Fábrica 420 funcionava em Chengdu como uma pequena cidade dentro de outra cidade, permanecendo praticamente isolada também devido à sua linha de produção militar secreta. Seu complexo era formado por escolas, lojas, hospitais e clubes de lazer, que serviam às milhares de famílias dos empregados da fábrica. Em suas cinco décadas de atividade produtiva, essa espécie de microcosmo autossuficiente atravessou diversas fases da história da China. Fruto da “era da economia planejada”, sua fundação acompanha a implementação da reforma socialista, que teve um foco decisivo na indústria de base durante o primeiro plano quinquenal (de 1953 a 1957). Após esse período de expansão inicial, dois momentos bloquearam dramaticamente o desenvolvimento industrial no país: o chamado “Grande Salto Adiante” (1958-1960) e a “Revolução Cultural” (1966-76). Entre esses dois períodos, em 1964, a Fábrica 420 teve sua primeira “era de ouro”.



Após o fim da Revolução Cultural tem início a chamada Era das Reformas de Deng Xiaoping (1978-1982), a partir da qual uma série de medidas econômicas alavanca a transformação da economia planejada em uma economia de mercado. Durante os anos 1980 e 1990, o sistema industrial chinês passa por uma grande reforma que gradualmente assegura a transferência do controle estatal das empresas para o controle privado. Com isso, as indústrias ganhavam autonomia e responsabilidade por seus ganhos ou prejuízos econômicos, e foram encorajadas a atrair capital estrangeiro e tecnologia avançada, o que levou a uma grande aceleração inicial. Será durante a primeira metade dos anos 1980 que a Fábrica 420 viverá sua “segunda era de ouro”. No entanto, de 1995 a 2000 o parque industrial chinês enfrentou uma grande onda de desempregos, já que essa adaptação econômica levou à falência muitas fábricas que, pouco eficientes ou com excesso de mão de obra, não puderam se adaptar às novas regras de mercado. Estima-se que cerca de 60 milhões de trabalhadores tenham perdido seus empregos entre 1993 e 2006, e com a transformação da classe operária tradicional e de seu modo de vida houve uma mudança decisiva na tapeçaria social do país. A natureza dessa mudança pode ser observada, por exemplo, no último longa de Jia Zhangke *Um toque de pecado* (天注定 *tian zhu ding*, 2013), que em seu quarto segmento acompanha um jovem funcionário de fábricas na Província

de Guangdong (mais precisamente na cidade de Dongguang). Não mais ligados a uma fábrica por toda a vida, os jovens operários chineses hoje são parte da chamada “geração flutuante”, que viaja em busca de trabalho e que está habituada a pular de emprego em emprego.

Vê-se, então, que a Fábrica 420 atravessou, com maior ou menor vigor, diversas décadas da história econômica e política da China, chegando até 2005, ano em que a empresa “China Corporation” investiu 2.14 bilhões de Yuan para comprar o terreno de cerca de 560.000 metros quadrados por ela ocupado, e a essa altura localizado em uma região valorizada de Chengdu. Mas, ao contrário do que é possível supor, a 420 não faliu, apenas diminuiu de tamanho, e ao mesmo tempo construiu um novo parque industrial baseado no lucro da venda do terreno. Vale ainda lembrar que a empresa financiadora da “Cidade 24” investiu parte do dinheiro na produção do filme de Jia Zhangke, complicando a tentação por uma leitura simplista de que este seria um protesto ou um libelo contra a especulação imobiliária montante na China globalizada.

O que parece se operar no caso da “Fábrica 420” e sua transformação em “Cidade 24” a partir de 2008 é a substituição de uma realidade por outra: onde antes havia uma cidade fabril há agora uma cidade de serviços, comércio e entretenimento. Contudo, mais do que documentar essa passagem, o interesse de Jia Zhangke parece ser o de avaliar como décadas de experiências com o socialismo impactaram a vida de alguns chineses, e como essas experiências pessoais podem soar familiares a milhares ou milhões de outros chineses por todo o país. Nasce então um desejo por escutar e transmitir essas histórias, fruto de memórias subjetivas, que por sua vez servem para compor um quadro maior, uma memória coletiva, e a própria História. Para isso, o diretor entrevistou mais de 100 pessoas ligadas à Fábrica 420, e a partir desses depoimentos selecionou um número deles privilegiando aquelas histórias nem tão trágicas, nem tão específicas, e sim capazes de gerar um grau maior de identificação. Thomas Austin sugere que *24 City* se apresenta como uma “intervenção autoconsciente na constituição da memória cultural” (Austin, 2014, p. 257), empregando ao mesmo tempo a técnica da entrevista associada a

documentários e apresentando uma contra-narrativa em relação à grande narrativa de progresso teleológico sancionada pelo governo do PCC. No filme de Jia, o passado se tornaria outra coisa que não uma extensão cronológica.

## Fato e Ficção



Se *24 City* lança mão do recurso da entrevista tanto em seu processo de gênese e produção quanto em sua estrutura final, ele ao mesmo tempo articula um questionamento desse método como garantia da veracidade das informações. Esse questionamento vem através da inclusão de quatro testemunhos “ficcionais”, escritos a partir da combinação de diversos depoimentos reais, encenados pelos atores profissionais Lü Liping, Joan Chen, Zhao Tao e Chen Jianbin, e apresentados de modo indistinto ao lado dos entrevistados reais.<sup>3</sup> É importante destacar que os atores selecionados para o filme são, mesmo que em diferentes graus, conhecidos no exterior e muito conhecidos no mundo chinês. Lü Liping

---

<sup>3</sup> Um dispositivo semelhante ao empregado por Jia Zhangke aparece em *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho, lançado no Brasil em 2007, meses antes de *24 City* passar em competição no Festival de Cannes em 2008. Análise esses filmes, além de *The Arbor* de Clio Barnard (2010), no artigo “Escuta, Encenação e o Problema do Real”, apresentado no XVIII Encontro Socine em Fortaleza, outubro de 2014.

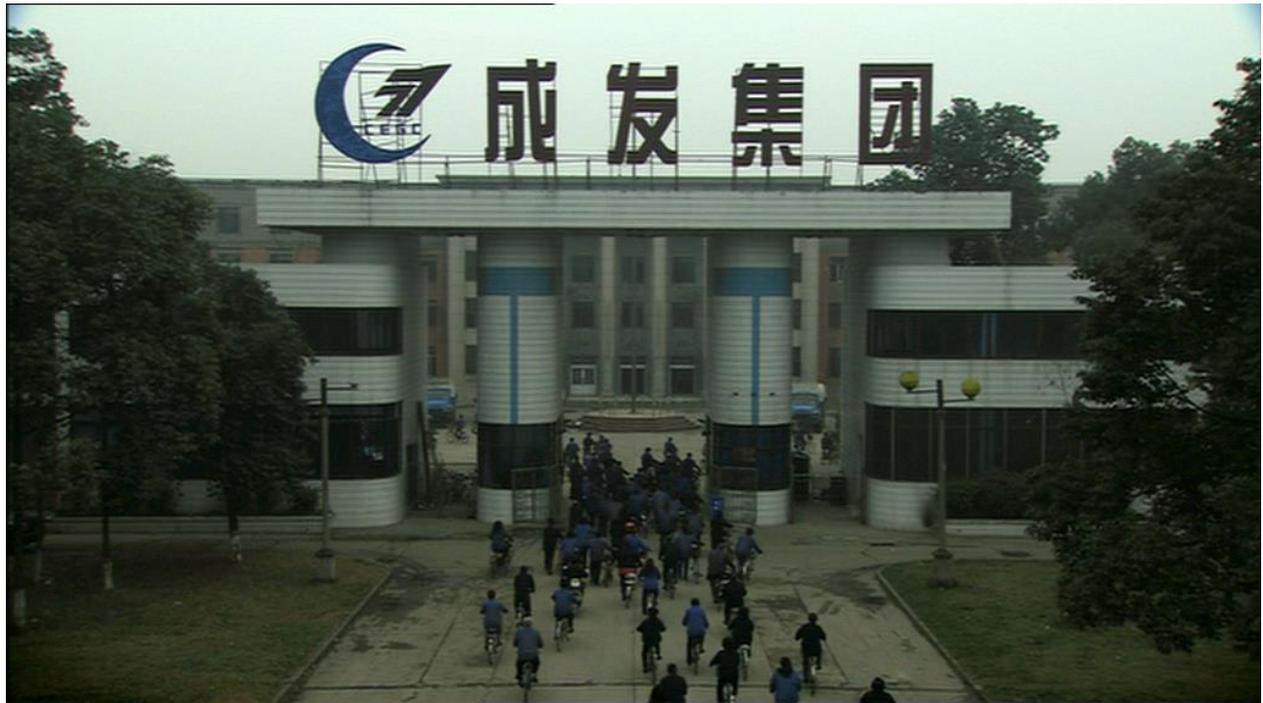
é uma atriz premiada, que além de muitos trabalhos na televisão foi estrela de *The Blue Kite* (蓝风筝, 1992), de Tian Zhuangzhuang, obra de sucesso no mundo todo. Já Joan Chen talvez seja uma das maiores estrelas do cinema chinês, heroína do clássico *A pequena flor* (小花, 1979) e o rosto chinês em diversas produções internacionais, de *Twin Peaks a Desejo e perigo* (*Lust, Caution*, 2007) de Ang Lee. Zhao Tao, por sua vez, é a musa e esposa do diretor Jia, estrela de todos os seus longas a partir de *Plataforma* (站台 *zhantai*) em 2000. Chen Jianbin é o menos conhecido deles, mas não deixa de ser um ator de televisão popular em seu país. Logo, esses testemunhos “ficcionais”, ao invés de terem sido arquitetados para “confundir” ou “enganar” o espectador, podem ser vistos como uma técnica de distanciamento, disposta a questionar a verdade e a capacidade de representação ou apresentação dessa verdade pelo documentário. Além disso, *24 City* parece nascer do desejo do diretor de criar um paralelo entre o documentário e a ficção para abordar não somente a história de um lugar e as memórias de seus antigos habitantes ou trabalhadores como também a História da China nos últimos 50 anos, História essa que foi criada, assim como qualquer obra ficcional ou documental, a partir de fatos e da imaginação.

O forte caráter auto-reflexivo de *24 City* funciona igualmente para evidenciar a natureza fluida da memória, seja ela individual ou coletiva. Parece-me, no entanto, haver aqui também um contundente – mesmo que não necessariamente intencional – questionamento da noção de distanciamento ou *Verfremdungseffekt* conforme proposta por Bertolt Brecht e seu teatro épico, e que caracterizou diversas experiências com o cinema moderno a partir dos anos 1960 no mundo todo. Como bem observa Lúcia Nagib, “por mais revolucionária que tenha sido sua proposta [de Brecht], ela não rompia com tradições ocidentais bem estabelecidas. No front filosófico, ela abraçava o dualismo de inflexão cristã mente-corpo, remontando à metafísica kantiana” (Nagib, 2011, p. 200). A meu ver, o verdadeiro aspecto inovador de dispositivos como a reencenação em *24 City* não reside no efeito de distanciamento Brechtiano mas sim na revogação das dicotomias razão-emoção/mente-corpo, e na capacidade de combinar e confundir distanciamento e

emoção. No filme de Jia, os testemunhos “ficcionais” possuem a mesma carga dramática e a mesma “força de realidade” que os testemunhos reais, sendo capazes de emocionar ao ponto de levar às lágrimas até mesmo aqueles que estão conscientes do jogo de cena em curso. O que prevalece, tanto no modo de endereçamento quanto no modo de recepção, é, em última análise, o sentimento de empatia e a emoção, mesmo que aliada à razão.

Outro elemento a ser destacado no gesto ficcionalizante do documentário de Jia Zhangke se refere ao caráter social da enunciação, noção destacada por Deleuze e Guattari (2008) que indica a prevalência de um discurso coletivo em qualquer fala em primeira pessoa. Ao combinar diversos depoimentos e experiências em quatro entrevistas ficcionais, o diretor parece sugerir justamente o elemento coletivizante que caracteriza qualquer experiência subjetiva. Além disso, cabe lembrar que na cultura chinesa esse caráter coletivo parece até mesmo inerente ao uso da língua, frequentemente apoiada, como observam Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2013), no uso de ditados populares, referências literárias e estereótipos que universalizam qualquer experiência individual, além de apontar para um passado que insiste em emergir no presente.

### **Intermedialidade e Memória**



Além de inserir o filme no centro de uma discussão atual sobre os limites entre a ficção e o documentário, e entre arte e realidade no cinema documental contemporâneo, a natureza híbrida de *24 City* abarca um vetor intermediático e intertextual que aponta para seu entrecruzamento com outras formas de arte. Isso ocorre principalmente através de sua interação com a fotografia, com a poesia e com a música. O primeiro elemento a ser destacado são os “retratos em movimento” que pontuam todo o filme: trata-se de uma série de planos fixos que se alongam diante de um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, funcionários ou familiares de funcionários da Fábrica 420, e que por sua vez retribuem o olhar da câmera, sempre em silêncio, estáticos ou com mínima movimentação. Corey Schultz (2014) analisa esses retratos do ponto de vista de seu valor afetivo, e observa como o olhar direto para a câmera, ou às vezes contemplativo, é oposto ao que Chris Berry chamou de “olhar socialista realista”, típico dos filmes de propaganda das décadas de 1950, 1960 e 1970, que vislumbra algo acima e através da câmera (e do espectador), parecendo buscar a alvorada de um futuro perfeito. Creio haver também, através da inserção desses “quadros vivos”, a sugestão de uma tensão latente entre o dizível e o não-dizível em *24 City*. Em uma obra empenhada na recuperação e na preservação de histórias e impulsionada por um olhar para a História, as entrevistas, reais ou encenadas, falam;

já os retratos silenciam. Desse modo, eles parecem funcionar como um ressalva insistente de que nem tudo é possível de ser articulado em palavras, ou transformado em uma forma narrativa. Certas memórias ou emoções evadem necessariamente essa articulação no filme de Jia Zhangke, e aqui haveria, nesse silêncio, uma dimensão de interrupção, ou até mesmo de melodrama, esse gênero tão admiravelmente cinematográfico já que o cinema, por um acidente técnico, nasceu também sem palavras.



Aquilo que não é articulado em uma narrativa aparece também na forma de citações de poemas e nas já recorrentes inserções musicais que caracterizam toda a obra do diretor. Isso aponta necessariamente para a natureza intermediática e intertextual da memória, pessoal, coletiva e construída, habitando aquele local indistinto entre o tropo da subjetividade e um substituto da História. Aqui é importante lembrar que o roteiro do filme foi realizado em coautoria com a poeta Zhai Yongming, natural de Chengdu e autora publicada na China e no exterior. Foi Zhai quem introduziu a obra do irlandês W.B. Yeats a Jia Zhangke, e versos selecionados de alguns de seus poemas se destacam em meio a citações de poemas clássicos e contemporâneos chineses. Ao mesmo tempo, o

filme conta com uma série de inserções musicais, que vão desde uma peça eletrônica do compositor taiwanês Lim Giong, colaborador constante de Jia Zhangke, até a canção-tema do filme *The Killer* (1989) de John Woo, interpretada por Sally Yeh e já “citada” pelo diretor em *Xiao Wu* (小武, 1997), dentre outros sucessos pop e trechos de óperas clássicas.



Não há dúvidas de que uso extensivo da música pop no cinema de Jia Zhangke, principalmente de origem taiwanesa ou cantonesa, configura-se como algo mais do que uma inserção incidental. As diversas canções que pontuam sua obra são em um primeiro momento fragmentos de sua memória individual e autoral, transformadas em peças importantes no seu empenho de reconstrução de uma memória coletiva através do cinema. Ao mesmo tempo, e para além de seu valor memorial, o impacto dessas canções nos anos 1980 e 1990 na China continental pode ser explicado, em grande medida, pelo seu emprego da enunciação em primeira pessoa (como por exemplo “eu te amo” ou “eu estou sofrendo”). O uso do “eu” enunciador na música era até então algo inédito para alguém como Jia Zhangke, nascido em plena Revolução Cultural (1966-76), período em que o valor do “indivíduo” parecia decididamente sufocado. Com o fim da Revolução Cultural e o início da Era das Reformas, a sociedade chinesa passou aos poucos a recuperar o sentido do “eu” e a importância de pensamentos e ideias individuais. Assim,

o cinema autoral de Jia participa desse processo principalmente através de seu uso da canção pop em mandarim, advinda da “província rebelde” de Taiwan ou da internacional Hong Kong.

Em *24 City*, isso ocorre de modo exemplar em uma sequência que nasce da interação primorosa entre cinema, música e poesia. Com início a 1h24' de filme, esse trecho se posiciona entre a entrevista com Zhao Gang, filho de um antigo operário da fábrica 420 e atualmente apresentador do noticiário televisivo local, e a entrevista encenada por Zhao Tao, que faz o papel também de uma filha de ex-funcionários que ganha a vida como *personal shopper* para chineses endinheirados. O primeiro plano da sequência é um “retrato em movimento” de Zhao Gang e seu pai diante de um helicóptero militar, e o último plano é outro “retrato em movimento” de Zhao Tao. A música que acompanha a primeira parte dessa sequência é “外面的世界” (*waimian de shijie*), em português “O mundo lá fora”, sucesso do cantor taiwanês Chyi Chin (Qi Qin em pinyin) nos anos 1980. A letra se refere a um rompimento amoroso e ao “mundo lá de fora” que é cheio de novidades e possibilidades. Na China continental, o conteúdo dessa canção soporosa remete sugestivamente ao momento histórico de abertura, a tudo aquilo que, para os jovens dos anos 1980, existia além de suas fronteiras, e ao desejo nascente de transplantá-las. A sequência segue com a canção de Chyi Chin, que acompanha um travelling através dos corredores e paredes à metade verde da Fábrica 420, já vazia e parcialmente destruída. Um guarda ronda pelo prédio, com uma lanterna em punho, até que sua marcha e também a música são subitamente interrompidas por uma pedra lançada pelo lado de fora através de uma janela, que tem sua vidraça estilhaçada. Após breve pausa ele prossegue já sem o acompanhamento musical, e a câmera o segue em planos cuidadosamente desenhados, que atravessam um espaço como em uma exploração arquitetônica da memória. Em seguida há uma série de planos do prédio visto de dentro e de fora em processo de demolição. Finalmente o plano de uma parede inteiramente envidraçada, contra a qual pedras são novamente arremessadas, se transforma, através de uma fusão, em um plano de duas mulheres sentadas. Como será revelado, elas fazem

parte de um coral da antiga fábrica, que entoa “A Internacional” acompanhado de um piano. A câmera se desloca lateralmente através desse coral de mulheres, até que um corte seco introduz um plano de um dos prédios da fábrica. Ainda ao som do hino socialista, esse prédio vem abaixo em uma implosão, sua fumaça branca tomando aos poucos conta de todo o quadro. Por fim, os versos do poema de W. B. Yeats *Spilt Milk* aparecem um a um por cima da fumaça branca: “WE that have done and thought, /That have thought and done, /Must ramble, and thin out/ Like milk spilt on a stone.” O rosto de Zhao Tao, que vive a personagem Nana, emerge da fumaça branca através de uma fusão: ela aplica um brilho labial, como que se preparando para entrar em cena.

Em pouco mais de seis minutos, Jia Zhangke parece condensar, nessa sequência exemplar, décadas da História de seu país, apoiando-se na natureza híbrida da arte cinematográfica, capaz de abarcar fatos e ficções, e de se deixar articular através de entrevistas, poemas, músicas e fotografias. Do “Mundo lá Fora” e a emergência do “eu” na canção taiwanesa, que encontra uma ressonância entre os jovens da China continental para além de seu conteúdo romântico, até a “Internacional” entoada em coro por antigas funcionárias de uma fábrica de armamentos, é possível vislumbrar toda uma passagem: do coletivo para o individual, da economia planejada para a economia de mercado, e a consequente transformação de um bairro, uma cidade, uma região, e de todo um país. Aqui, a intermedialidade e a intertextualidade permitem o adensamento da dimensão contraditória e política de *24 City*, filme que, acima de tudo, sabe quando ouvir e ao mesmo tempo quando silenciar diante daquilo que não pode ser articulado.

### Referências bibliográficas

Austin, Thomas (2014), “Indexicality and inter/textuality: *24 City*’s aesthetics and the politics of memory”, in *Screen* 55:2, Summer, pp. 256-266.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2008), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* Vol. 2. São Paulo: Editora 34.

Jia, Zhangke (2009), *A Collective Memory of Chinese Working Class*. Jinan: Shandong Huabao Chubanshe.

Nagib, Lúcia (2011), *World Cinema and The Ethics of Realism*, London & New York: Continuum.

Portugal, Ricardo Primo e Tan, Xiao (2013), *Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang*. São Paulo: Editora Unesp.

Schultz, Corey (2014), “Moving portraits: portraits in performance in *24 City*”, in *Screen* 55:2 Summer, pp. 276-287.