ABORDANDO OS PRAZERES DESCONHECIDOS

GUILLERMO GUMUCIO

No âmbito da estética mais objetiva e que salta aos olhos no primeiro instante, é importante ressaltar a escolha arbitrária, e contra a tendência em voga, de filmar *Prazeres Desconhecidos* (2002) com uma técnica de vídeo muito mais amadora daquela ao alcance do diretor naquele momento. Com o sucesso fora do território chinês de *Plataforma*, Jia Zhangke contava com recursos suficientes para trabalhar com equipamento igual ou superior ao usado em *Plataforma* (35 mm), mas optou pela Betacam, principal responsável por boa parte da aura juvenil de *Prazeres Desconhecidos*.

Claramente um exercício de preparo para *Prazeres Desconhecidos*, *In Public* (2001, o título permaneceu em inglês nas exibições em mostras e festivais no Brasil), um média-metragem com cerca de trinta minutos, é um estudo de diversos espaços que viriam a ser representados no longa-metragem de 2002: o ônibus, o trem (figura constante dos filmes de Jia), os corredores das estações viárias e ferroviárias, os salões e salas de espera nas cercanias dos *hubs* de transporte coletivo e, é claro, as ruas e demais vias públicas).

Assim como em *Dog's Condition* (2001), um curta de seis minutos de duração sobre o comércio de cães em feiras livres para finalidades gastronômicas, *In Public* foi realizado em DV. Explica Arlindo Machado em seu ainda pertinente *Pré-cinemas* & *Pós-cinemas* (1997: 194):

Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com ela é pela decomposição analítica dos motivos. A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura da sinédoque, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o primeiro plano (*close up*). A baixa definição e a precariedade da profundidade de campo impedem o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas. Isso não quer dizer evidentemente que só possam existir primeiros planos no vídeo, mas que aí todos os planos tendem para o recorte fragmentário e fechado, cujo modelo é dado pelo primeiro plano. Por conseqüência, o vídeo tem de limitar o número de figuras que aparecem a um só tempo na tela e trabalhar sempre em espaços pequenos. E, do mesmo modo que a composição do quadro tem de ser a mais despojada possível, os cenários não podem parecer excessivamente realistas nem ostentar preenchimentos minuciosos; eles devem apontar para a síntese ou para o esquema. Em resumo, podemos dizer que o vídeo tende a operar uma limpeza dos "códigos" audiovisuais, até reduzir a figura ao seu mínimo significante.

Ora, *Plataforma* e *Prazeres Desconhecidos* não poderiam ser mais diferentes nesse aspecto. Enquanto um acompanha uma trupe de teatro por uma série de localidades e os mais variados espaços, alguns de grandes proporções e dimensões, o

outro evoca uma catarse juvenil de desesperança no local de berço que privilegia as salas escuras e fechadas, os corredores públicos, os encontros soturnos e as intimações amorosas e/ou ameaçadoras.

Ninguém tomava os filmes de Hitchcock como mais do que mero entretenimento até que um jovem crítico francês mostrou ao mundo que havia muito, muito mais para que observar em filmes como *Interlúdio*, *Festim Diabólico*, *Janela Indiscreta*, *Um Corpo que Cai*, e muitos outros. Além da mais sincera das paixões, Truffaut era movido por um ímpeto frenético no afã de provar aos críticos estadunidenses de que, dependesse deles, um dos maiores realizadores do mundo seria relegado ao limbo de cineastas tãosomente "divertidos". Talvez façanha de calibre ainda maior, à luz das dificuldades, condições de trabalho e circunstâncias envolvidas, tenha levado a cabo o nosso Paulo Emílio de Salles Gomes, quem apresentou Jean Vigo aos próprios franceses.

Surpreende que *Prazeres Desconhecidos* seja o menos debatido dos longasmetragens de Jia. Em *O Mundo de Jia Zhangke*, de Jean-Michael Frodon e Walter Salles, é notória a quantidade inferior de material e análise a respeito da fita de 2002. Se ainda pairar a dúvida, basta apontar que *Jia Zhangke*, *Um Homem de Fenyang*, o mais recente documentário de Salles que é praticamente um resumo do livro editado pela Cosac Naify em movimento, filmado em 2013 e em cartaz na data desta conferência em algumas salas de São Paulo, há uma única passagem na qual *Prazeres Desconhecidos* é abordado direta e especificamente. Na cena, o diretor chinês relembra o plano-sequência da moto empacada, o qual é reproduzido no documentário imediatamente após a fala do entrevistado e o depoimento é reproduzido no livro de Frodone Salles (2014: 130):

Essa sequência provocou vários debates, ao meu redor as pessoas diziam que a cena era inutilmente longa. Tínhamos muitas soluções para montar esse plano de maneira mais eficaz, mas, durante a filmagem, fui pego pela emoção e deixei a câmera ligada. Escolhi confiar no que sentia sem me preocupar com o resultado no plano visual, nem no plano dramático Pensava na ligação que esse tinha com a minha própria vida: esse plano tem em si uma memória, que me é pessoal, mesmo que tenha certeza de que muitas outras pessoas podem compartilhá-la comigo, e não apenas na China. Para alguns, esse plano-sequência é insuportável, eles o consideram um erro de *mise-em-scène*. Mas, para mim, ele revela a emoção profunda e sincera que senti enquanto trabalhava no filme. Sou muito ligado a ele. Se fosse algo escrito, em vez de um filme, e houvesse uma frase ocupando essa função, eu a manteria a qualquer preço, mesmo se contivesse um erro do ponto de vista da sintaxe.

Neste sentido, impressionam determinadas cultura e filosofia tão arraigadas na conceituação de uma escolha fílmica, de montagem (Frodon; Salles, 2014: 108):

Realizar um filme acumulando rapidamente um grande número de informações encadeadas de maneira agressiva e rápida é impor violentamente seu ponto de vista aos espectadores, que estão fadados a uma posição passiva. Ao contrário, o plano-sequência representa a construção de uma plataforma de relação interativa e igualitária com o público. Em um plano-sequência, você pode decidir olhar algumas coisas, pode sentir o tempo real, sem

interrupção, nem alteração. O interesse do plano-sequência é, na verdade, um interesse de justiça e de igualdade.

É muito fácil, até por causa de *In Public*, de constatar o cuidado com um retrato da típica cidade urbana média, como é o caso da Datong de *Prazeres Desconhecidos*. A presença de artigos cabais da ocidentalização e um esquema tão cinza quanto irregular de urbanização, uma sinfonia às avessas da cidade da província de Shanxi que é o arquétipo do que se convencionou chamar de "metrópole secundária" naquele país.

Sobre a construção de uma ótica crítica a respeito de um centro urbano, convém trazer à baila a síntese de Walter Benjamin resgatada por Cornelsen (2005: 72) sobre a Alexanderplatz berlinense, cenário-personagem do romance de Alfred Döblin:

O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde, nos últimos dois anos, têm ocorrido as transformações mais violentas, onde escavadeiras e bate-estacas têm trabalhado incessantemente, onde o chão tem estremecido sob o impacto de seus golpes, e sob o das filas de ônibus e metrôs, onde se tem escancarado, mais profundamente do que em qualquer outro lugar, as entranhas da grande cidade, onde se têm aberto à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde quarteirões intactos da última década do século passado se têm conservado mais silenciosos que em outros lugares, nos labirintos em torno da rua Marsilius (onde se comprimem, em cortiços, as secretarias da Polícia de Estrangeiros) e da rua Kaiser (onde as prostitutas, à noite, costumam fazer o "trottoir"). Não é um bairro industrial. Há, sobretudo, comércio e pequena burguesia. E seu lado sociológico negativo: os marginais, acrescidos dos contingentes de desempregados.

Se na Alexanderplatz da segunda década do século passado torna-se latente a multiplicidade de pontos de vista para a construção de um panorama da grande metrópole do mundo, Jia usa metodologia oposta: tanto em *Prazeres Desconhecidos* quanto em *Em Busca da Vida*, o específico serve como meio para compreender o todo. E é justamente aí que se insere a relevância da narrativa banalizada de *Prazeres Desconhecidos*, uma característica que, inclusive, lhe sagrou a alcunha de "filme de juventude estilo *nouvelle vague*" por parte de Frodon.

O que pulsa aqui é o caminho sem volta, cruel, do capitalismo desenfreado na sua forma quiçá mais angustiante: a retirada de perspectivas de futuro em uma fase tão crucial da vida. Como crescer em um local em transformação ainda mais rápida do que aquela promovida pelos hormônios e sob a égide da responsabilidade por tomadas de decisões inéditas que, na maioria das vezes, norteiam a trajetória das pessoas por muitos e muitos anos (profissão, matrimônio, residência, etc.)? O jovem de Datong do início do ano 2000 estabelece uma relação com ícones irresistíveis e sobrepujantes do Ocidente, tal qual a violência estilizada e caricata dos filmes de Quentin Tarantino, que nenhuma outra geração provara naquela região. Nesse ponto, o peso involuntário nas costas da geração oriunda da política do filho único e os sintomas de solidão e depressão inerentes aos habitantes das grandes metrópoles confluem. Conforme sintetizado por Frodon (2014: 210), "uma mistura paradoxal de desejo louco de incorporar a

mundialização em suas formas mais midiáticas e de paixão nacionalista exacerbada, que transcende as clivagens de classes ou de gerações".

O título pelo qual conhecemos o longa-metragem de Jia Zhangke no Ocidente é Prazeres Desconhecidos, tradução direta do título escolhido para distribuição internacional, Unknown Pleasures, mesmo nome do disco de estreia do conjunto de pós-punk britânico Joy Division, de 1979, mas que se vê justificado diretamente no filme pela citação do poema homônimo do filósofo Chuang Tzu escrito há mais de dois anos. Entretanto, o título original é Rèn xião yáo, nome da canção do compositor popular Xiao Chong que encerra o filme, que quer dizer "livre de todas as amarras". Ao incorporarmos o influxo de estados ressaltado pelo filme e a questão de uma geração inevitavelmente confusa quanto ao seu papel naquela sociedade, fica nítido o quanto a tradução de Jia é inteligente, dado o tipo de derivação imprópria que se configura no processo de internacionalização do título, uma mudança sintática em favor do acréscimo de uma camada de significação complementar e diretamente relacionada aos anseios de outra geração, a dos filhos do proletariado inglês da segunda metade da década de 1970, que levou sua mensagem mundo afora. O primeiro filme escrito e dirigido por Yu Likwai, diretor de fotografia de quase todos os filmes de Jia é intitulado Love Will Tear Us Apart (1999), nome da música de maior sucesso do Joy Division; um dos filmes, aliás, pedidos pela personagem no filme de Jia ao vendedor de cópias pirata em DVD. Uma preferência musical, talvez?

Além do fator narrativo já citado, há pontos-chave em que recursos de associação imediata pelo grande público são usados, ainda que com cinismo exacerbado, como na gag coreografada em que Qiao San (Li Zhubin) empurra Qiao Qiao (Zhao Tao) repetidamente de volta ao assento no ônibus (uma cena muito semelhante se repetirá em *Um Toque de Pecado*, de 2013, com carga dramática mais intensa), na análoga cena dos tapas que o protagonista sofre nas mãos de capangas no corredor da discoteca, e no já descrito plano-sequência da motocicleta, sobre o qual é impossível não lembrar de *Bonnie & Clyde: Uma Rajada de Balas*. No clássico estadunidense de 1967 dirigido por Arthur Penn, os protagonistas fazem uma escapada totalmente espalhafatosa após roubar um banco. Segundo relatado por Robert Towne (Biskind, 2009: 34), que co-escreveu o roteiro do longa-metragem:

Quando eu era garoto, notava quatro coisas nos filmes: os personagens sempre achavam vaga para estacionar a qualquer hora do dia ou da noite, nunca recebiam troco em restaurantes e maridos e mulheres jamais dormiam na mesma cama. E as mulheres dormiam maquiadas e acordavam sem um borrão. Eu pensava comigo mesmo que nunca iria fazer uma coisa assim. Em Bonnie e Clyde – embora não creio que seja por minha causa –, Bonnie conta cada centavo do troco e C.W. fica preso numa vaga e tem a maior dificuldade para fugir depois de um assalto.

Como parece ser o desfecho da trajetória de todas as personagens no filme, o esforço considerável para superar o barranco com a motocicleta não logra nenhuma

conquista relevante: tudo que o protagonista faz é descer da moto e acender um cigarro ao lado da parada de ônibus, onde supostamente Qiao Qiao deveria estar.

O som em *Prazeres Desconhecidos* é outro de seus grandes méritos. Como sintetiza Vieira Jr. (2014: 131), "[...] o uso do 'ruído de fundo' de forma descontínua e invasiva", o qual "acaba por funcionar como um registro paralelo que intensifica ao mesmo tempo o comentário social e a experiência sensorial que Jia Zhangke propõe partilhar com o espectador" traz grande imersão ao retrato feito pelo diretor. O eco dos salões, os objetos de jogatinas em bruscos movimentos, o vozerio dos círculos de homens em algum passatempo ou na sinuca. De forma semelhante, a onipresença dos noticiários televisivos em diversos momentos, tal qual nas cenas de Bin Bin (Zhao Wei Wei) em casa com a mãe, enquadram totalmente qual o papel do veículo de massa para as massas, sua relevância e função comunicadora.

Mesmo valendo-se dos sintagmas mais básicos da narrativa linear, *Prazeres Desconhecidos* utiliza-se da fórmula do triângulo amoroso mocinho-musa-bandido para traçar o retrato de uma geração inteira que, graças aos desdobramentos do cenário sócio-político do país, se vê imbuída de uma série de sentimentos e relações que gerações anteriores não experimentaram. Em análise quando da projeção do filme no New York Film Festival, em setembro de 2002, o articulista Elvis Mitchell foi preciso em seu comentário:

Perhaps the world doesn't need another picture on disaffected youth, but "Pleasures" is about more than alienation. The saddest thing about it is that the social ineptitude of the "Pleasure" youth doesn't even belong to them – they've sampled it from Western culture, just like the clangorous funk of the dance club music. They want to soak up someone else's dream.

Assim como Frodon (2014), Mitchell diagnostica um retrato pouco esperançoso da adolescência no longa-metragem de Jia, uma crítica pungente e fidedigna, ainda mais se comparada à forma romântica que as passagens e transformações das personagens em *Plataforma*, por exemplo, se dão.

Além de marcante e anticlimática (o que subverteria, grosso modo, a lógica da narrativa clássica supracitada), a cena final de *Prazeres Desconhecidos* é, literalmente, um canto de sofreguidão que ratifica toda a tese desenvolvida por Jia ao longo de quase duas horas de filme. Bin Bin (quem, inclusive, não é o protagonista, mas seu "irmão", uma ironia proposital para se referir ao melhor amigo, já que seria bastante improvável que pais tivessem dois filhos naquelas condições, devido à política do filho único), atendendo a pedido do policial encarregado na delegacia, canta sobre "estar livre de amarras", mesmo algemado, representação de uma liberdade fictícia e emulada.

REFERÊNCIAS

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood*: Easy Riders, Raging Bulls. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CORNELSEN, Elcio. Berlim, cidade moderna. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A Cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (org.). Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MITCHELL, Elvis. *Chasing a dream but getting nowhere*. New York Times. Disponível em: http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A05E0DF1638F93BA1575AC0A9649C 8B63>. Acesso em 13 out 2015.

VIEIRA JR., Erly. Das Histórias menores de uma geração solitária. In: KAUFMAN, Mariana; SERFATY, Jo (org.). *Jia Zhangke, a cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2014.