

(Des)fazer o Espaço no Cinema: Representações do arruinamento em *Still Life* de Jia Zhangke

Flora Paim

IHA NOVA FCSH / IN2PAST, Portugal
florapaim@fcsh.unl.pt
<https://orcid.org/0000-0001-9238-8759>

RESUMO Neste ensaio propõe-se uma leitura crítica do filme *Still Life* (2006), de Jia Zhangke, a partir das representações do arruinamento no contexto das rápidas transformações provocadas pela abertura econômica da China. Associado à sexta geração do cinema chinês, Zhangke detém-se sobre espaços e sujeitos marginalizados pela modernização, revelando as contradições geradas pela globalização nas paisagens milenares e no tecido social do país. Ambientado na antiga Fengjie, cidade demolida e submersa pela construção da barragem das Três Gargantas, o filme desenvolve-se em torno de jornadas pessoais que atravessam um território em dissolução. Articulando teorias do cinema, do espaço e da memória, o ensaio analisa as múltiplas configurações do arruinamento na obra — materiais, sociais, simbólicas e subjetivas — por meio de conceitos como ruína, escombros, arruinamento, memória espacial, solastalgia e heterotopia. Destaca-se o modo como a prática cinematográfica de Zhangke conjuga urgência e lentidão: uma aproximação realista de registro do desaparecimento que dilata o tempo e resiste à temporalidade espetacular do capitalismo global, exibindo seus efeitos nefastos. Ao examinar o engajamento corporal dos personagens com os espaços arruinados, a análise investiga como a demolição, o deslocamento e a perda reconfiguram a experiência espacial individual e coletiva. O ensaio aborda ainda a natureza heterotópica dos lugares transitórios no filme, onde a vida cotidiana e o apagamento coexistem, criando zonas temporárias para o improvisado de práticas espaciais alternativas. Ao justapor documentário, ficção e momentos de ruptura fantástica, *Still Life* oferece não somente uma representação da destruição, mas também uma meditação sobre a memória, a persistência e a sobrevivência de lugares rompidos. O filme afirma-se, assim, como uma resposta crítica à violência do modelo dominante de desenvolvimento, reivindicando a lentidão como ferramenta para repensar o espaço, a noção de progresso e a subjetividade sob condições de acelerada transformação da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE Jia Zhangke; sexta geração do cinema chinês; ruína; escombros; urbanização chinesa.

A sexta geração de realizadores e a urbanização chinesa¹

No texto *Ruin Cinema*, o investigador alemão de cultura e cinema Johannes V. Moltke (2020) busca delinear o que considera ser uma série de relações estéticas, ontológicas e epistemológicas entre o cinema e a ruína a partir de três conjuntos de obras realizadas sobretudo durante o século XX: filmes que retratam as ruínas urbanas produzidas pela guerra aérea, que simbolizam a ruína política do socialismo soviético e que especulam sobre as ruínas do futuro a partir da ficção científica. Um tipo de cenário de arruinamento parece, porém, ficar de fora desse apanhado formado por cinematografias restritas ao eixo Europa–Estados Unidos. Moltke (2020) não inclui em sua breve análise as ruínas cinematográficas resultantes da desindustrialização e da urbanização entre os séculos XIX e XX. Embora a sua abordagem, centrada no cinema, não contemple as ruínas produzidas por esses processos, estas têm sido amplamente discutidas em outros campos, sobretudo nos estudos urbanos, da materialidade e da memória, como em Storm (2014), Edensor (2005) e DeSilvey (2017). Em conjunto, estes trabalhos mostram que o arruinamento contemporâneo está associado a transformações estruturais de larga escala, o que permite situar esses processos em contextos distintos e por vezes distantes, apesar de frequentemente interconectados. A desindustrialização e a urbanização têm provocado intensas transformações no território de países em acelerado desenvolvimento, do qual a China talvez seja o expoente mais expressivo. As formas de arruinamento geradas por ciclos de destruição–reconstrução do espaço passaram a integrar a paisagem das cidades chinesas. No entanto, apesar de serem eventos incorporados ao cotidiano (ao contrário dos cenários de guerra analisados por Moltke), não são destituídos de violência. Os filmes urbanos de Jia Zhangke, usualmente associado à sexta geração de realizadores chineses, têm buscado acompanhar a rápida transformação social do país, fixando lugares e sujeitos à margem de seu processo de modernização. Neste ensaio propõe-se uma leitura do filme *Still Life — Natureza Morta*² (Zhangke 2006), a partir dos espaços de arruinamento representados, considerando ser a demolição um fio condutor da narrativa. Busca-se

¹ Todas as citações em língua que não o português são uma tradução da autora.

² O título original de *Still Life — Natureza Morta* em chinês é *Sanxia Haoren*, que significa “A boa gente das Três Gargantas” (Xudong 2011, 84). No Brasil foi traduzido para *Em busca da vida*. O filme ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza em 2006.

perceber o que a relação dos personagens com esses lugares de destruição pode indicar sobre processos mais amplos relacionados à transformação da sociedade e do território chinês e sobre o pensamento da ruína na contemporaneidade.

Em meados dos anos 1980, os realizadores da chamada quinta geração, como Chen Kaige e Zhang Yimou, alcançaram o reconhecimento internacional com filmes que se voltavam para um passado mitificado, a partir de fábulas e alegorias do imaginário social desenvolvidas em regiões rurais ou fronteiriças da China (Berry 2014, 34). Apesar de terem influenciado a geração seguinte³, insistiam em narrativas grandiosas e abrangentes de caráter eminentemente atemporal que pareciam deslocadas de seu próprio tempo e das dinâmicas contemporâneas de transformação social durante a era de reformas de Deng Xiaoping (Xudong 2011, 72). As realizações da sexta geração, por sua vez, surgem como resposta direta a esse contexto e aos eventos políticos que culminariam no massacre da Praça da Paz Celestial em 1989⁴. Inicialmente integradas num universo *underground*, a sexta geração tem como expoentes realizadores como Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan e Lou Ye, além de Jia Zhangke. São produções “eminentemente urbanas, contemporâneas e realistas”, realizadas com baixos orçamentos, que apresentam uma estética mais documental, valendo-se de locações reais a partir do uso de câmera na mão e som direto (Berry 2014, 34). Essa geração urbana dedicou-se a retratar “a textura esquelética e amorfa da vida cotidiana nas cidades, onde o subdesenvolvimento socialista encontra a investida das forças de mercado” (Xudong 2011, 73). Para o investigador Zhang Xudong (2011, 73), “o resultado desse choque é um cenário repleto de almas errantes e sonhos arruinados, cheio de revolta

³ Os realizadores da quinta geração fizeram parte da primeira turma a graduar-se na Academia de Cinema de Pequim após o hiato imposto pela Revolução Cultural (1966–76), durante a qual as Universidades permaneceram fechadas. São responsáveis pela modernização da linguagem cinematográfica nacional, inaugurando um cinema de ruptura com a “tradição realista-socialista do cinema de estúdio antes vigente” (Xudong 2011, 71), no qual ficava claro o contato com produções fílmicas e teóricas estrangeiras por conta de uma maior abertura política e social. Em uma *masterclass* no festival de cinema de Roterdão de 2019 (Zhangke, 2019), o próprio Jia Zhangke afirma ter sido despertado para a real possibilidade de se tornar um realizador de cinema após ter assistido ao filme *Terra Amarela* (dir. Chen Kaige, 1984). Jia, que é originário de uma cidade pequena para os padrões chineses (Fenyang, na província de Shanxi no Norte), encontrou no filme a representação de pessoas, paisagens e histórias que lhe eram familiares.

⁴ A dura repressão às manifestações estudantis na Praça da Paz Celestial em 1989 refletia o recrudescimento da censura estatal diante de posicionamentos oposicionistas ou dissidentes. Tal cenário de controle fez com que muitos dos filmes dos realizadores da sexta geração, como a obra inaugural do grupo *Beijing Bastards* (dir. Zhang Yuan, 1993), não fossem lançados comercialmente na China. Sem o aval do selo do dragão, os filmes consagraram-se sobretudo na Europa, ao circular em festivais, sendo exibidos informalmente no país de origem em cineclubes e por cópias não autorizadas (Mello 2021).

reprimida, desilusão e desespero tão profundos que, como uma doença crônica, tornam-se parte do cotidiano”.

As paisagens urbanas paradoxais retratadas pela sexta geração são resultado das rápidas transformações da economia chinesa catalisadas pela sua abertura a partir do final da década de 1970. Atualmente, decorrido quase meio século do início do processo, as principais cidades da China contemporânea — como Xangai, Pequim e Shenzhen — figuram como símbolos da urbanização global. No entanto, é curioso observar que até o final dos anos 1970, enquanto esteve sob o governo de Mao Tsé-Tung, o país permaneceu pouquíssimo urbanizado, já que as políticas do Estado incentivavam a fixação dos camponeses à terra, bem como a modernização agrícola e industrial (Wisnik 2018). Com as reformas implantadas por Deng Xiaoping a partir de 1978, a China metamorfoseou-se de um país agrário e isolado em uma das principais economias mundiais em poucas décadas. Como se pode imaginar, a introdução do país no capitalismo global teve repercussões profundas nas paisagens física e social, como acrescenta Wisnik (2018, 247), pois “[d]esde a viragem do milênio, a China consumiu praticamente metade do cimento produzido no mundo”, o que remete à sua escala populacional, mas também à intensidade com que as transformações do ambiente construído têm se processado.

Esse *boom* na indústria da construção foi, porém, viabilizado por um grande volume de destruições, destituições e deslocamentos populacionais. Num país de tradições milenares, vilarejos antigos têm sido apagados para dar lugar a novos núcleos de urbanização, projetos de infraestrutura ou empreendimentos mais modernos e rentáveis. Ainda segundo Wisnik (2018, 227), esse processo deu origem à “maior população errante da história”: “contingente humano precarizado e amplamente disponível, que constituiu exatamente a grande massa de mão de obra responsável por essas mesmas construções e demolições”. Frequentemente, os efeitos dessas operações massivas de demolição têm sido ofuscados pela aparente sofisticação e contemporaneidade das novas construções, confirmando que a “diferença entre destruição e produção espacial está, em grande medida, nos olhos do observador” (Gordillo 2014, 144).

O cinema urgente de Jia Zhangke como um elogio à lentidão

A inscrição do caractere *chai* (拆: demolir) nos muros e fachadas de antigas casas tornou-se onnipresente na paisagem das cidades chinesas, sentenciando a demolição e o despejo dos seus moradores. Sua variação, a frase *chai-na* (拆拿: “demolir isto”) coincide ironicamente com a pronúncia do nome do país em inglês, indiciando uma relação profunda entre a globalização e a destruição das antigas formas espaciais (Arantes 2021). *Chai* é a metonímia do apagamento: “aponta não só para a demolição física da antiga paisagem urbana como também, mais profundamente, para a destruição simbólica e psicológica do tecido social de famílias e bairros” (Lu 2020, 137–38).

Nesse contexto, o cinema de Jia Zhangke busca empreender um mergulho no “olho do *chai*” (Bordeleau 2014, 86). Vale-se das prerrogativas realistas da imagem cinematográfica para cristalizar esse momento de transição social e política, marcado pelo iminente desaparecimento dos traços de sua cultura e pelas inconciliáveis contradições impostas pelo ingresso do país em um mercado global. Há uma urgência em filmar o que está em vias de desaparecimento e, ao mesmo tempo, dilatar a duração desse processo de apagamento para examiná-lo de perto. Segundo Mello (2021, 31:53), a obra de Zhangke é marcada pela lentidão na observação urgente. Ou seja, a pressa em registrar o que deixará de existir em breve (e que em alguns dos filmes está desaparecendo no curso da narrativa) é contraposta ao ritmo lento de uma observação prolongada dos lugares e dos indivíduos. O cinema revela-se, assim, como uma forma simbólica de desacelerar o tempo e intervir no fluxo das transformações sociais e urbanas.

Em modo profético, o geógrafo brasileiro Milton Santos (1994) postula no título de um dos seus textos que “a força dos fracos é o seu tempo lento”. Destaca que coexistem no ambiente urbano diversos ritmos e temporalidades e que os indivíduos não gozam todos da mesma capacidade de mobilidade. Tece, então, um elogio à lentidão como uma virtude e “uma possibilidade de resistência, ou melhor, de insistência” contra a velocidade das transformações urbanas e a imposição do tempo homogêneo da produtividade (Jacques 2012, 280). Os “homens lentos” de Santos têm parentesco com os “praticantes ordinários” de De Certeau (1998) e são “aqueles que não têm acesso à velocidade e que ficam à margem da aceleração do mundo contemporâneo” (Jacques 2012, 281). Em uma linha paralela de raciocínio, De Certeau (1998, 101) afirma que “a tática é a arte do fraco”. Os seus praticantes ordinários são os

caminhantes “[cu]os corpos obedecem] aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo”, ou seja, a partir do nível do chão, “onde cessa os limiares da visibilidade” e as “totalizações imaginárias do olhar” (De Certeau 1998, 171–72). Os praticantes ordinários seriam os habitantes anônimos que fazem um uso tático do espaço, em contraposição ao uso estratégico delineado, a partir de cima, por planejadores e cartógrafos.

Assim, poderíamos dizer que os homens lentos e os praticantes ordinários elaboram as suas táticas de vida nas periferias e “zonas urbanas opacas, [...] espaços do aproximativo e da criatividade opostas às zonas luminosas, espaços da exatidão”, da cegueira produzida pelas imagens espetaculares e conciliatórias (Santos 2006, 221). Intervalos de lentidão que, por sua suposta inatividade, desafiam os ritmos da cidade contemporânea, os lugares de arruinamento seriam, assim, *espaços do difuso e do opaco* — em contraposição à transparência e à luminosidade das espacialidades produzidas à imagem e semelhança do sistema político-econômico dominante. Ao tecer um elogio não à pobreza, mas à sobrevivência, Santos destaca como são os lentos aqueles que têm maior capacidade de ver e compreender a cidade, já que se relacionariam com ela “como um lugar selvagem, que exige um deciframento permanente” (Santos como citado em Jacques 2012, 282). De modo análogo, as táticas dos praticantes ordinários não teriam um lugar próprio, operando nas brechas do poder, e dependendo tanto do *espaço* quanto do *tempo*, já que “aproveita[m] as ocasiões e delas depende[m] [...] para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante” (De Certeau 1998, 100–101).

Prolongar os instantes aproveitados por praticantes ordinários para desenvolver as suas táticas de vida em lugares em vias de desaparecimento parece ser um dos motes do cinema de Jia Zhangke. A partir das *zonas opacas* da China contemporânea, o cineasta busca produzir representações destoantes das imagens luminosas amplamente difundidas que retratam o desenvolvimento urbano e tecnológico do país. O realizador lança olhares aos indivíduos *lentos*, seja ao seguir as errâncias de um ladrão por sua cidade natal (*Pickpocket*, 1997), ao acompanhar um grupo de artistas viajantes que testemunha a dissolução gradual da cultura socialista (*Platform*, 2000)⁵ ou ao mergulhar nas

⁵ *Pickpocket* (1997) e *Platform* (2000) integram juntamente com *Unknown Pleasures* (2002) a trilogia da terra natal na obra de Jia Zhangke. Os dois primeiros foram filmados em Fenyang e o terceiro em Datong, cidade próxima localizada também na província de Shanxi.

histórias dos operários de um complexo industrial em desativação (24 City, 2008). O seu interesse pela experiência da alteridade (sub)urbana também está presente no filme *Still Life — Natureza Morta* (2006) que retrata de modo mais literal o processo de apagamento da paisagem tradicional chinesa.

Inscrições, ruínas subaquáticas, escombros e outros vestígios

Still Life tem como eixo o desaparecimento de Fengjie, uma cidade de dois mil anos localizada na região das Três Gargantas, nas margens do rio Yangtze, sudoeste da China. Fengjie é uma das muitas localidades que foram total ou parcialmente inundadas pela construção do reservatório da hidrelétrica das Três Gargantas, até então a maior usina do mundo. As imagens baseiam-se em registros documentais da demolição das estruturas da cidade antes da subida do nível das águas. Foram realizadas com uma câmera digital compacta e com certo sentido de urgência por conta do avanço das demolições⁶. A narrativa desenvolve-se no decurso desse processo real de apagamento, ao qual são costuradas as histórias ficcionais paralelas do par de personagens principais, que visitam o lugar em jornadas de busca. Han Sanming é um mineiro de carvão que chega de uma província distante à procura de sua ex-esposa e da filha que não vê há dezesseis anos. Shen Hong é uma enfermeira que viaja a Fengjie para localizar o marido de quem não tem notícias há dois anos. Como auxiliares na busca, ambos carregam somente vestígios de seus familiares: Sanming traz consigo uma morada anotada em uma embalagem antiga de cigarros e Shen Hong um número incompleto de telemóvel.

Jia Zhangke teve a ideia de realizar o filme ao visitar a região das Três Gargantas pela primeira vez a convite do pintor Liu Xiaodong que estava envolvido na elaboração de uma série de pinturas sobre trabalhadores camponeses da zona. Zhangke realizou o documentário *Dong* (2006) sobre Xiaodong um pouco antes de *Still Life* (2006). A sobreposição entre os dois filmes complexifica a abordagem realista de Zhangke, assim como seus usos das linguagens documental e ficcional. Os dois filmes

⁶ Jia Zhangke: *A guy from Fenyang*. Dir. Walter Salles. Produção: Maria Carlota Bruno, Brasil, 2014. 98 minutos. Cópia consultada em formato digital.

partilham planos e a presença de Han Sanming⁷, protagonista de *Still Life*, no grupo dos trabalhadores pintados por Xiaodong, o que torna ainda mais confusos esses limites. O filme é também marcado pela inserção, por efeitos especiais, de elementos fantásticos que desestabilizam a correspondência entre os lugares representados e o contexto a partir do qual foram filmados. Um dos planos presentes nos dois filmes mostra Sanming a observar a paisagem do rio num terraço no alto de uma construção. No entanto, em *Still Life*, o plano é prolongado e modificado pelo voo de um objeto luminoso não identificado. Este elemento cruza o quadro deste plano ao seguinte e costura a montagem das duas histórias: de outro ponto elevado, na beira do rio, Shen Hong também testemunha a passagem da nave espacial. A inserção desses elementos contrasta com as imagens documentais da cidade em destruição ao longo do filme. Esses momentos pontuais de ruptura brusca com o realismo talvez possam ser vistos como um comentário diante do absurdo da situação em que se baseia o filme.

As representações da paisagem das Três Gargantas são abundantes na cultura visual chinesa, o que se pode deduzir pela cena em que Sanming compara uma gravura desta impressa no verso de uma nota de dez yuan com o cenário que tem finalmente diante dos olhos. Wang (2014) e Mello (2014) defendem existir uma relação entre as opções estilísticas presentes no filme e a estética da pintura tradicional chinesa de paisagens, geralmente montadas em rolos verticais ou horizontais. Esta seria marcada por uma perspectiva multifocal, oposta à perspectiva central renascentista, que convidaria o observador a passear pela imagem com o olhar (Mello 2014, 55). A visualização deste tipo de pintura se dá por recortes revelados enquanto o observador faz deslizar a imagem de um rolo ao outro, da direita para a esquerda ou de cima para baixo. Segundo Mello (2014), a organização espacial no filme de Zhangke seria baseada nessa perspectiva descentrada e múltipla que alterna entre o ponto de vista do *voyeur* (planos gerais da paisagem a partir de uma posição elevada) e do *voyageur* (planos na altura de uma pessoa que atravessa o espaço). A perspectiva múltipla também estaria presente pelo recurso ao *travelling* lateral e ao plano sequência⁸, que

⁷ Outros dados corroboram nessa complexa relação: Han Sanming é o nome real do ator que era, de fato, um mineiro de carvão na região de Fenyang antes de trabalhar nos filmes do seu primo Jia Zhangke.

⁸ Wang (2014) constrói a sua hipótese, a existência de uma herança da pintura clássica de rolo no filme *Still Life*, sobretudo a partir da sequência de abertura, que passeia pelo barco que leva Sanming a Fengjie. Esta é composta por um conjunto de planos sequência costurado por *fades* que, para ela, fazem às vezes dos motivos paisagísticos na pintura

desenrolam a imagem diante do espectador à semelhança da técnica pictórica tradicional chinesa.

Moltke (2020), por sua vez, sugere que o *travelling* seria o “tropo estético” por excelência utilizado para a representação das ruínas cinematográficas na modernidade. Em *Still Life*, o *travelling* torna-se também uma metáfora para as jornadas de busca dos personagens viandantes — suas errâncias pela cidade prestes a desaparecer. Os longos planos que varrem o espaço, muitas vezes acompanhando o deslocamento dos protagonistas e inserindo-os na paisagem, permitem ao espectador tomar consciência do alcance da destruição, apresentando-lhe as estruturas e os tipos humanos afetados por ela. A lentidão característica dos planos produz ainda uma percepção de *stillness* que não coincide com a imobilidade total, mas com uma suspensão interna ao movimento. Essa suspensão torna visível a condição das estruturas em demolição (rompidas, incompletas), enquanto reforça a ambiguidade temporal sugerida pelo título (*Still Life*), ao aproximar a experiência do espectador desse estado intermédio da cidade, entre a atividade cotidiana residual e o desaparecimento. A *stillness* prolonga ainda a operação violenta de demolição, fazendo-a aproximar-se de um processo de arruinamento. Ainda, ao distender o tempo de devastação do ambiente construído, o filme apresenta a muito retratada paisagem das Três Gargantas a partir de um ângulo distinto. A destruição surge sobre o mesmo fundo montanhoso que, na tradição literária e pictórica chinesa, foi reiteradamente exaltado por sua beleza excepcional. Essa justaposição transfere para os cenários de demolição os mecanismos formais de representação da paisagem (a profundidade atmosférica, a composição em camadas, a contemplação prolongada), produzindo um tensionamento entre o sublime natural e a violência do apagamento. O que se produz é “uma anti natureza morta [*still life*] que monumentaliza a destruição, conferindo-lhe uma grandeza terrível e sublime [...]” (Kraicer como citado em Schultz 2016, 445).

O título do filme em inglês (*Still Life*) e sua tradução para português europeu (*Still Life — Natureza Morta*) acrescentam camadas à percepção temporal do arruinamento, introduzindo uma tensão entre suspensão e movimento. *Still*, em inglês, remete tanto à imobilidade ou lentidão

(como árvores, caminhos e nuvens) os quais funcionam como elementos de conexão entre as diversas cenas que compõem o rolo.

(imagem fixa, pausa, enquadramento) quanto à continuidade (“ainda”), sugerindo uma persistência que subsiste em meio ao movimento de transformação, além de evocar o clássico gênero pictórico. Em português, a justaposição do título em inglês com a sua tradução literal reforça essa ambiguidade, ao indicar que aquilo que é imobilizado e oferecido à contemplação (tal como os objetos inanimados na natureza morta) segue *ainda vivo*, sujeito a processos de degradação. Além disso, a lógica do fragmento manifesta-se no gênero da natureza morta, frequentemente composto por restos materiais. Nas *vanitas*⁹, esta dimensão torna-se explícita, ao enfatizar decomposição, finitude (*memento mori*) e materialidades em transição, aproximando a natureza morta da própria condição de ruína. No contexto cinematográfico, essa ambiguidade complexifica-se, já que a imagem em movimento preserva sempre a possibilidade de *still* ou *stillness*, seja pela fixação momentânea de um *frame*, a imobilidade de um plano ou a suspensão perceptiva produzida por ritmos lentos. Estas são formas distintas de retenção que prolongam ou congelam estados transitórios. Em última medida, mesmo após o desaparecimento de Fengjie, o filme mantém ainda (*still*) a cidade à superfície. Assim, o título aproxima-se da condição da própria paisagem representada, oferecida à contemplação como um espaço *ainda* existente, mas em vias de desaparecer, oscilando entre persistência e extinção.

Segundo Benjamin (2006, 233), o cinema “fez ir pelos ares este mundo de cárceres com a dinamite do décimo de segundo”, lançando o espectador “serenamente em viagens aventurosas” em meio aos escombros da realidade. Assim, enquanto espectadores de cinema, convertemo-nos também em *voyageurs* — viajantes de ruínas, como sugere Moltke (2020) inspirado pelo autor. Edificações podem ser implodidas por dinamites em décimos de segundos, bem como desintegrar-se lentamente em dezenas de anos. Em ambas as situações, as suas estruturas planejadas e unitárias são decompostas, tornando-se desordenadas e lacunares. O caminhar por lugares arruinados é, então, condicionado por uma aparente desordem, excesso ou contingência material que, além de convocar uma percepção multissensorial,

⁹ O termo *vanitas* designa uma variante da natureza morta que enfatiza finitude, desgaste e decomposição, associada à tradição moral do *memento mori*. Consolidado na pintura europeia do século XVII, este gênero organiza-se em torno de objetos que tornam visível a transitoriedade da matéria, como flores murchas, frutos deteriorados, velas apagadas, relógios e caveiras. Embora o uso se situe sobretudo na natureza morta, o termo é usado também como referência conceitual para imagens que convocam a impermanência da vida terrena, independentemente do meio que as apresenta.

constitui, através do percurso, montagens fortuitas entre estruturas, objetos e elementos rompidos pela destruição ou degradação (Edensor 2008). Assim, enquanto modelos conceituais, as ruínas integram uma longa história do fragmento, complexificando as relações entre presença e ausência, parte e todo, visível e invisível. As temporalidades múltiplas e as materialidades incompletas acionadas por suas arquiteturas fragmentadas podem ser aproximadas da capacidade do dispositivo cinematográfico de representar, inverter, e reestruturar a ordem temporal e, conseqüentemente, espacial — operando, também, com fronteiras entre o visível e o invisível e modos próprios de estruturar a duração. Em *Still Life*, a *mise-en-scène* trabalha para transformar essa complexidade dos lugares arruinados num regime visual e sonoro que traduza a instabilidade do espaço, enquanto articula essa aparente desordem numa continuidade estética que não a neutraliza. A disposição dos corpos entre divisões rasgadas, a exposição seletiva de estruturas e elementos deixados para trás, bem como os movimentos de câmera produzem uma continuidade perceptiva sobre um espaço que, na realidade, se encontrava fragmentado e incompleto. O filme não reconstitui a ruína, mas propõe uma ordenação possível à sua desagregação, oferecendo ao espectador um modo de apreensão sensorial do arruinamento como processo que envolve múltiplos agentes, e que se desenrola diante dos seus olhos.

Os espaços de arruinamento retratados em *Still Life* remetem a temporalidades distintas, têm características e funcionalidades específicas, assim como apresentam diferentes níveis de visibilidade e degradação. Numa extensão geográfica e fílmica restrita encontramos estruturas inundadas, bem como futuras ruínas anunciadas pelo *chai* e pelas marcações dos níveis de subida das águas. Há também fragmentos (des)construtivos indiscerníveis, edificações domésticas em processo de demolição, uma escavação arqueológica que remonta a uma antiga dinastia e um moderno complexo industrial desativado. Somada à ruína invisível, futura, doméstica, arqueológica e industrial, há, ainda, uma construção que entrou em arruinamento antes mesmo de ser concluída: o Monumento ao progresso e à prosperidade¹⁰, o prédio-foguete que decola em outro momento surrealista do filme. A sobreposição dessas

¹⁰ A construção também é conhecida por Monumento aos migrantes das Três Gargantas. Erigida em 2003, buscava reproduzir formalmente o caractere tradicional para a palavra China (*hua*, 華) (Byrnes 2012). Foi demolida em 2009 devido à ausência de fundos para concluir a obra.

diferentes camadas revela a complexidade temporal do lugar, resultado da estratificação de escritas e reescritas sucessivas do território como uma espécie de palimpsesto.

Diante desses diferentes lugares de destruição, a classificação abstrata *ruína* pode se mostrar insuficiente para uma análise das paisagens retratadas. Seguindo a definição clássica de ruína por Georg Simmel (1958, 381), a maioria dos lugares representados não poderia ser vista como mais que “um mero amontoado de pedras”. Nesses lugares, não se produz aquele equilíbrio entre a vontade ascendente do espírito, materializada na arquitetura, e a força descendente da matéria, imposta naturalmente pela gravidade, que, para Simmel (1958), tornaria possível à ruína emergir enquanto forma. Ao contrário da ruína conceitualizada por Simmel, a maioria desses lugares não foi desintegrada gradualmente pela ação do tempo, mas a sua destruição foi voluntariamente planejada e operada. Até mesmo a submersão das estruturas da antiga cidade, que poderia ser vista como uma espécie de retorno à natureza, é artificialmente orquestrada pela engenharia. A maioria dessas ruínas são índices de um passado extremamente recente. Ao serem sentenciadas pelo *chai*, as casas saltam rapidamente dos ritmos da vida cotidiana para a agilidade da operação de destruição. Há somente um momento em que as marcas do tempo de abandono aparecem impressas no espaço enquanto vestígios de arruinamento. Quando Shen Hong visita a fábrica desativada, vemos em *close-up* alguns utensílios de trabalho descartados entre antigas máquinas cobertas por uma crosta de ferrugem. A indústria falida aponta para a ruína do corpo coletivo conforme imaginado pelo Estado maoísta.

No livro *Rubble — The afterlife of destruction*¹¹, o antropólogo argentino Gastón Gordillo (2014, 2) interroga o conceito de ruína e propõe uma “reeducação de afastamento das ruínas em direção aos escombros”. Em sua pesquisa de campo na região do Chaco Argentino, chega à conclusão de que “o conceito de ‘ruínas’ é estranho às sensibilidades subalternas, em parte porque abstrai a multiplicidade de lugares, formas e texturas que definem os nós de escombros efetivamente existentes” (Gordillo 2014, 8). Nota que os sujeitos que encontra durante a sua investigação

¹¹ O livro é o resultado de uma longa pesquisa etnográfica das ruínas e texturas de destruição na região do Chaco argentino. O trabalho de Gordillo (2014) é realizado em torno de uma constelação de escombros produzidos em diferentes épocas: tanto pelo colonialismo espanhol quanto pela atual expansão do agronegócio na região, buscando perceber como as “sensibilidades subalternas” se relacionam com esses vestígios de destruição em suas vidas cotidianas.

referem-se aos vestígios (que ele classificaria como ruínas) a partir da designação do que existia antes da destruição ou pela descrição das formas materiais do espaço¹². Dessa forma, a categoria de ruína é considerada por Gordillo (2014, 7) como uma “abstração homogeneizante que não ressoa com a textura sensorial de lugares e objetos reais”. Evocaria um objeto unificado que as sensibilidades de elite frequentemente tratam como um fetiche sob o véu da indústria do patrimônio.

Pensamentos que buscam traçar uma hierarquia entre as definições de escombros e ruína, como o de Simmel, responderiam ao desconforto diante da negatividade não codificada dos escombros, sua aparente falta de forma, significado ou valor. Como resposta, Gordillo propõe em seu estudo que qualquer ruína (independente de sua forma) seja vista como escombros. Não abandona o uso da palavra, mas passa a conceber a ruína “como os nós brutos e desarticulados da multiplicidade fraturada que é imanente ao escombros”, por ser este um “conceito de importância tanto teórica como política porque *desglamouriza* as ruínas ao revelar a sedimentação material da destruição”¹³ (Gordillo 2014, 10). Ao privilegiar a leitura das sedimentações da destruição, o autor ressalta a importância dos *processos* de arruinamento em detrimento dos *objetos* arruinados. Amplificar a análise em direção aos processos contidos nos escombros corresponde a examinar negativamente o espaço, a partir dos traços dos lugares que foram apagados para criar as geografias do presente (Gordillo 2014).

¹² “Uma das primeiras coisas que aprendi nas minhas primeiras semanas de trabalho de campo foi que as minhas perguntas sobre as ruínas [...] normalmente encontravam olhares vazios. A maioria das pessoas, especialmente nas zonas rurais, simplesmente não entendia o significado da palavra ruína. Tive de reformular a minha questão e perguntar novamente, desta vez sobre ‘paredes antigas’ ou ‘pilhas de tijolos velhos’: em suma, sobre o que os visitantes da classe média chamariam de ‘escombros’. Só então, quando me referi especificamente às formas físicas concretas e texturizadas adotadas pelos escombros, assentiram e falaram-me deste ou daquele sítio” (Gordillo 2014, 6).

¹³ Ao longo deste ensaio, a palavra *ruína* será usada diversas vezes, mas a partir do entendimento apresentado por Gordillo (2014).



Imagem 1 — Após conduzir Sanming à suposta morada da sua ex-esposa, o condutor da moto aponta em direção à casa então submersa. Fonte: © Imagem retirada de *Still Life — Natureza Morta* (Zhangke, 2006, Digital). Imagem retirada 00:10:47.

Esse entendimento mnemônico, corporificado e processual dos vestígios encontra ressonância em diversos momentos do filme. Logo quando chega à cidade, Sanming é levado por um mototáxi à suposta morada da sua ex-esposa. O condutor para num descampado na beira do rio e dá a indicação de terem chegado ao destino da viagem. Ao ser interrogado por Sanming, que acredita ter sido enganado pelo rapaz, este aponta para um bocado de relva na água e diz ser o que sobrou da “Rua de Granito, n.º 5”. Antes de partirem dirige-se à Sanming: “Vê onde está ancorada aquela balsa? É onde era a minha casa”. Álvarez (2015, 3) destaca como os lugares de memória¹⁴ são âncoras no tempo e no espaço, localizados

¹⁴ O autor usa o conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora, definidos como “qualquer entidade significativa, seja ela de natureza material ou não material, que por força da vontade humana ou do trabalho do tempo se tornou um elemento simbólico do património memorial de qualquer comunidade” (Nora como citado em Álvarez 2015, 2). Originalmente o conceito diz respeito a espaços e objetos ligados a uma memória nacional, mas Álvarez amplia-o para incluir espacialidades individuais e subjetivas já que “o que antes era entendido como ‘individual’ e ‘subjetivo’ adquiriu recentemente tanta importância como o que antes era entendido como ‘coletivo’ e ‘objetivo’, pelo menos na sua capacidade de abordar questões existenciais” (Álvarez 2015, 2).

tanto na paisagem física (*landscape*) quanto na mental (*mindscape*). Com o gesto, o rapaz mostra, na verdade, onde está ancorada a sua memória: aponta com naturalidade para ruínas invisíveis, cuja localização só têm conhecimento aqueles que vivenciaram o lugar antes da inundação. Intuitivamente ele olha as coisas de um ponto de vista arqueológico, “[compara] o que [vê] no presente, o que sobreviveu, com o que [sabe] ter desaparecido” (Didi-Huberman 2017, 41). As recordações da antiga cidade são como fantasmas que pairam sobre o lugar, tornando clara a potência da memória espacial mesmo diante do apagamento. Ao mesmo tempo, apontam para a sua fragilidade, já que sem a transmissão oral ou registro dessas recordações, estas correm o risco de dispersar-se juntamente com os indivíduos que as carregam. Nesse momento do filme, subentende-se que a cidade está numa espécie de limiar entre a vida cotidiana e a destruição, onde os antigos sistemas de localização continuam ativos, apesar de aparentemente já não levarem a lugar nenhum.



Imagem 2 — Shen Hong caminha pela parte mais nova da cidade. © Imagem retirada de *Still Life — Natureza Morta* (Zhangke, 2006, Digital). Imagem retirada 00:48:38.



Imagem 3 — Os trabalhadores da demolição trabalham em extrema proximidade corporal com os escombros. Fonte: © Imagem retirada de *Still Life — Natureza Morta* (Zhangke, 2006, Digital). Imagem retirada 00:27:44.

Como mencionado, a análise de Gordillo (2014) baseia-se no pressuposto de que a experiência corporal da ruína frequentemente se dá a partir de predisposições específicas de classe. Essa constatação parece se verificar no filme, já que o engajamento de Sanming com os cenários de destruição é completamente diferente do experimentado por Shen Hong. A estreita proximidade física dele com os escombros reflete um recorte social e, aparentemente, também de gênero. Sanming faz parte da classe de trabalhadores migrantes e precários que cruzam o país em busca de empregos temporários que lhes pague algum dinheiro. Ele viaja carregando a sua cidade portátil: uma mala que traz estampado um *skyline* urbano. Passa a trabalhar na empresa de demolições após constatar que, para encontrar a sua ex-esposa, terá de passar algum tempo no lugar.

Com Sanming visitamos as espacialidades dos trabalhadores como os locais de demolição, as ruínas convertidas em espaços de sociabilidade, a pensão onde dormem os migrantes, a doca e as embarcações de carga.

Shen Hong, por sua vez, transita pelos lugares frequentados por seu marido, que trabalha para as Autoridades de Demolição. Durante a busca é acompanhada por Dongming, um funcionário do Exército do Escritório Cultural a trabalhar numa escavação arqueológica de artefatos da Dinastia Han encontrados no sítio¹⁵. Com ela acessamos os espaços frequentados pelos funcionários do governo e pelos turistas. Visitamos a sede das autoridades da demolição, o sítio arqueológico, um bar num *rooftop*, a barragem das Três Gargantas, assim como as novas construções que figuram na parte mais alta da encosta, incluindo uma ponte recém-inaugurada e iluminada sobre o rio.

O engajamento de Sanming com as ruínas encontra um ponto alto nas sequências que apresentam o processo de demolição dos edifícios. Enquanto em *24 City* (2008), vemos a antiga fábrica ser destruída mecanicamente por *bulldozers*¹⁶, em *Still Life* a demolição é apresentada como um esforço humano e corporal. Um grupo de homens parcialmente despidos emprega gestos repetitivos para quebrar a resistência das estruturas e provocar o seu colapso. O esforço contínuo alude ao arruinamento dos seus próprios corpos expostos ao desgaste pelos detritos e pelas condições adversas do serviço¹⁷. Tal proximidade corporal é evidenciada na estranha sequência documental em que um grupo de indivíduos com roupas de proteção borrifa uma solução química para desinfetar os escombros antes da sua submersão¹⁸. Cobertos da cabeça aos pés, estes parecem caminhar lentamente sobre a superfície irregular de um planeta inóspito. Uma sonoridade sinistra pontua a absurdez da cena e interrompe momentaneamente os registros de ambiência que ancoravam o espaço numa escuta realista. Já quase no final do filme, a promiscuidade entre os corpos e os escombros culmina na morte de Brother Mark, um amigo caricato de Sanming. Seu cadáver é encontrado sob o monte de entulhos, misturado ao conjunto de

¹⁵ Neste momento do filme, o gesto prospectivo de escavação — que, em alguma medida, busca desvelar a memória uma sociedade antiga —, beira a ironia diante da iminente inundação da cidade — que apaga e oculta a memória de modos de vida contemporâneos. Quase podemos imaginar Fengjie a emergir das águas enquanto um achado arqueológico do futuro.

¹⁶ Para Gordillo (2014, 263), o *bulldozer* tornou-se uma das principais máquinas de destruição espacial sob a égide do capitalismo globalizado: “uma massa de aço pesada, sólida e de alta potência que esmaga objetos a fim de transformar a sua forma e suavizar o espaço”.

¹⁷ Cabe destacar que as demolições e implosões controladas de estruturas em betão são responsáveis pela difusão de grandes quantidades de poeira de sílica cristalina no ar que, pela exposição prolongada, podem causar doenças graves como o cancro de pulmão (Jappe 2022).

¹⁸ Alguns registos documentais das demolições em *Still Life*, incluindo as cenas que envolvem os agentes de sanitização dos escombros, repetem-se no documentário *Dong* (2006). A ação de higienização dos escombros visa não comprometer a qualidade da água do futuro reservatório.

fragmentos heterogêneos¹⁹. Esse evento trágico é simbolicamente anunciado no começo do filme, quando Mark aparece completamente enfiado num saco de recolha de escombros, somente com a cabeça para fora.

Podemos imaginar que, entre as estruturas da cidade, os trabalhadores também deitam abaixo casas onde sujeitos semelhantes a eles costumavam viver. Ao ver a estalagem onde está alojado receber a inscrição do *chai-na*, Sanming chama Senhor He, o dono do estabelecimento. Este reage à ausência de notificação prévia e diz estar em Fengjie há séculos e ter *todo tipo de amigos* lá, como se o tempo e as conexões interpessoais garantissem-lhe o direito ao lugar. A ineficácia da política de realojamento é sugerida na sequência em que Sanming visita o escritório do órgão responsável em busca da nova morada de sua ex-esposa. Além de um sistema computacional inoperante, encontra um ambiente conflituoso onde um conjunto de moradores protesta sobre a gestão supostamente corrupta do processo. O funcionário reage às reclamações, revelando a violência e a ausência de zelo que parecem ter caracterizado a operação: “Claro que há problemas! Uma cidade com dois mil anos de história foi demolida em apenas dois anos!”.

No passeio dos agentes sanitários pelas ruínas, vemos objetos pessoais misturados às montanhas de escombros, assim como paredes de cômodos rasgados para o exterior com inscrições, quadros e pôsteres dos antigos moradores. No momento em que esses espaços particulares são demolidos, desestabilizam-se as relações existentes entre a dimensão pública e privada, como destaca Ariella Aïsha Azoulay (2013, 219):

A demolição de uma casa, o local por excelência do espaço privado, tem sempre lugar em público [...] O interior, para o qual apenas amigos íntimos e familiares foram convidados, é exposto à vista de todo tipo de gente, e os objetos mais queridos da casa voam no ar e são despedaçados no meio das ruínas, abandonados a qualquer mão.

¹⁹ A referência à morte de Brother Mark baseia-se no real falecimento de um trabalhador das demolições enquanto Zhangke filmava *Dong* (2006). Numa das sequências do documentário, o pintor Liu Xiaodong visita a família do rapaz, que fora modelo de sua série de pinturas sobre os trabalhadores das Três Gargantas. As cenas do cortejo funeral em *Dong* também têm relação direta com as existentes no filme *Still Life*, contando, inclusive, com a presença de Sanming, um dos protagonistas deste último.

Os objetos são expostos à vista de todos e, no caso do filme, passam a integrar o seu universo estético. Às vezes, aparecem como anotações paralelas, como um dos pôsteres que, ironicamente, diz “Tente com afinco (*try harder*)”. Os espaços privados quando violentamente abertos pela demolição tornam-se potencialmente públicos, mas também funcionalmente imprecisos. Esvaziados dos seus antigos usos, convertem-se em estruturas incompletas e vagas que podem servir de suporte a apropriações diversas. De modo geral, as ruínas frequentemente abrigam práticas marginais que não encontram oportunidade para acontecer em outros espaços mais visíveis e controlados da cidade.

Segundo Gordillo (2014, 265), “o escombros é uma matéria que não pertence a ninguém e a todos e que irradia à sua volta uma espacialidade coletiva”. Essa observação pode ser ilustrada pela sequência na qual os trabalhadores fazem o intervalo de almoço no interior de uma construção parcialmente demolida. Após um interlúdio marcado pela presença de uma criança que canta uma música *pop*²⁰, vemos que alguns trabalhadores comem enquanto outros jogam às cartas. Distribuem-se pelas divisões do espaço e utilizam-no como se tratasse de uma praça pública. Nesse cenário, uma senhora aproxima-se de Sanming e oferece-lhe os serviços de algumas trabalhadoras sexuais. O grupo de mulheres surge, uma por uma, na varanda destruída da construção vizinha. Emolduradas pelos rasgos da demolição, exibem-se como se posassem para um retrato.

Intimamente conectadas aos corpos dos indivíduos que Gordillo (2014) consideraria como “subalternos”, as ruínas representadas no filme podem também ser lidas como metáforas de processos mais amplos de desagregação social. Como mencionado, as rápidas transformações produzidas pela transição econômica da China têm ameaçado a sobrevivência de práticas e espacialidades tradicionais. Nesse contexto, duas realidades aparentemente contraditórias disputam formas de continuidade: de um lado, a cultura oriental milenar de base agrária e coletivista; de outro, a cultura urbana ocidental integrada em uma rede

²⁰ A música cantada pelo menino chama-se *Mice Love Rice* que se tornou um recorde de *downloads* na China no começo dos anos 2000. No documentário realizado por Walter Salles (2014), Zhangke fala sobre o preconceito que havia em torno da cultura *pop* na sua adolescência e como tinham dificuldade em aceder a tais conteúdos. A música *pop* aparece de forma marcante e recorrente nos seus filmes, frequentemente como elemento narrativo. No filme abordado, a criança também canta enquanto caminha pela balsa em que Shen Hong cruza o rio, costurando as histórias dos dois protagonistas no mesmo espaço-tempo.

global. A presença ubíqua dos escombros no filme sugere o sentimento de estranheza dos indivíduos diante desses ambientes em constante mudança, completamente alterados por projetos que buscam afirmar o desenvolvimento tecnológico e econômico do país (como a hidrelétrica das Três Gargantas). Segundo Wisnik (2018, 148), o filme evidencia o “descompasso entre a extrema mobilidade física das pessoas — migrantes de todas as partes que erram pelo país em busca de trabalho — e sua atávica condição de imobilidade social e psicológica”. Tal imobilidade associa-se também à impotência e a desorientação diante das transformações do ambiente circundante. Na análise do filme, Schultz (2016) aborda brevemente o conceito de “solastalgia” para referir-se ao sentido de desorientação produzido pela rápida transformação do espaço. Enquanto a nostalgia relaciona-se ao anseio por uma casa que já não existe ou que nunca existiu, a solastalgia diria respeito ao sofrimento psíquico experimentado diante de bruscas transformações ambientais do entorno. Solastalgia seria “um ataque ao sentido do lugar, na erosão do sentido de pertença (identidade) a um determinado sítio e um sentimento de angústia (desolação psicológica) sobre a sua transformação” (Albrecht como citado em Schultz 2016, 452).

Ao mesmo tempo, as relações humanas apresentadas parecem frágeis e afetivamente empobrecidas. Ao reencontrar o marido, Shen Hong pede-lhe o divórcio após uma estranha dança na margem da nova represa das Três Gargantas. Por sua vez, Sanming buscava a esposa adquirida por ele, há dezesseis anos, como uma mercadoria. Quando a encontra, ela está refém de outro acordo, servindo a um homem com o qual o seu irmão tem uma dívida. As tentativas de socialização entre os personagens são baseadas em trocas de bens ou dinheiro, sendo este uma presença constante na narrativa. Até mesmo quando se apresentam uns aos outros e conversam sobre as suas regiões de origem, os trabalhadores valem-se das cédulas, como se fossem fotografias, para ilustrar a paisagem dos lugares. Há uma ironia terrível nesses momentos em que a natureza do país, que está sendo destruída pela intervenção desenfreada, aparece objetificada no verso de uma cédula como um cenário idílico associado a uma quantia monetária. Um forte sentido de alienação e distanciamento, reforçado pela presença constante da névoa típica da região, pontua as relações e as trajetórias dessas almas errantes por um cenário desolador e em destruição.

Funambulistas de ruínas, intervalos e heterotopias de destruição

No final do filme, Sanming e os outros trabalhadores abandonam a cidade que acabaram de demolir e seguem em direção a um novo trabalho, desta vez nas minas de carvão de outra região da China. Na descida da encosta, rumo à barca que os levará embora de Fengjie, Sanming separa-se do grupo e fica para trás. Avista um funambulista que se equilibra numa corda estendida entre as ruínas de dois altos edifícios. Ele detém-se por uns instantes a observar a cena e depois segue o caminho em direção ao grupo. No último plano do filme, somos deixados com esta imagem — do homem em suspensão entre duas ruínas da cidade que será brevemente inundada. A imagem extremamente poética e estranha ressoa com a natureza nômade dos trabalhadores, mas também com a natureza da ruína: um fragmento irresoluto que alinhava o presente a outras temporalidades. No filme, as ruínas representadas correspondem a uma multiplicidade de estruturas fragmentárias, dotadas de configurações e funcionalidades distintas, que incitam diferentes modos de engajamento com os indivíduos a partir de predisposições específicas de classe e gênero, conforme vimos. Complexificam, pois, a existência da ruína enquanto um fragmento cuja origem aponta para processos mais amplos de cariz social, econômico e político. Deste modo, o filme articula-se com abordagens teóricas contemporâneas do arruinamento ²¹, marcadas por uma leitura complexa, corpórea e processual do fenômeno.

Talvez pudéssemos inferir que os cenários presentes em *Still Life* seriam *heterotopias da destruição*, baseadas no conceito cunhado por Foucault (2013). *Hetero-topias* significam literalmente *outros espaços*. Estas interrompem a aparente continuidade e normalidade dos lugares da vida cotidiana, injetando-lhes alteridade (Dehaene e De Cauter 2008). São lugares efetivos, existentes na própria instituição da sociedade, mas que estabeleceriam regras e sistemas de relações particulares e estranhas ao quadro geral, apresentando-se como suspensões ou *contra lugares* (Foucault 2013). Paralelamente, as heterotopias estão ligadas a recortes do tempo, sendo também *heterocronias* (Foucault 2013). *Still Life* detém-se sobre esse intervalo atípico no qual a cidade de Fengjie já foi

²¹ Como Gordillo (2014) desenvolve, mas também Stoler (2013), através da sua reflexão sobre os processos de arruinamento em detrimento dos objetos, e Anna Tsing explora ao problematizar as geografias fraturadas produzidas pelas formas capitalistas de conectividade global (nos livros *Friction* de 2004 e *The Mushroom at the End of the World* de 2015). Ambas são referências de Gordillo em sua investigação.

sentenciada ao apagamento e encontra-se em destruição, mas ainda abriga as práticas cotidianas de seus moradores remanescentes, assim como os movimentos dos seus últimos visitantes. Os lugares representados são circunstâncias, configurações temporárias entre a vida corriqueira da cidade e sua iminente inundação. Nesse contexto de suspensão, tornam-se confusas as regras de convívio e os códigos de uso espacial, dando margem para o surgimento de táticas e apropriações não previstas, à semelhança do conceitualizado por Santos (1994; 2006) de De Certeau (1998).



Imagem 4 — Sanming observa o funambulista equilibrando-se numa corda estendida entre duas ruínas. Fonte: © Imagem retirada de *Still Life — Natureza Morta* (Zhangke, 2006, Digital). Imagem retirada 01:42:41.

Em seu mais recente livro, Wisnik (2018) adota o nevoeiro como figura conceitual para analisar uma série de trabalhos de arquitetos e artistas contemporâneos que se materializam em obras informes, efêmeras e de difícil fixação. Para o autor, o nevoeiro seria uma imagem metafórica, incorporada por essas práticas, que codificaria a incerteza e impermanência impostas pelas transformações da vida cotidiana como consequência da disseminação das tecnologias digitais e dos fluxos

voláteis do capital financeiro pelo planeta. Referindo-se também os relatos mitopoéticos dos indígenas ameríndios estudados por Levi Strauss, Wisnik (2018) sugere que a neblina pode ser interpretada como o presságio de uma alteração na ordem das coisas. Quando essa névoa turva — que desce do céu de tempos em tempos — se dissipa, um mundo reconfigurado oferece-se à experiência. No filme de Zhangke, também citado por Wisnik, a saturação atmosférica confunde-se com a poeira levantada pela demolição. É curioso observar que, na Pequim da viragem do século, por exemplo, o cimento era chamado popularmente de *yanghui*, ou “poeira estrangeira” (Lin 1999). Esta alcunha sugere a intrusão pervasiva das dinâmicas do capitalismo global numa cidade que costumava ser um “lugar imperturbável de poder imperial, rico patrimônio cultural e beleza natural” (Lin 1999, 48). Ainda em sintonia com os nevoeiros (de poeira, de dados e capital financeiro) diagnosticados por Wisnik, a poeira estrangeira fazia-se onnipresente nas cidades chinesas como um fantasma, já que “[podias] senti-la em todo lado, mas mal [conseguias] agarrá-la, porque [era] leve, arejada, suave e sem forma, como um espectro” (Lin 1999, 48). Na região das Três Gargantas, a névoa persistente preenche a imagem fílmica, produzindo distâncias e simbolizando esse momento transitório de transformação do lugar. Ela traduz a volatilidade das relações entre os indivíduos e destes com o espaço. Cria-se, assim, uma espécie de aura entre os personagens e o ambiente ao redor, acentuando sensações de alienação e estranhamento.

Álvarez (2015) afirma que os lugares de memória são pontos de referência a partir dos quais é moldada a personalidade do sujeito e estabelecida a sua identidade, contrariando a alienação resultante dos processos contemporâneos de globalização. Quando esses referenciais físicos são apagados do espaço, pode ser produzido um forte sentido de desorientação, simbolizado no filme pelas errâncias dos personagens. A sobrevida dos lugares apagados, enquanto lembrança ou imaginação, depende sobretudo de ferramentas de transmissão e ativação da memória. Sabemos que as ruínas podem evocar recordações de outras temporalidades a partir do presente, servindo como “mídia para a reflexão sobre a história e o tropo do progresso” (Lucas 2013, 192–93). No entanto, a cidade de Fengjie foi apagada duas vezes: primeiro pela demolição, que converteu as estruturas em escombros, e depois pela inundação, que cobriu os vestígios e vetou o acesso às antigas localizações. Aos seus habitantes não restaram sequer os referenciais espaciais que conferem contornos temporais e sociais à experiência

cotidiana do espaço. Nesse sentido, o filme de Jia Zhangke afirma-se como possibilidade de cristalização e dilatação temporal desse intervalo de mudança, congelando a sua existência antes do completo apagamento dos vestígios e da deslocação dos indivíduos. Zhangke é, em si, uma espécie de funambulista: equilibrado entre a tradição milenar do seu país e as influências contemporâneas do Ocidente, entre o realismo e a fabulação, entre os registros documentais da realidade mutável e a sua ficcionalização.

Agradecimentos

Este artigo integra-se ao projeto de investigação de doutoramento da autora, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.05836.BD).

Referências

- Álvarez, Iván Villarrea. 2015. *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Nova Iorque: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/lvar17452>.
- Arantes, Otília. 2021. *Chai-na*. São Paulo: Edusp.
- Azoulay, Ariella. 2013. “When a Demolished House Becomes a Public Square”. Em *Imperial Debris*, organizado por Ann Laura Stoler, 194–224. Durham e Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395850-007>.
- Benjamin, Walter. 2006. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão)”. Em *A modernidade*, 27–41. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Berry, Chris. 2014. “Contextualizando Jia Zhangke”. Em *Jia Zhangke: a cidade em quadro [catálogo da mostra homônima]*, organizado por Mariana Kaufman e Jo Serfaty, 32–37. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes.
- Bordeleau, Erik. 2014. “Em busca da vida: destruição como intercessão”. Em *Jia Zhangke: a cidade em quadro [catálogo da mostra homônima]*, organizado por Mariana Kaufman e Jo Serfaty, 78–89. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes.

- Byrnes, Corey. 2012. "Specters of Realism and the Painter's Gaze in Jia Zhangke's 'Still Life.'" *Modern Chinese Literature and Culture* 24, no. 2: 52–93. <http://www.jstor.org/stable/42940559>.
- De Certeau, Michel. 1998. *A invenção do cotidiano — 1. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Dehaene, Michiel, e Lieven De Cauter, org. 2008. *Heterotopia and the City*. 0 ed. Londres e Nova Iorque: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203089415>.
- DeSilvey, Caitlin. 2017. *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Edensor, Tim. 2005. *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics, and Materiality*. Nova Iorque: Berg.
- . 2008. "Walking through ruins". Em *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Anthropological studies of creativity and perception, edited by Jo Lee e Tim Ingold. Aldershot: Ashgate.
- Foucault, Michel. 2013. "De espaços outros". *Estudos Avançados* 27 (79): 113–22. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>.
- Gordillo, Gastón R. 2014. *Rubble: The Afterlife of Destruction*. Durham e Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822376903>.
- Jacques, Paola Berenstein. 2012. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.
- Jappe, Anselm. 2022. *Betão – arma de construção maciça do capitalismo*. Lisboa: Antígona.
- Lin, Xiaoping. 1999. "Beijing: Yin Xiuzhen's *the Ruined City*". *Third Text* 13 (48): 45–54. <https://doi.org/10.1080/09528829908576807>.
- Lu, Sheldon H. 2020. "Tear down the City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art". Em *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, organizado por Zhen Zhang, 137–60. Durham e Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822390008-006>.
- Lucas, Gavin. 2013. "Ruins". Em *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*, editado por Paul Graves-Brown,

- Rodney Harrison, e Angela Piccini, 0. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199602001.013.035>.
- Mello, Cecília. 2014. “Realismo e intermedialidade no cinema de Jia Zhangke”. Em *Jia Zhangke: a cidade em quadro [catálogo da mostra homônima]*, organizado por Mariana Kaufman e Jo Serfaty, 32–37. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes.
- _____. 2021. *A China na visão de seus cineastas*. Café Filosófico CPFL. YouTube. Novembro 28.
<https://www.youtube.com/watch?v=xj6Cs9UaOjU>.
- Santos, Milton. 1994. “Metrópole: a força dos fracos é seu tempo lento”. Em *Técnica, espaço, tempo – Globalização e meio técnico científico-informacional*, 39–41. São Paulo: Editora HUCITEC.
- _____. 2006. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Schultz, Corey Kai Nelson. 2016. “Ruin in the Films of Jia Zhangke”. *Visual Communication* 15 (4): 439–60.
<https://doi.org/10.1177/1470357216633921>.
- Simmel, Georg. 1958. “Two Essays”. *The Hudson Review* 11 (3): 371.
<https://doi.org/10.2307/3848614>.
- Storm, Anna. 2014. *Post-Industrial Landscape Scars*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US.
<https://doi.org/10.1057/9781137025999>.
- Von Moltke, Johannes. 2020. “Ruin Cinema”. Em *Ruins of Modernity*, organizado por Julia Hell, Andreas Schönle, Julia Adams, e George Steinmetz, 395–417. Durham e Londres: Duke University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780822390749-025>.
- Wang, Cheng-Ying. 2014. “O legado do olhar: a pintura chinesa Ao longo do rio durante a festa de Qingminga no filme Em busca da vida”. Em *Jia Zhangke: a cidade em quadro [catálogo da mostra homônima]*, editado por Mariana Kaufman e Jo Serfaty, 147–55. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes.
- Wisnik, Guilherme. 2018. *Dentro Do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora.
- Xudong, Zhang. 2011. “Poética da desapareição: os filmes de Jia Zhangke”. *Novos Estudos — CEBRAP*, n.º 89 (Março), 71–87.
<https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100005>.

Zhangke, Jia. 2019. *Masterclass Jia Zhangke*. Interview by International Film Festival Rotterdam. YouTube. Janeiro 30. <https://www.youtube.com/watch?v=J24WHRn9HEc>.

Filmografia

24 City [longa-metragem]. Dir. Jia Zhangke. Produção: Shozo Ichiyama, Wang Hong, Chow Keung, China, 2008. 108 minutos. Cópia consultada em formato digital.

Dong [longa-metragem]. Dir. Jia Zhangke. Produção: Chow Keung, China, 2006. 66 minutos. Cópia consultada em formato digital.

Jia Zhangke: A guy from Fenyang [longa-metragem]. Dir. Walter Salles. Produção: Maria Carlota Bruno, Brasil, 2014. 98 minutos. Cópia consultada em formato digital.

Pickpocket [longa-metragem]. Dir. Jia Zhangke. Produção: Li Kit-Ling, Jia Zhangke, China, 1997. 113 minutos. Cópia consultada em formato digital.

Platform [longa-metragem]. Dir. Jia Zhangke. Produção: Shozo Ichiyama, Kit Ming Li, China, 2000. 154 minutos. Cópia consultada em formato digital.

Still Life — Natureza Morta [longa-metragem]. Dir. Jia Zhangke. Produção: Wang Tinyan, Xu Pengle, Chow Keung, China, 2006. 108 minutos. Cópia consultada em formato digital.

(Un)making Space in Cinema: Representations of ruination in *Still Life* by Jia Zhangke

ABSTRACT This essay provides a critical analysis of Jia Zhangke's film *Still Life* (2006), exploring its representations of ruination within the broader context of the socio-spatial upheavals induced by China's economic liberalization. Associated with the Sixth Generation of Chinese cinema, Zhangke focuses on spaces and subjects marginalized by modernization, exposing the contradictions produced by globalization in the country's millenary landscapes and social fabric. Set in the ancient city of Fengjie — demolished and submerged by the construction of the Three Gorges Dam — the film unfolds through personal journeys across a dissolving territory. Bringing together theories of cinema, space, and memory, the essay analyzes the multiple configurations of ruination depicted in the film — material, social, symbolic, and subjective — through

concepts such as ruin, rubble, ruination, spatial memory, solastalgia, and heterotopia. It highlights how Zhangke's cinematic practice combines urgency and slowness: a realist approach to documenting disappearance that stretches time and unsettles the spectacular temporality of global capitalism, exposing its destructive effects. By examining the embodied engagement of characters with ruined spaces — shaped by class and gender — the analysis explores how demolition, displacement, and loss reconfigure individual and collective spatial experience. The essay also addresses the heterotopic nature of the film's transitional sites, where everyday life and spatial erasure coexist, generating temporary zones for the improvisation of alternative spatial practices. Through the juxtaposition of documentary, fiction, and moments of fantastic rupture, *Still Life* offers not only a representation of destruction, but also a meditation on memory, persistence, and the afterlife of disturbed places. In doing so, the film positions itself as a critical response to the violence of the dominant model of development, reclaiming slowness as a tool for rethinking space, progress, and subjectivity under conditions of accelerated landscape transformation.

KEYWORDS Jia Zhangke; sixth generation of Chinese cinema; ruin; rubble; chinese urbanization.

Recebido a 14-06-2025. Aceite para publicação a 15-07-2025.