

## NA GARUPA DA CIDADE: *Os 12 trabalhos e Bicicletas de Pequim*

### [RIDING THROUGH THE CITY: *The Twelve Labours and Beijing Bicycle*]

Cecília Mello

**Resumo:** Esse artigo parte do movimento do cinema através da cidade para sugerir uma análise comparativa entre os filmes *Os 12 trabalhos* (Ricardo Elias, 2006) e *Bicicletas de Pequim* (*Shi qi sui de dan che*, Wang Xiaoshuai, 2001). Ambos empregam uma prática espacial sobre duas rodas, desvelando o espaço urbano real a partir de um personagem masculino que atravessa São Paulo e Pequim em uma motocicleta e em uma bicicleta, respectivamente. Além disso, esses filmes são unidos por um “estilo móvel” ou “em movimento” que parece emanar do próprio espaço urbano no qual se inserem. Ao se deslocarem através da cidade, movidos pelo trabalho, esses personagens criam trajetórias diversas, frequentemente pontuadas por encontros inesperados. A prática espacial é aqui indissociável do veículo no qual os personagens se deslocam. Com isso, a mobilidade e o mapeamento das cidades ganha um certo grau de velocidade e improviso – qualidades relacionadas aos veículos sobre duas rodas.

**Palavras-chave:** cinema e cidade; movimento; cinema chinês.

**Abstract:** This article suggests a comparative analysis between the films *The Twelve Labours* (*Os 12 trabalhos*, Ricardo Elias, 2006) and *Beijing Bicycles* (*Shi qi sui de dan che*, Wang Xiaoshuai, 2001), from the point of view of their movement through the urban space. Both films employ a type of spatial practice on two wheels, unveiling the real city through a male character who traverses São Paulo and Beijing on a motorbike and on a bicycle, respectively. Moreover, both films share a ‘mobile style’ that seems to emanate from the real urban space that serves as their setting and inspiration. As they move around the city, guided by their jobs as delivery boys, both characters create different trajectories, frequently interspersed by unexpected encounters. Their spatial practice is thus indissociable from the vehicles employed for dislocation, which lend the mobility and the retracing of these cities a certain degree of speed and improvisation.

**Keywords:** cinema and the city; movement; Chinese cinema.

Nas últimas duas décadas, é possível notar um interesse renovado na teoria do audiovisual pela relação entre o cinema e a cidade. Numerosas produções teóricas em

língua inglesa e francesa<sup>1</sup> dão sinais da atualidade do tema, e parecem sugerir que o cinema é de fato o meio mais adequado para a exploração do espaço, visto que contêm em sua essência diversas categorias de movimento (da câmera, da montagem, do próprio real captado e reproduzido, do projetor). Já as cidades grandes, como bem explica Doreen Massey (LURY e MASSEY, 1999), são espaços que exageram a característica geral de constante movimento presente em todos os outros espaços, pautadas como estão no ir e vir das pessoas a pé, dos carros, motocicletas, ônibus e bicicletas que atravessam as ruas, e dos aviões e helicópteros que cruzam o céu, além da mobilidade subterrânea das águas e esgotos, dos fios elétricos (também aérea), e das ondas radiofônicas e dos sinais telefônicos. Massey acredita igualmente que o cinema, por ser um meio que viaja por espaços diversos, molda-se perfeitamente a características espaciais de movimento e abertura para o novo, em contínua produção:

O cinema é fantástico para retratar a intensa e inesperada justaposição que caracteriza o espaço e particularmente as cidades. ... Justamente por sua mobilidade, por sua capacidade de viajar, criar novas justaposições, novas cartografias como diria Giuliana Bruno, o filme tem o potencial de apresentar esse outro aspecto do nosso espaço mundial. (LURY e MASSEY, 1999, p. 232)

76

Cabe lembrar que o espaço é definido a partir da simultaneidade de trajetórias múltiplas, um entendimento que rejeita a ideia da equivalência entre espaço e representação. Incorpora-se assim a ideia do movimento, de um espaço que está sempre a ser produzido, além de existir de forma interconectada com outros espaços, como uma dimensão da simultaneidade e da coexistência, distinguindo-se aqui da sucessão que caracteriza o tempo. Se o espaço não pode prescindir da noção de movimento, passagem e circulação, é possível pensar o cinema como uma arte da produção espacial, o que não equivale a uma arte da representação espacial. Ao

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, *The Cinematic City* (1997), editado por David B. Clarke, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (2001), editado por Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, e *Visualizing the City* (2007), editado por Alan Marcus e Dietrich Neumann. Na França foram publicados na última década os volumes *La ville au cinéma* (2005), editado por Thierry Jousse e Thierry Paquot, e o homônimo *La ville au cinéma* (2005), de Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louquet e Patrick Vienne, entre outros.

atravessar a cidade, a lente da câmera e seus movimentos, as mudanças de ângulo e a montagem vão assim costurando um espaço fílmico, definido a partir da ideia da prática, da passagem, do movimento.

A ênfase contemporânea na relação entre o cinema e a cidade encontra também um paralelo em outras disciplinas, como por exemplo a geografia social, a sociologia e a arquitetura. Grandes cidades encarnam o estado puro do movimento, e um dos desafios da geografia urbana contemporânea é dar conta dessa característica nos pensamentos acerca do espaço urbano. Nesse contexto, surge o chamado paradigma da mobilidade, uma abordagem interdisciplinar que procura investigar o movimento das cidades de modo abrangente. Um dos campos de investigação inclui, por exemplo, o automóvel, visto como um dos principais veículos dessa mobilidade, configurando, mais do que um simples meio de transporte, um estilo de vida (LATHAM et al, 2009, p. 31). Já a bicicleta e a motocicleta aparecem principalmente nas cidades asiáticas como um meio de transporte comum, mais acessível e por vezes eficiente do que o automóvel, estando igualmente ligados aos constantes movimentos urbanos. O cinema se apropria desses veículos com frequência desde suas primeiras décadas, e os incorpora integralmente à narrativa e à sua forma, forjada no seio da cidade.

Nesse artigo, pretendo partir do movimento do cinema através da cidade para sugerir uma análise comparativa entre os filmes *Os 12 trabalhos* (Ricardo Elias, 2006) e *Bicicletas de Pequim* (*Shi qi sui de dan che*, Wang Xiaoshuai, 2001). Como irei sugerir, ambos empregam uma prática espacial sobre duas rodas, desvelando o espaço urbano real a partir de um personagem central masculino que atravessa São Paulo e Pequim em uma motocicleta e em uma bicicleta, respectivamente. Além disso, esses filmes são unidos por um “estilo móvel” ou “em movimento” que parece emanar do próprio espaço urbano no qual se inserem. Ao se deslocarem através da cidade, movidos pelo trabalho, esses personagens criam trajetórias diversas, frequentemente pontuadas por encontros inesperados. A prática espacial é aqui indissociável do veículo no qual os personagens se deslocam. Com isso, a mobilidade e o mapeamento das cidades ganha um certo grau de velocidade e imprevisto – qualidades relacionadas aos veículos sobre

duas rodas – e a interação da câmera com o espaço urbano aparece em grande medida de modo mediado. Ao mesmo tempo, sua mobilidade relaxa o fluxo narrativo e enfraquece as relações de causa e efeito, emprestando a esses filmes um estilo urbano circular.

## OS 12 TRABALHOS DE HERACLES

*Os 12 trabalhos*, dirigido por Ricardo Elias em 2006, pertence a um momento maior de “retorno” da cidade de São Paulo como locação real às telas dos cinemas, que ocorreu de modo pronunciado a partir do final dos anos 1990 em oposição à cidade dita pós-moderna observada nos filmes do cinema da Vila Madalena nos anos 1980.<sup>2</sup> Após a ressaca do pós-moderno, o cinema recente de São Paulo sai em busca da cidade real em um número cada vez mais frequente de produções não somente filmadas em São Paulo como também ávidas por exibi-la, percorrê-la, discuti-la. O cinema nacional mostrou vigor em filmes como *O invasor* (Beto Brant, 2002), *Antônia* (Tata Amaral, 2006), *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), entre tantos outros intimamente ligados à cidade como *Os 12 trabalhos*, *Não por acaso* (Philippe Barcinski, 2007), *O signo da cidade* (Carlos Alberto Riccelli, 2007), *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira, 2009), *Salve geral* (Sergio Rezende, 2009), *É proibido fumar* (Anna Muylaert, 2009), documentários como *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), além de programas de televisão como *9mm: São Paulo* (2008).

Ricardo Elias, formado na cidade de São Paulo, dirigiu em 2003 *De passagem*, que já contém no próprio título a ideia de deslocamento que virá a dominar *Os 12 trabalhos*. Em seu longa de estreia, a viagem é motivada pela morte de Washington, irmão de Jeferson, que com seu amigo de infância Kennedy deve atravessar a cidade

<sup>2</sup> O “Novo Cinema Paulista” dos anos 1980, também conhecido como “Jovem Cinema Paulista” ou “Cinema da Vila Madalena” devido à concentração das produtoras neste bairro, recebeu igualmente a alcunha jornalística de “néon-realismo” por se tratar de um cinema auto-reflexivo de citação, marcado pelo artifício, pela cidade irreal dos estúdios, pelo universo das histórias em quadrinhos, pela cinefilia, pela intertextualidade e pela metaficção.

para identificar o corpo do irmão. Já em *Os 12 trabalhos* o veículo para o descerramento de São Paulo não são jovens com nomes de presidentes americanos, mas sim Heracles (Sidney Santiago), aspirante a motoboy que se depara com circunstâncias improváveis durante seu primeiro dia de trabalho. Heracles é o nome grego posteriormente romanizado para Hércules, e o título do filme não deixa dúvidas da referência ao semideus da mitologia, filho de Zeus/Júpiter com uma mortal. O Heracles do filme é um jovem da periferia paulistana, morador de um bairro que mais tarde se descobre pertencer à zona norte da cidade. Os primeiros planos do filme combinam um ponto de vista individual, ligado à tradição romântica, com um ponto de vista coletivo, ligado à tradição realista. Sobre a tela preta ouve-se primeiramente a voz em off de Heracles, que diz: “O começo é só confusão, de imagens, de coisas que a gente colheu aí na vida, coisas que a gente viu, viveu, até meio que inventou. Velho, vai vindo uma vontade forte de ajeitar tudo isso que fica pesando dentro da cabeça, ajeitar aqui e ali, e nessas daí que nasce uma história”. Essa voz tem um caráter metalinguístico já que parece comentar o processo de realização de um filme, o impulso de contar uma história através de imagens e sons, reorganizados a partir da montagem. Da voz passa-se para os olhos do protagonista, observados em primeiríssimo plano. Heracles informa um interlocutor fora de quadro que no passado era ladrão de carros, mas que após dois anos na FEBEM estava disposto a mudar de vida. Há nessa sequência de abertura uma referência à famosa cena em *Os incompreendidos*, dirigido por François Truffaut em 1959, na qual o jovem Antoine Doinel é entrevistado no reformatório por uma psicóloga que, devido à ausência do contracampo, é apenas ouvida mas nunca vista. Em *Os 12 trabalhos* também não há contracampo, e o interlocutor existe somente através da voz, que diz: “Você vai fazer entregas por um dia, e se tudo der certo eu te contrato”.

A breve entrevista de emprego antecede a cartela com o título do filme, e em seguida a voz em off de Heracles retorna, dessa vez sobre uma panorâmica da paisagem da periferia. O jovem infrator então tece comentários acerca dessa cidade e desse bairro, trazendo o filme do seu ponto de vista individual (seus olhos) para o

coletivo (a paisagem). Inicia com comentários mais gerais, antes de passar para o mais específico: “Uma cidade é cimento, pedra, ferro, gente se agitando em seus espaços, vãos; a pedra e o ferro permanecem, os seres que se agitam vem e vão. A cidade é um mundo em criação, e qualquer mundo tem suas fronteiras, seus lugares proibidos. Bairros indicam classes, ruas indicam quem você é. Cara, dependendo de onde você nasceu, já é. Tua história tá escrita antes de começar.” Heracles descreve a cidade como um espaço “em criação”, aludindo à abertura para o novo e à noção de movimento. De modo quase ilustrativo, a panorâmica revela um amontoado de casas típicas da arquitetura efêmera e improvisada da periferia paulistana. E sua fala deixa bem clara a intenção realista do filme, que passa em poucos minutos dos olhos do indivíduo, um posicionamento romântico, para o ambiente que o cerca e que moldará suas atitudes.





O plano geral de bairros de periferia paulistanos, tomados de um ponto de observação vantajoso (a casa de Heracles fica em um ponto alto), é recorrente em filmes da safra recente realizada na cidade. Em *Antônia*, por exemplo, o primeiro plano é análogo ao plano de *Os 12 trabalhos*, e o filme também se inicia na Zona Norte, mais precisamente na Vila Brasilândia. Aqui, ao invés do mar de concretos que domina um outro tipo de iconografia familiar de São Paulo, com sua infinidade de prédios altos, vê-se um mar de tijolos, de casas sem reboque, inacabadas e amontoadas. O cinema vem desde sempre participando da construção de vistas urbanas, e isso envolve com frequência o uso de planos de paisagens, tomados de um ponto de observação vantajoso. O fato é que esse tipo de vista favorece uma leitura crítica do ponto de vista externo do diretor, alguém que pretende falar de um ambiente ao qual não pertence. Muito foi escrito a esse respeito em relação aos filmes chamados de *kitchen-sink dramas*, realizados na Inglaterra no início dos anos 1960, nos quais diretores de classe média adaptavam romances e peças de teatro de escritores da classe trabalhadora para o cinema (HILL, 1986; MELLO, 2006). O uso de planos paisagísticos das cidades industriais do norte da Inglaterra, como o do início de *Os 12 trabalhos*, foi objeto de duras críticas por parte de teóricos ingleses, que viam nessa iconografia um reflexo do ponto de vista externo e distante dos diretores, configurando-se como marcas de enunciação indesejáveis. Algo similar poderia ser observado em *Os 12 trabalhos*: Ricardo Elias não pode escapar ao ponto de vista externo pois não vem da periferia da cidade, e seu olhar é ainda mais distante do que o dos diretores ingleses, visto que não se sanciona pelo ponto de vista interno de um escritor. Nas palavras de Elias, “me

apropriei da figura do motoboy para falar da cidade e de um jovem que quer mudar” (citado em GUERRA, 2007, p. 2), apropriação essa que parece procurar justamente algum tipo de sanção, a partir de um personagem ficcional inspirado na realidade.

Por mais questionável que seja a eficácia do diretor de *Os 12 trabalhos* em falar de um ambiente ao qual não pertence, deve-se notar que há desde o início uma tentativa de dar voz a Heracles, cujo olhar aparece, desde o primeiro plano, como dominante. O plano da paisagem no início também vem aliado ao seu discurso acerca da cidade e do meio que condiciona o indivíduo, a faixa de som problematizando assim a ideia de distância que a imagem poderia sugerir. Além disso, apesar da noção de paisagem parecer desprovida do movimento e da qualidade háptica do olhar que a produz, ligada como está à representação pictórica por um observador longínquo, o modo como o cinema apresenta a paisagem urbana põe em questão seu predicado estático. Conforme observa Michel Collot em “Paysages en mouvement: l’image émotion” (“Paisagens em movimento: a imagem emoção”), “o cinema, arte do movimento, é refratário a tal parada sobre a imagem, condição para a apresentação em forma de quadro do plano paisagístico” (COLLOT, 2007, p. 6). Collot questiona a definição limitada de paisagem como herdeira do modelo pictórico erigido durante a Renascença no Ocidente, que passa pela construção racional de um espaço, fundado sob a perspectiva linear e um ponto de fuga. Levando-se em conta que a paisagem apareceu na pintura europeia antes da invenção desse dispositivo, e que a tradição oriental funda-se na mobilidade e na multiplicidade de focos no que tange a representação de paisagens (a pintura em rolo chinesa seria aqui o melhor exemplo), deve-se suspeitar da simples equivalência entre a paisagem e a imobilidade, ou entre a paisagem e o ponto de vista externo.

Heracles recebe logo no início do filme sua missão: trabalhar por um dia, e se tudo der certo conseguir um emprego. Seus 12 trabalhos aparecem, assim como os de Heracles/Hércules, quase como uma punição e uma prova. No mito grego, Heracles, filho de Zeus/Júpiter com uma mortal, é alvo da fúria de Hera/Juno, mulher de Zeus, que um dia lança sobre ele uma maldição que o enlouquece temporariamente.

Acometido de loucura, Hércules mata sua mulher e filhos, e após recobrar a consciência se dá conta do crime e vai ao oráculo de Delfos buscar um modo de compensar seus erros. Recebe então a incumbência de se apresentar ao Rei Eurystheus e de se submeter a quaisquer castigos que ele o propuser. O oráculo também comunica a Hércules que se tivesse sucesso em suas empreitadas ele se tornaria imortal. Assim originam-se os seus 12 trabalhos, que devem ser cumpridos em 12 anos. Já o Heracles paulistano parece também receber uma incumbência decorrente de um erro do passado, seu envolvimento com a criminalidade que o levava à FEBEM. Seus 12 trabalhos devem ser completados não em 12 anos mas em um dia, e caso isso se realize ele obterá não a imortalidade, mas um emprego.

O dia se inicia então com a panorâmica da paisagem, que em um movimento para a direita acaba por revelar a casa de Heracles e de seu primo. Os dois atravessam o portão de ferro e logo deixam a paisagem para trás, seguindo viagem de motocicleta em direção à agência de motoboys durante a sequência dos créditos. Assim, Elias abandona a visão de conjunto e passa a apresentar São Paulo através do deslocamento de Heracles em sua motocicleta, pelas ruas e avenidas na qual negocia um espaço com milhares de outros carros, motos, ônibus, caminhões, bicicletas e pedestres. A paisagem aqui se torna espaço definido pela passagem e pela cinética, e a cidade cumpre a promessa de ser um “mundo em criação”. Heracles percorre pontos facilmente identificáveis (para aqueles que conhecem São Paulo) como o Minhocão, a Rua da Consolação, Avenida Sumaré, ruas do centro velho, o Viaduto do Chá, Avenida São João, Rua Amaral Gurgel e Avenida Paulista, entre tantos outros. A câmera está muitas vezes montada na própria motocicleta de modo subjetivo, incorporando assim o “corpo-a-corpo” com as ruas vivenciado pelo motociclista.

A motocicleta, fetichizada por seu potencial de velocidade e liberdade, move-se pela cidade aludindo metaforicamente ao constante movimento da paisagem urbana. Jean Baudrillard se refere ao que chama de “milagre do deslocamento” sem esforço, proporcionado pelo automóvel e potencializado pela motocicleta: “O movimento por si só constitui certa felicidade mas a euforia mecanicista da velocidade vem a ser outra

coisa: é fundada, no imaginário, sobre o milagre do deslocamento. A mobilidade sem esforço constitui uma espécie de felicidade irreal, de suspensão da existência e de irresponsabilidade” (BAUDRILLARD, 1993, p. 75). Mas a motocicleta se difere essencialmente do automóvel por permitir uma maior interação entre a exterioridade do espaço urbano e o condutor. Paula Montero faz importante observação sobre essa característica própria da moto ao referir-se ao trabalho do motoboy, retratado no documentário *Em trânsito* de Henri Gervaiseau (2005):

Ao contrário dos outros meios de locomoção que criam uma espécie de espacialidade própria e autocontida, a motocicleta compartilha, com o caminhante, o confronto físico com a rua. Mas a rua aqui é puro movimento... A liberdade não é ideia, não é emblema, é o prazer físico do próprio movimento. Embora não possa escolher aonde ir, pois são os pedidos que lhe traçam o caminho, ele se sente dono de seus próprios movimentos e de suas decisões. (MONTERO, 2008, p. 196)





Na cidade de São Paulo, a presença dos motoboys vem se avolumando a cada ano, fenômeno que confere atualidade a *Os 12 trabalhos*. Se o deslocamento a bordo da motocicleta proporciona uma sensação de liberdade, proporciona também a mobilidade diante de uma cidade cada vez mais atolada de carros, não raro parados por horas em gigantescos congestionamentos. Para que a cidade possa continuar funcionando, a figura do motoboy aparece como aquela que burla a pane do sistema de trânsito, passando pelas frestas criadas pelas filas de carros e ônibus presos nas ruas e avenidas, criando novas trajetórias, cortando caminhos, e não raro arriscando sua vida para que uma entrega seja feita. Logo, a mobilidade da cidade de São Paulo encontra não no carro mas na motocicleta sua consumação. Para o filme de Elias, os atores Sidney Santiago e Flavio Bauraqui, que interpreta Jonas, o primo de Heracles, também um motoboy, passaram por aulas de moto-escola e foram treinados por verdadeiros motoboys nos seus trejeitos e modos de falar. Levando-se em conta que a intenção era apresentar a cidade através do movimento do motoboy, um dublê foi utilizado em algumas das cenas, de modo a conferir a destreza e a credibilidade necessárias para algumas manobras de trânsito subversivas.

O estilo móvel de *Os 12 trabalhos* acarreta até certo ponto uma tímida perda do ímpeto narrativo e um relaxamento das relações de causa e efeito. Tudo se passa em um dia, e à exceção da morte de Jonas e da fuga para o mar no final do filme, os 12 trabalhos de Heracles se desenrolam em ordem aleatória, cuja variação não acarretaria grandes mudanças para o filme. O motoboy vai a um prédio no centro da cidade, no apartamento de uma professora aposentada, na casa da filha da professora,

no aeroporto, busca comida no restaurante chinês, passa em uma repartição pública, faz uma entrega no apartamento de um rapaz viciado, daí segue para um prédio de escritórios sofisticado, leva um senhor para um laboratório de exames médicos, passa na casa da ex-namorada de Jonas, até que testemunha a morte do primo em um acidente na Avenida Juscelino Kubitschek, descendo em seguida a serra em direção ao mar. Ricardo Elias comenta no *making-of* de seu filme, incluído na edição em DVD, que empregou deliberadamente movimentos mais suaves na primeira parte do filme, através de planos de grua e do uso dos recursos de uma Steadicam. Já na segunda metade, a câmera não raro passa para a mão, adquirindo assim um ritmo mais tenso em consonância com a tragédia anunciada. A fuga de Heracles no final do filme relaciona-se com seu desejo de sair de São Paulo, expresso a seus colegas motoboys durante o intervalo de almoço. Diante da morte do primo Jonas, aquele que o ajudara a conseguir a chance de emprego e de redenção em um ambiente inóspito, Heracles parte em direção ao litoral, viajando durante a noite e atravessando os túneis da rodovia dos Imigrantes em sua moto. Assim, o filme cita novamente *Os incompreendidos* ao promover a fuga para o mar, citação esta recorrente na história do cinema e que aparece pela primeira vez de forma proeminente em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), como ensina Lúcia Nagib em *A utopia no cinema brasileiro* (NAGIB, 2006, p. 33). Em *Deus e o diabo...*, a corrida de Manuel e Rosa pela caatinga acaba no corte para a imagem do mar, o cinema cumprindo a profecia “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Já Elias em *Os 12 trabalhos* aproxima-se mais dos diretores ingleses Ken Loach e Shane Meadows em *Sweet Sixteen* (2002) e *This is England* (2006), respectivamente, que encontram uma solução similar para seus adolescentes problemáticos, posicionando-os no final dos filmes diante do mar, em uma espécie de interrogação perene em relação ao futuro. Heracles chega até mesmo a lançar olhares para a câmera de Elias na praia iluminada pelo lusco-fusco do nascer do dia, ensaiando o mesmo olhar interrogativo do adolescente infrator Doinel no filme de Truffaut. Com isso, sua fuga distancia-se da fuga de Carlos em *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965), que o leva de volta para São Paulo, a cidade

inescapável. Aqui, o filme pautado no movimento da motocicleta, da cidade e dos corpos, termina com a morte – o fim do movimento – e a pausa diante da paisagem. O final aberto sugere assim a possibilidade de um novo movimento, por outros espaços.



## AS BICICLETAS DE PEQUIM

*Bicicletas de Pequim* antecede o filme de Elias em cinco anos, e ganhou o Urso de Prata no Festival Internacional de Cinema de Berlim em 2001. O filme pertence ao grupo heterogêneo da Sexta Geração do cinema chinês, que ganhou força a partir de meados dos anos 1990 com um cinema por vezes independente e marcadamente urbano. Esse foi o primeiro filme oficial do diretor Wang Xiaoshuai, realizado com a prévia autorização do governo chinês, mas subseqüentemente banido devido ao fato do diretor tê-lo enviado para festivais no exterior antes de receber uma resposta do órgão de censura chinês. Trata-se de uma coprodução entre diversas companhias na China, França, além da Arc Light Films de Taiwan. No filme, o garoto Guei (Cui Lin) de 17 anos chega a Pequim vindo do campo, e arruma um emprego como *courier* em uma firma especializada. O filme abre com planos médios de jovens como Guei, que estão sendo entrevistados para o emprego. Assim como em *Os 12 trabalhos*, a entrevistadora (aqui uma mulher, como em *Os incompreendidos*) nunca é vista, a câmera permanecendo nos rapazes que recomeçam suas vidas – ou a partir da mudança para a cidade grande, ou após dois anos no reformatório, como é o caso de Heracles. Um time de garotos é contratado, ganham novos uniformes, novas bolsas para carregar as encomendas, novo corte de cabelo, novo boné e novas *mountain bikes*, que deverão pagar com o próprio salário. Aparecem então perfilados como se pertencessem a um exército, e à sua frente o gerente discursa de modo peremptório, explicando as regras do trabalho.

88





Ele chama a atenção para um grande mapa de Pequim preso na parede atrás dos novatos, que aos poucos se viram e se aproximam da representação espacial da cidade, que se tornará em breve uma prática espacial através do cinema. O gerente diz: “Vocês devem conhecer cada rua, cada *hutong*, como a palma de suas mãos”. Essa sequência encontra um eco em uma outra sequência em *Os 12 trabalhos*, na qual Heracles conversa com um colega motoboy na sede da agência diante de um enorme

mapa da cidade de São Paulo pendurado na parede. A cidade aí aparece cartograficamente, em seu formato de “cachorro”, conforme notado por um dos motoboys. O olhar assustado de Heracles diante do gigantismo da cidade e sua fala “eu sempre morei lá para cima, nunca andei por esses lados aqui, fico meio confuso” confirmam o mesmo tipo de preocupação experimentada por Guei e seus colegas diante da também gigante Pequim.



Mas lá há ainda um agravante, pois esses são rapazes do interior, não acostumados com a cidade grande. Então não é por acaso que o gerente profere no final de seu discurso a seguinte comparação: “De hoje em diante, vocês são os modernos ‘garotos do riquixá’”. Yingjin Zhang esclarece o paralelo feito pelo gerente entre os novos entregadores de sua firma, os rapazes imigrantes que chegam a Pequim em busca de novas oportunidades, e o personagem literário “Xiangzi” ou “O garoto do riquixá” do romance de Lao She *Luotuo Xiangzi*, de 1936 (ZHANG, 2010, p. 79). Xiangzi

é um garoto do campo que se muda para Pequim. Lá, arruma um emprego como condutor de riquixá, e luta com dificuldade para juntar dinheiro e comprar seu próprio veículo, aumentando assim suas rendas. No romance, a cidade de Pequim aparece de forma proeminente nas descrições de Lao She, como por exemplo no seguinte trecho:

Quando ele viu a agitação de pessoas e cavalos, ouviu o barulho estridente, cheirou o odor seco da estrada e pisou na poeirenta sujeira cinza, Hsiang Tzu<sup>3</sup> quis beijá-la, beijar aquela sujeira cinza mal-cheirosa, terra adorável, a sujeira que fazia crescer dólares de prata! Ele não tinha pai nem mãe, irmão ou irmã, e nenhum parente. O único amigo que ele tinha era essa antiga cidade. Esta cidade deu-lhe tudo. Mesmo morrendo de fome aqui era melhor do que passar fome no campo. Havia coisas para olhar, sons para ouvir, cores e vozes em toda parte. (LAO, 1979, p. 31)

Essa passagem evidencia a importância da cidade no percurso de Xiangzi, evocado no filme de Wang em relação a um outro garoto vindo do campo para a cidade grande, que também trabalhará com um tipo de transporte, a bicicleta, e que também vai usar o primeiro dinheiro que receber para comprá-la da firma que o emprega. Assim como a motocicleta em São Paulo, a bicicleta é um símbolo da capital chinesa, que até o início da década de 2000 contava com mais de 10 milhões delas. Mesmo com a expansão econômica da China e o aumento exponencial do número de automóveis e motocicletas no país, a cidade ainda impressiona pela quantidade de bicicletas em suas ruas, o principal meio de transporte para uma boa parcela da população. Assim, mais uma vez a escolha do veículo empregado pelo filme para mediar sua prática espacial foi tudo menos aleatória. Wang faz até mesmo uma espécie de “elogio à bicicleta”, em uma sequência de um minuto inserida após a primeira meia-hora do filme. Esse elogio já vinha sendo anunciado desde os planos iniciais dentro da empresa de *couriers*, e um pouco mais tarde através de planos-detelhe que fetichizam o veículo, recortando-o em pequenos pedaços para mostrar o pedal, as marchas, o guidão, a corrente, o para-lama etc. Mas será durante a sequência de um minuto que a bicicleta realmente receberá toda a atenção do filme, a partir de uma série de planos de ruas da cidade real, ocupadas por centenas de pessoas a bordo

<sup>3</sup> A transliteração do nome Xiangzi foi realizada por outro sistema nessa tradução.

de suas bicicletas. Wang observa os diferentes usos improvisados pela população, que não apenas se desloca como também transporta uma série de objetos, móveis e até mesmo uma geladeira na garupa. São planos que demonstram a relação privilegiada da cidade e de sua população com suas bicicletas, e que fornecem à narrativa um momento de respiro, de contemplação desinteressada e ao mesmo tempo essencial.



*Bicicletas de Pequim*, ao contrário de *Os 12 trabalhos*, alterna o foco entre dois heróis privados, Guei e Jian (Li Bin), esse um colegial que vive com sua família em Pequim e é frustrado por não possuir uma bicicleta. Jian sofre com essa falta que o diferencia de seus colegas, e o impede de cortejar uma garota da escola. Finalmente, rouba o dinheiro que seu pai havia economizado e compra uma bicicleta no mercado negro. Acontece que essa bicicleta é a de Guei, que durante uma entrega fora

roubada, deixando o rapaz desesperado. O roubo da bicicleta – seu meio de sobrevivência – referencia abertamente *Ladrões de bicicleta* de De Sica (1948), e Guei, assim como Ricci, passa a procurar pelo seu “ganha-pão” através das ruas cidade. A sorte está a seu lado quando seu único amigo na cidade, dono de uma lojinha de mantimentos, vê sua bicicleta com Jian, reconhecendo a marca feita por Guei no dia em que começou a trabalhar, de modo a identificá-la. O rapaz acaba localizando a bicicleta e a partir daí o filme se movimenta entre Jian e Guei, que brigam repetidamente pela posse do veículo. Jian tem a seu lado os colegas da escola, que em mais de uma ocasião recuperam à força a bicicleta de Guei. Esse então vai até o pai de Jian, que descobre ter sido roubado pelo filho. Por fim, os dois concordam em dividir a bicicleta, assim Guei pode voltar a trabalhar e Jian pode ser novamente aceito pelo grupo. Mas isso ocorre tarde demais, pois a garota de seus sonhos já o esqueceu e está saindo com Da Huan (Li Shuang), um rapaz popular e um ás na *mountain bike*. Revoltado, Jian dá uma tijolada na cabeça de Da Huan, e vai ao encontro de Guei que estava esperando pela bicicleta. Nesse meio tempo Da Huan convoca sua gangue para a revanche. O encontro se dá nas ruas labirínticas dos *hutongs* (胡同) de Pequim, onde Jian – e Guei por tabela – acabam apanhando de modo violento e veem sua bicicleta ser completamente destruída.

A incorporação formal da cidade em *Bicicletas de Pequim* se dá principalmente através da dicotomia entre os *hutongs* e as grandes avenidas da capital chinesa, ou em outras palavras entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno. Se nas primeiras seqüências do filme Wang faz uso recorrente de imagens de Guei pedalando por entre as grandes avenidas da cidade, seu olhar “virgem” a observar a pujança dos grandes arranha-céus (similar de certo modo ao de Heracles, principalmente em suas interações com os grandes edifícios de escritórios), o resto do filme – partindo do roubo da bicicleta – se desenrola principalmente nas pequenas vielas que formam os antigos bairros da cidade, assemelhando-a à informalidade e à precariedade do campo. Elizabeth Wright explica aqui a presença dos *hutongs* no filme:

Um componente muito especial de *Bicicletas de Pequim* é a evocação de Wang das ruelas e becos antigos de Pequim conhecidos como *hutongs*. Muitos foram construídos durante as dinastias Yuan, Ming e Qing. Tradicionalmente, milhares de corredores, becos e pátios tornaram-se áreas residenciais para as pessoas que vivem na capital. Na metrópole emergente que é a Pequim contemporânea, esses becos e vielas ocupam cerca de um terço da cidade e ainda existem como residências para muitos moradores da cidade chinesa (apesar de seu status de “desaparecimento” e sua substituição gradual por prédios altos). (WRIGHT, 2002)

O modelo urbanístico chinês, grosso modo, vem combinando a partir de sua intensa modernização o aparecimento de largas avenidas principais, perfiladas por altas torres de escritórios ou residenciais, e quarteirões entrecortados por pequenas ruelas (os *hutongs*), muitas vezes não pavimentadas, nas quais se encontram os *siheyuan* (四合院), pátios rodeados de quatro prédios de um andar, um tipo de conjunto residencial típico do norte da China e muito comum em Pequim. Conforme explica Zhang, o cinema chinês, tradicionalmente mais afinado com a moderna Shanghai, enxergou Pequim com frequência como uma cidade presa no passado, idealizada em imagens de casas de chá, riquixás e *hutongs* (ZHANG, 2010, p. 78). Nas últimas duas décadas, ainda segundo Zhang, as novas gerações de diretores chineses vem tentando dar conta da cidade que gradualmente se configura como um misto de tradição e modernidade. Em *Bicicletas de Pequim*, essa dicotomia aparece, por exemplo, em um plano emblemático, que vai de Jian e seus amigos fazendo manobras em suas bicicletas em um andar alto de um prédio em construção para uma vista aérea dos *hutongs* e *siheyuans*. O mesmo plano então encapsula a cidade em suas várias camadas urbanísticas e arquitetônicas, e comenta as transformações que a assolam com intensidade desde o início da abertura econômica do país no fim dos anos 1970.

Conforme mencionado anteriormente, apesar do diretor fazer uso do prédio em construção como local de encontro dos jovens, além de imagens e sons das enormes avenidas pequinesas que pontuam alguns momentos da trajetória de Guei – com destaque para a sequência final na qual o rapaz carrega sua bicicleta destruída em meio à movimentação urbana, a maior parte do filme se passa mesmo nos *hutongs*. É lá que moram Guei e seu amigo e Jian e sua família. Em outra cena emblemática, Wang

lança mão do plano-sequência para dar a medida exata de como se organizam esses espaços residenciais. De manhã, Jian, já vestido com o uniforme da escola, sai de sua casa em direção à rua. Ele havia escondido a bicicleta no primeiro corredor de acesso ao *siheyuan* onde mora com a família. Nesse plano, a câmera segue Jian por trás, e ele leva um minuto para chegar até a porta de entrada do complexo residencial. No caminho, que passa por vários corredores e pátios, ele cruza com um senhor que pratica Tai Ji Quan, com uma mulher que passa com um balde nas mãos, outra com uma bacia, com um homem que faz a barba em um tanque, outro que come e com uma senhora com uma chaleira nas mãos. A trilha sonora aqui é composta de fragmentos de canções, noticiários radiofônicos e outros sons, que se alternam com a passagem do rapaz. Chegando até a porta, ele procura a bicicleta mas descobre que alguém a levou. Todo o plano dura um minuto e meio. Fica claro que a escolha estética de Wang pelo plano-sequência está relacionada a seu desejo de enfatizar o real da locação. O deslocamento do rapaz então ocorre sem cortes por um complexo residencial real, de dentro para fora, o que revela também sua ligação orgânica com aquele espaço, ao mesmo tempo privado e coletivo.





Além de servir de morada, os *hutongs* aparecem no filme como um espaço que – devido à sua natureza labiríntica – propicia toda série de encontros inesperados, espionagens, perseguições emocionantes, e até mesmo acidentes ou momentos de tranquilidade e contemplação, que parecem estar (a despeito da proximidade) a milhas de distância do caos das ruas e avenidas centrais de Pequim. Assim, é nos *hutongs* que Guei conversa, come e espia uma vizinha de um prédio moderno construído ao lado, acompanhado de seu amigo; é também nos *hutongs* que Jian passeia com seus amigos e se encontra depois da escola com a colega que está paquerando; a primeira perseguição a Guei – da primeira vez que ele consegue recuperar sua bicicleta – ocorre através dos *hutongs*; é em frente à casa de Jian que seu pai o questiona sobre o sumiço do dinheiro e a compra clandestina, na presença de seus amigos e de Guei; é lá também que Jian e Guei passam a se encontrar para revezar a bicicleta; e finalmente será nos *hutongs* que Jian atacará Da Huan, levando à sequência de perseguição que faz uso extensivo da geografia confusa e antiga dessa peculiaridade urbanística pequinesa.

Não fica claro no filme se Jian e Guei moram perto um do outro, em que parte da cidade esses encontros acontecem, e quais as distâncias percorridas. O espaço urbano é reduzido a uma massa indistinta de *hutongs*, e Pequim – por toda a sua modernidade e enormidade (a cidade possui cerca de 20 milhões de habitantes) – aparece no filme como um espaço relativamente pequeno, negociável, e onde é até mesmo possível o encontro de uma entre 10 milhões de bicicletas. Assim, tendo a discordar com a afirmação de Zhang que *Bicicletas...*, “ao remapear Pequim através de duas histórias paralelas de deriva, pinta uma paisagem urbana alarmante e distópica,

na qual a esplêndida fachada da globalização aparece como estrangeira aos desfavorecidos locais, e os bairros familiares dos *hutongs* estão ameaçados de demolição” (ZHANG, 2010, p. 81). Apesar da demolição dos *hutongs* ser um dado de realidade, nenhuma menção é feita a isso no filme, a não ser pelo comentário do plano supracitado no qual o novo e velho são contrastados. Os conflitos apresentados parecem na maior parte das vezes aquilo que são, brigas entre colegas, entre um pai e um filho, entre dois rivais pela mesma garota. Até mesmo Guei, que depende da bicicleta em teoria para sobreviver, tem um chefe compreensivo que o aceita de volta e um bom amigo em quem confiar. Assim, não há em nenhum momento do filme, a não ser pelo final com sobretons melodramáticos, o mesmo dado de realidade testemunhado em *Ladrões de bicicleta*, onde a Roma do pós-guerra parecia de fato um lugar hostil.

Talvez a mais importante dicotomia estabelecida em *Bicicletas de Pequim* seja entre o campo e a cidade. Guei vem do campo, assim como seu amigo que o acolhe. Os dois espiam uma garota através de um buraco na parede de tijolos, e a ela se referem repetidas vezes como “gente da cidade”, ou dizem “as garotas da cidade são assim, trocam de roupa o tempo todo”. Os dois moram em uma rua não asfaltada, precária, com uma urbanização antiga. Assim, os *hutongs* parecem muitas vezes fazer parte do universo do campo ou das cidades pequenas, caracterizados pela familiaridade, pela informalidade e pela tranquilidade – o contrário da moderna Pequim, essa sim a cidade grande *comme il faut*. A própria obstinação de Guei, que não dorme nem come enquanto não encontra sua bicicleta, e que passa por todo tipo de dificuldade sem se curvar, remete a personagens clássicos do cinema e da literatura chineses normalmente ligados ao campo. Em “Representing Rural Migrants in the City: Experimentalism in Wang Xiaoshuai’s *So Close to Paradise and Beijing Bicycle*”, Jian Xu observa que o campo veio a ocupar um espaço fundamental na reconstrução da China como República Popular comunista, sob a liderança de Mao Zedong. Como é sabido, a tríade humana sobre a qual Mao procurou construir a nova nação era composta do soldado, do operário e do camponês. Essas três figuras foram elevadas à categoria de

principais arquitetos da nova ideologia, e muita ênfase foi posta no campo, visto como o bastião da autenticidade nacional chinesa. Xu observa então de que modo o cinema chinês da Quinta Geração preservou a cultura do campo de modo nostálgico

na imagem do camponês teimoso e inflexível que persevera contra todas as probabilidades em seu esforço de alcançar aquilo que acredita ser certo e justo: nos filmes de Zhang Yimou, por exemplo, temos Qiuju em *A história de Qiu Ju* (1992), Zhaodi em *O caminho para casa* (1999), e a professora-criança em *Nenhum a menos* (1999). Apesar dessas imagens terem sido criadas em um momento no qual os movimentos socialistas estavam sendo desacreditados, elas funcionam como uma lembrança de que a cultura rural na qual dependia a revolução ainda existia, e que havia talvez um caminho de volta para a utopia rural que ela representava. (XU, 2005, p. 435)

Guei é construído em *Bicicletas de Pequim* em grande parte a partir dessas características levantadas por Xu: a perseverança, a teimosia, o esforço desmedido, que carregam a narrativa para frente e levam o filme a terminar, ao contrário de *Os 12 trabalhos*, em movimento nas ruas, através das quais um Guei todo machucado ainda consegue carregar nos braços a bicicleta semidestruída. Essas características o diferenciam dos garotos da cidade e suas futilidades, suas roupas importadas, sua violência e seus modos pouco respeitáveis. Wang guarda algum crédito para Jian apesar de seu desejo materialista e sua necessidade exagerada de “pertencer”, pois tenta explicar suas atitudes através dos erros dos pais, que prometem e não cumprem, se preocupam mais com sua irmã pequena do que com ele e quando julgam necessário usam da violência física contra o filho. De qualquer modo, o filme parece construir um espaço urbano que ainda guarda algo da frescura do campo, preservada nos *hutongs*. Trata-se de uma Pequim idealizada, por vezes dura mas por outras amigável, pequena e familiar. E curiosamente um pouco como a São Paulo de *Os 12 trabalhos* antes da morte de Jonas e da fuga de Heracles, capaz de conter histórias leves como a de um gatinho que escapa da gaiola, um flerte em uma feira de rua ou as fantasias infantis do motoboy, que conta histórias para seus colegas na hora do almoço.





## CONCLUSÃO

Conforme procurei demonstrar através da análise de *Os 12 trabalhos e Bicicletas de Pequim*, esses filmes refletem esteticamente a proposição do paradigma da mobilidade da geografia moderna, que insiste em uma definição do mundo a partir do movimento e não da stasis. Realizados em países diferentes, em cidades diferentes e a partir de culturas diferentes, os filme de Elias e de Wang encontram por vezes soluções estéticas e narrativas similares que derivam da influência estrutural da cidade real no cinema. Daí a importância e a necessidade de aproximar essas cidades e esses cinemas a partir de uma abordagem que se inspira na justaposição e na conectividade essenciais ao espaço, fruto de um método comparativo que interconecta filmes e espaços urbanos distintos e distantes, levando-os por novas trajetórias em direção a novos mapas. A partir disso é possível propor uma nova geografia para o cinema urbano recente e contemporâneo, que surge em consonância com a multiplicidade heterogênea de tempos e espaços que define os dias de hoje.

101

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. (1993). *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- COLLOT, Michel. (2007). *Paysages en mouvement: L'image emotion, Vertigo: Esthétique et Histoire du Cinéma*, nº 31, pp. 6-12.
- GUERRA, Flávia. (2007). *Longa jornada São Paulo adentro*, Caderno 2, O Estado de S. Paulo, 9 de março de 2007, p. D2.
- HILL, John. (1986). *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londres: British Film Institute.
- LAO, She. (1979). *Rickshaw: The Novel Lo-t'o Hsiang Tzu*, trad. Jean M. James. Honolulu: University of Hawai'i Press.

LATHAM, Alan, McCORMACK, Derek, McNAMARA, Kim e McNEILL, Donald. (2009). *Key Concepts in Urban Geography*. Los Angeles, Londres, Nova Délhi, Cingapura, Washington DC: Sage Publications Ltd.

LURY, Karen e MASSEY, Doreen. (1999). *Making Connections*, Screen, vol. 40, n° 3, pp. 229-238.

MELLO, Cecília Antakly de. (2006). *Everyday Voices: The Demotic Impulse in English Post-war Film and Television*. Tese de doutorado - University of London.

MONTERO, Paula. (2008). *Passagens na Metrópole Paulistana do Século XXI*, Novos Estudos Cebrap, n° 82, pp. 191-199.

NAGIB, Lúcia. (2006). *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify.

WRIGHT, Elizabeth. (2001). *Riding Towards the Future: Wang Xiaoshuai's Beijing Bicycle*. Senses of Cinema, n° 18, dezembro de 2001, <[http://www.sensesofcinema.com/2001/18/beijing\\_bicycle/](http://www.sensesofcinema.com/2001/18/beijing_bicycle/)>.

XU, Jian. (2005). *Representing Rural Migrants in the City: Experimentalism in Wang Xiaoshuai's So Close to Paradise and Beijing Bicycle*, Screen vol. 46, n° 4, pp. 433-449.

ZHANG, Yingjin. (2010). *Cinema, Space, and Polylocality in A Globalizing China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

**SOBRE A AUTORA:** Cecília Mello é professora de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi Jovem Pesquisadora FAPESP na Unifesp Campus Guarulhos (2012-2015) e bolsista FAPESP de pós-doutorado (2008-2011, ECA-USP). É doutora em cinema pela Universidade de Londres, mestre em cinema pela Universidade de Bristol, autora de diversos ensaios no Brasil e no Reino Unido e organizou com Lúcia Nagib o livro *Realism and the Audiovisual Media* (Palgrave Macmillan, 2009/2013). E-mail: cicamello@yahoo.co.uk.