

# O cinema de Jia Zhangke e o retrato da destruição humana e ambiental: reflexões a partir da crítica da economia política

Julia de Almeida Maciel Levy Tavares<sup>1</sup>

Sávio Freitas Paulo<sup>2</sup>

## Resumo

A partir do longa-metragem *Um toque de pecado*, o presente artigo analisa como a obra cinematográfica do premiado diretor chinês Jia Zhangke foi capaz de abordar criticamente problemas sociais contemporâneos decorrentes do processo de acumulação de capital. Recorrendo à crítica da economia política, especialmente às contribuições de Marx e de Lukács, e a referências estéticas audiovisuais, discutimos como a escalada da violência, a vulnerabilidade socioeconômica e a degradação ambiental e humana, retratadas na película, são resultado do contínuo e ampliado processo de produção de mercadorias. A despeito de aparentar ser a sociedade chinesa muito distinta da sociabilidade ocidental, torna-se evidente, a partir do filme, que as mazelas decorrentes do processo de acumulação se apresentam de forma generalizada em todas as sociedades em que o capital engendra sua lógica.

**Palavras-chave:** Cinema chinês; Crítica da economia política; Estranhamento; Violência.

## Jia Zhangke's cinema and the picture of human and environmental destruction: reflections from the critique of political economy

### Abstract

Based on the feature film *A Touch of Sin*, this article analyzes how the film by award-winning Chinese director Jia Zhangke was able to critically address contemporary social issues arising from the accumulation of capital. Using the critique of political economy, especially the contributions of Marx and Lukács, and audiovisual aesthetic references, we discuss how the escalation of violence, socioeconomic vulnerability and environmental and human degradation portrayed in the film are the result of the continuous and expanded process of commodity production. Although Chinese society appears to be very different from Western sociability, it is clear from the film that the problems resulting from the accumulation process are common in all societies in which capital engenders its logic.

**Keywords:** Chinese cinema; Critique of political economy; Estrangement; Violence.

---

<sup>1</sup> Produtora, pesquisadora e crítica de cinema. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em economia da UFF. Bolsista CAPES. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas em Ontologia Crítica (GEPOC) da UFF e o Elviras – Coletivo de mulheres críticas de cinema. E-mail: julevy@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutorando e professor substituto de economia na UFF. Membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo (NIEP-Marx) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Ontologia Crítica (GEPOC), ambos da UFF. Bolsista FAPERJ nota 10. E-mail: savio.freitas37@gmail.com.

## 1. Introdução

Conhecido por narrar por mais de duas décadas as transformações pelas quais tem passado a sociedade chinesa, colocando as modificações humanas, urbanas e ambientais como personagens de seus documentários e ficções, a obra de Jia Zhangke também se apresenta como um rico mosaico das transformações pelas quais o mundo tem sido afetado. *Tian zgu ding (A touch of sin)*, em português, *Um toque de pecado*, foi apresentado pela primeira vez no Festival de Cannes de 2013.<sup>3</sup> Após uma década do seu lançamento, a obra continua despertando espanto e reflexões.

Oriundo da província de Shanxi e egresso da Academia de Cinema de Pequim, Zhangke inicia seu trabalho de forma independente na China, fora dos estúdios e financiamentos estatais, mas logo recebe trânsito em festivais fora do seu país, o que lhe rendeu possibilidades de coproduções internacionais, abrindo portas para se destacar com prêmios em grandes festivais como o de Veneza e Cannes. Há alguns anos seu cinema tem chegado ao Brasil através de mostras e festivais, e o filme que por ora tratamos, integra uma leva de obras do diretor que tem sido distribuída e lançada no circuito comercial de salas de cinema independentes no Brasil. Mas, se é tão cultuado artisticamente pela cinefilia internacional (e brasileira), continua muito distante do grande público, que há muito tem consumido obras da vizinha Coréia, sendo este um dos motivos que nos fez debruçar sobre a obra.

Partindo da necessidade de entender a escalada de violência no seu país, o diretor buscou notícias sobre notórios incidentes em diferentes fontes de comunicação, valendo-se também do advento das redes sociais nas quais, muitas vezes, os narradores são os protagonistas dos próprios fatos narrados. A partir da escolha de algumas histórias que escandalizaram seu país, o cineasta se lançou a pesquisá-las de perto. Zhangke foi ao encontro daqueles que as viveram, em suas diferentes localidades, buscando aprofundar seu entendimento sobre o contexto de como aconteceram e quais foram as consequências de tais atos brutais (Malausa & Tessé, 2013, p. 34), a fim de embasar o que seria escrito para o roteiro da obra. Segundo ele, a escolha de diferentes localidades no interior da China era importante para mostrar o quanto esse crescimento da violência não era um fato isolado.

---

<sup>3</sup> A *première* mundial do filme aconteceu na competição francesa do Festival de Cannes, em 2013, considerado pela indústria audiovisual um dos poucos festivais de nível “A” e o mais “midiático” (Ikeda, 2022), competindo os holofotes apenas com a premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA, a premiação do Oscar. O que nos interessa ressaltar é que participar deste diminuto grupo de filmes em competição em Cannes exige das produções articulações empresariais internacionais complexas, como o fato de serem obras coproduzidas por empresas francesas (ou europeias). O filme de Zhangke é uma coprodução entre China, Japão e França e, muito embora tenha recebido excelente críticas, não alcançou o prêmio principal do festival e sim a laurea de melhor roteiro. A Palma de Ouro de melhor filme daquele ano foi dada a um filme francês.

Algo pouco abordado entre os críticos desta película é o fato de ser possível compreender a escalada da violência retratada na China contemporânea através de uma perspectiva alinhada com os fundamentos da crítica da economia política de Karl Marx. As expressões de violência que chocam os espectadores – as mesmas que não chocam em películas de super-heróis, distopias, nos gêneros de terror, suspense, dentre outros – possuem um fundamento em comum. Com György Lukács, é possível dizer que todas representam formas do estranhamento (*Entfremdung*), originadas, em última instância, do fato de as relações sociais naquela sociedade (e em praticamente todo o planeta) derivarem da subordinação dos seres humanos à expansão do valor, ao ímpeto expansivo da produção de mercadorias, evidenciado anteriormente por Marx, em *O capital*, sobretudo em sua original teoria do fetichismo da mercadoria e na formulação da lei geral da acumulação capitalista. Ademais, convém registrar que Lukács sustenta, citando trechos do capítulo em que Marx discute “A assim chamada acumulação primitiva” e dos *Grundrisse*, que existe uma “indissociável cooperação entre economia e violência” (Lukács, 2013, p. 752).

Em nosso entendimento, se é possível considerar que existe um movimento de renovação do marxismo e que este tem se dado, dentre outras razões, pelas contribuições críticas de alguns autores, dos quais se destaca o húngaro Lukács, que buscou expurgar as visões maniqueístas e reducionistas que o marxismo se veste durante o século XX, (re)assistir ao filme nesta perspectiva nos permite analisar essa cinematografia tão resenhada internacionalmente por outros novos ângulos. O que só reitera que a referida obra possui grande complexidade e ainda merece atenção.<sup>4</sup>

Nesse sentido, o objetivo deste texto é oferecer uma análise sobre o filme *Um toque de pecado*, de Jia Zhangke, que evidencie sua riqueza e contemporaneidade, justamente por ser possível relacionar a película com os fundamentos da crítica da economia política de Marx e da tradição que o sucede, com ênfase na teoria de seu contemporâneo Lukács. Defendemos que Zhangke oferece um retrato fílmico importante para compreender a sociabilidade atual, pois apresenta em tela elementos explorados na crítica marxiana da sociedade do capital. Assim, ao relacionar a película a esses autores, pretendemos atestar a sensibilidade do diretor em captar por meio de uma obra de arte – ou como diria o autor húngaro, através de uma “forma ideológica pura” – um retrato da fonte e das consequências da violência, em função da continuidade da reprodução da vida social baseada na produção de valor. Aqui não seria o lugar de debater qual modo de produção caracteriza a China (se

---

<sup>4</sup> Em nenhum momento Jia Zhangke explicita que seu interesse com *Um toque de pecado* seria o de realizar uma crítica da sociedade do capital, contudo, em seus discursos, é nítido que o cineasta pretendeu com esta película evidenciar as mazelas decorrentes da atual organização socioeconômica na China. Segue um trecho de uma de suas entrevistas que sinaliza para isto: “[...] Nosso trabalho, nossos ideais, nossas convicções são radicalmente diferentes dos valores da sociedade de consumo. Tornei-me capaz de fazer filmes a partir de 1997, ano que coincide com um rápido desenvolvimento econômico e uma expansão do consumo na China. O cinema que aprecio, e no qual acredito, está em oposição total com a sociedade. Sem intenção, tornei-me um rebelde, rebelado contra a cultura comercial e contra a sociedade de consumo” (Kaufman; Serfaty, 2014, p. 204).

socialismo, se capitalismo de estado etc.). Para nossa argumentação, partimos objetivamente do fato de que se trata de uma nação que produz mercadorias através da exploração do trabalho não pago, que possui um partido único que compõe um comitê central responsável por deliberar sobre a organização da produção e a distribuição das mercadorias – um sistema muito similar ao da extinta URSS, diga-se de passagem, apesar do rompimento sino-soviético ocorrido na década de 1960 –, evidenciando a existência de classes sociais antagônicas.

Como forma de realizar esta crítica, dividiu-se o texto em duas seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira abordaremos sobretudo os aspectos estéticos do filme, por meio de uma descrição das situações, dos cenários e dos objetos que compõem as quatro histórias protagonizadas pelos cidadãos chineses retratados no filme. Na segunda seção buscamos compreender o processo de deterioração das personalidades daqueles personagens que retratam indivíduos médios da classe trabalhadora chinesa a partir do aparato categorial marxiano e lukácsiano, que nos parece adequado para interpretar não só a escalada da violência naquele país, mas a de todo o mundo.

## 2. O realismo de *Um toque de pecado*

O filme entrelaça quatro histórias. A sequência de abertura tem como elemento central um motociclista. Sem expressão, exibindo frieza, esse personagem viaja sozinho por estradas vazias da província de Shanxi, no norte da China, tendo que se defender de assaltantes jovens – e ignorantes sobre o perigo com o qual se deparavam. Após “apagar” os criminosos na estrada, o motoqueiro segue sua viagem por um caminho que o faz cruzar com o personagem principal da história seguinte. Essa sequência inicial pode ser tida como um prólogo do filme.

A primeira história propriamente dita se passa na cidade de Wujinshan, na qual o personagem Dahai percebe-se explorado pelo chefe de uma mineradora, um antigo amigo de infância. Ao se deparar com diversas injustiças cometidas pela empresa contra ele e os demais trabalhadores da província, Dahai tenta sozinho (e em vão) se colocar diante dos “chefes da mina”, pedindo explicações e medidas de justiça, que são solenemente ignoradas. Ele procura, então, denunciar as injustiças aos comitês governamentais, mas também não logra êxito. Ao ser humilhado na frente dos moradores da aldeia, cheio de fúria, ele tenta honrar o que havia sido prometido para sua comunidade e fazer justiça com as próprias mãos. A sequência faz referência a filmes ocidentais (em sua maioria estadunidenses) que apresentam a violência como personagem principal. Zhangke coloca Dahai e sua espingarda de tocaia dentro de um carro luxuoso. Mas, se em *Pulp fiction*, John Travolta mata seu refém “sem querer” – e o drama a ser resolvido será a limpeza do interior do carro –, pelo total desprezo à vida, as ações de Dahai são calculadas, e sua intenção é aniquilar não apenas o seu suposto

“amigo”, mas todos os símbolos de riqueza, poder, consumo e ostentação que ele possui, partindo para uma sequência de assassinatos a lá *Um dia de fúria*. Ao fazer justiça com as próprias mãos, Dahai parece ir se aliviando, a ponto de sorrir em gozo. Não escapa a sua sede por justiça o dono de um cavalo que maltrata impiedosamente seu animal, citação à *Melancolia*, de Lars von Tier. Liberto de seu dono, o cavalo avança trotando pela estrada, como em *O cavalo de Turim*, de Bela Tarr e Ágnes Hranitzky, fazendo a transição para o segundo episódio.

Nos planos seguintes, um “respiro” nos mostra cenas do interior da China, dando ênfase à poluição produzida pelas fábricas e a precária situação ambiental em torno da qual vivem grandes populações urbanas. A forma “documental” com que o diretor capta as imagens é típica da sua cinematografia. É comum que ele incorpore ao filme momentos da vida cotidiana das pessoas. Nosso motociclista, que aparece desde a abertura do filme com um gorro do *Chicago Bulls*, realiza agora a travessia entre dois extremos de um rio numa balsa. Ao desembarcar, contrata um serviço de mototáxi para levá-lo a vila onde mora sua família.

Chegando na sua aldeia natal, Zhao San, o filho mais novo da família, é recebido durante a festa de aniversário da sua mãe. Ao contrário do filho pródigo, fortunas não o esperam, e o momento é de encontro com seu filho, que ainda não conhece, e com sua esposa, que faz diversos questionamentos sobre a origem do seu dinheiro e seus instrumentos de trabalho. Ele explica a ela que só tem interesse pela sua arma. E é justamente ela que será usada para chamar a atenção da criança durante os fogos da passagem de ano. Segundo Zhangke “o núcleo da sociedade chinesa é baseado na família. [...] As famílias ainda ajudam as pessoas. É por isso que, a cada Ano Novo Chinês, todo mundo volta para casa, não importa quão longe ela esteja” (Kaufman & Serfaty, 2014, p. 242). Entretanto, nessa história, distante e frio, o matador segue viagem indiferente a tudo e a todos, transitando pelas cidades como um cowboy de faroeste.

Destacamos aqui o elemento da distância presente entre os personagens e os seus respectivos núcleos familiares. Zhangke explora com maestria a contradição aqui envolvida. Ao invés de aproximar as pessoas, a desenvolvida malha de transportes chinesa parece realizar o efeito inverso. A possibilidade de se deslocar com facilidade pelo país coloca grandes multidões para circular apaticamente entre as cidades em busca de condições melhores de vida para si e para suas famílias. No caso do matador, isso permite, por exemplo, que ele realize os crimes em locais variados, de modo a permanecer oculto sob o radar das autoridades. De modo geral, os protagonistas das histórias nos revelam que essa “liberdade”, no limite, gera um distanciamento, ao contribuir para a formação de personalidades incapazes de estabelecer vínculos fraternos com aqueles que dividem os espaços físicos, sejam laborais ou familiares. Este sentimento é transmitido em todo o filme, contribuindo

para a retratação de uma atmosfera de mal-estar, indiferença e de desconfiança, que se exasperam nas cenas de violência focalizadas pela película.

Na terceira história, Xiao Yu aguarda seu amante numa lanchonete de estrada. Ela põe um prazo para essa relação se definir e se recusa a partir com ele. Ela precisa seguir caminho e retornar ao trabalho como recepcionista numa casa de massagem. Enquanto está trabalhando, a esposa de seu amante, junto com dois outros homens, a procura e lhe dá uma surra. Sem saída, ela se refugia num caminhão contendo cobras sagradas em exibição, que podem predizer, como num oráculo, prosperidade ou infortúnio.

Como se já não bastasse seus problemas pessoais, Xiao, é assediada dentro do seu local de trabalho por dois homens. Ao resistir, ambos a espancam com sacos de dinheiro que receberam ilegalmente. Segundo o diretor, a violência com os maços de notas foi algo que escandalizou seu país, tendo esta notícia viralizado nas embrionárias redes sociais, em meados dos anos 2000 na China (Malausa & Tessé, 2013, p. 34). Para se defender, Xiao lança mão do canivete de seu amante e, numa sequência que nos remete a *Kill Bill*, liquida seus agressores. Interpretada por Zao Tao, esposa de Zhangke e atriz de diversos filmes seus, a história nos direciona também às camadas de explorações femininas, ao lugar subalterno e vulnerável em que se encontram as mulheres (nesta e na maioria das sociedades), ao mesmo tempo em que torna possível uma reviravolta da personagem que vai, literalmente, lutar para sobreviver.

No quarto episódio, Xiao Hui trabalha numa grande fábrica em Dongguan, no sul da China. Passeios noturnos com os amigos levam o personagem a uma ponte e Zhangke os filma em planos semelhantes aos de Hitchcock, em *Vertigo*. Ao visitar a área de trabalho de seu amigo e bisbilhotar seu iPhone, este acaba se ferindo gravemente em uma das máquinas da fábrica de roupas. O chefe chama a sua atenção e deixa claro que a culpa pelo que aconteceu é responsabilidade de Xiao, que, por isso, terá de trabalhar e remunerar o amigo até que este se recupere.

Para além dos prejuízos que a maquinaria pode causar fisicamente aos trabalhadores, nesta cena o filme consegue retratar traços da precariedade das condições e das relações de trabalho a que estão submetidos os trabalhadores fabris. Parece interessante, neste momento, ilustrar esta situação através de uma passagem de *O capital*, na qual Marx alerta sobre as perigosas (para dizer o mínimo) condições estruturais do trabalho nas fábricas:

Todos os órgãos dos sentidos são igualmente feridos pela temperatura artificialmente elevada, pela atmosfera carregada de resíduos de matéria-prima, pelo ruído ensurdecedor etc., para não falar do perigo mortal de se trabalhar num ambiente apinhado de máquinas, que, com a regularidade das estações do ano, produz seus boletins de batalha industrial. Ao mesmo tempo, a economia nos meios sociais de produção, que no sistema de fábrica atingiu pela primeira vez sua maturidade, transforma-se, nas mãos do capital, em roubo sistemático das condições de vida do operário durante o trabalho: roubo de espaço, ar, luz e meios de proteção

peçoal contra as circunstâncias do processo de produção que apresentam perigo para a vida ou sejam insalubres [...] (Marx, 2013, p. 497-8).

Acuado e sem condições de obter um salário suficiente para si e para seu amigo, Xiao Hui foge e começa a trabalhar num hotel de luxo, que oferece serviços de turismo sexual. Lá ele vai conhecer Lianrong, uma jovem da mesma região que a sua, com quem vai passar suas horas vagas e se apaixonar. Ambos muito jovens, trocam confidências e ela explica os motivos de não poder acompanhá-lo numa nova mudança. Ao vê-la se prostituindo, Hui parte mais uma vez, agora para se empregar numa empresa de tecnologia. Nesta nova localidade, todos os empregados, na sua maioria muito jovens, vivem no mesmo alojamento, o “oásis da prosperidade”. Pressionado pela família por não enviar dinheiro, ameaçado pelo antigo amigo e desiludido amorosamente, o suicídio parece ser a única solução encontrada pelo personagem.

A última sequência retorna ao primeiro vilarejo, onde o filme começou, na província de Shanxi. O foco se volta novamente à personagem de Xiao Yu, que, ao procurar emprego, vai parar na mesma mina em que trabalhara Dahai. Margeando a Muralha da China nessa cidade, Xiao Yu se depara com uma apresentação popular de uma tradicional ópera chinesa. Ela se aproxima, sendo totalmente atraída pela história que está sendo narrada. A ópera faz a representação de um julgamento por assassinato de um inocente junto a uma corte. Um impactante plano com o grupo de espectadores da ópera, repleto de rostos olhando para a câmera, e no qual não podemos mais identificar Xiao Yu, encerra o filme, como numa pintura do artista chinês Liu Xiaodong, documentado em *Dong*.

Apesar de itinerante e efêmera, a representação da ópera também evoca os traços milenares da cultura chinesa. Se o patrimônio material dos templos e da Grande Muralha são evidenciados sem maquiagens turísticas, com traços de degradação, a representação do “espetáculo vivo” da ópera, ao contrário, além de evidenciar uma paleta rica de cores e simbolismos que o Ocidente é ainda hoje incapaz de decifrar, oferece à personagem um momento de catarse capaz de iluminar seu rosto e expressões. Longe de ser um final feliz de uma narrativa extremamente dura, essa sequência final expurga, de certa forma, o niilismo existencial sem saída, deixando em aberto a possibilidade de transformação, se não na realidade concreta daquela sociedade, ao menos no plano da criação artística e da subjetividade da personagem.

### **3. China contemporânea e crítica da economia política**

Poderíamos agrupar as quatro histórias em dois conjuntos: o primeiro, partindo da introdução do filme, seria constituído pela história de Zhao San, o assassino profissional, sendo o único que pratica a violência de forma fria e já pré-determinada, uma vez que se trata de sua fonte de renda. O segundo grupo seria composto pelas histórias dos três demais personagens. Os três são levados a situações extremas e, ao se verem sem saída, cometem atos brutais contra aqueles que os humilharam

ou os violentaram. Embora as três histórias sejam apresentadas por três indivíduos/personagens de origem, idade e sexo diferentes, poderíamos dizer que representam as três faces de uma mesma realidade, como se o curso da história dos três não tivesse outra opção.<sup>5</sup> Na verdade, o que o filme nos apresenta é que os becos-sem-saída a que os personagens são levados se apresentam como estruturais, decorrem da própria organização societal chinesa, essencialmente, do modo de produção a que estão submetidos os trabalhadores.

Assim sugerimos que existe um elã que une essas histórias, e as situações de opressão retratadas em cada uma delas tem sua essência fundamental passível de ser compreendida ao se analisar os constrangimentos decorrentes do processo de acumulação de capital. Mais precisamente: as histórias revelam expressões de desumanidade que são desencadeadas pelo estranhamento decorrente da forma com que se organiza a sociedade em que os personagens estão inseridos.

De forma ultrassintética, apresentaremos, recorrendo a Marx e a Lukács, os traços que consideramos mais importantes e que possibilitam esclarecer as características mais gerais da categoria do estranhamento, intentando demonstrar que o filme capta com riqueza as formas com que este se manifesta. Nos *Manuscritos econômicos-filosóficos*, Marx analisa o estranhamento da atividade humana sob dois aspectos. O autor explica que ele surge tanto da não-identificação do trabalhador com o produto que objetiva, como do não-reconhecimento do trabalhador em relação a atividade que desempenha. Em suma, o trabalhador se sente alheio não somente ao produto do seu trabalho, mas também à práxis executada em sua vida cotidiana:

Examinamos o ato do estranhamento da atividade humana prática, o trabalho, sob dois aspectos: 1) A relação do trabalhador com o produto do trabalho como objeto estranho e poderoso sobre ele; [...] 2) A relação do trabalho com ato da produção no interior do trabalho. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física própria do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. O estranhamento-de-si (*Selbstentfremdung*), tal qual acima o estranhamento da coisa” (Marx, 2004, p. 83, *ênfase no original*).

Uma análise original, inspirada em Marx, sobre o fenômeno do estranhamento é a de Lukács, disposta sobretudo no último capítulo do segundo volume de *Para uma ontologia do ser social* (2013). Lukács argumenta que o estranhamento está vinculado a um aspecto característico da práxis do ser social: a inter-relação entre os inseparáveis momentos da objetivação e da alienação

---

<sup>5</sup> Indagado por dois críticos sobre o título do seu filme em inglês (internacional) *A Touch of Sin* e como ele próprio traduziria o título chinês (*Tian Zhu Ding*), a resposta do diretor nos auxilia entender melhor o percurso de seus personagens: “[O título em chinês] poderia ser traduzido como “a escolha dos céus”, que soa de maneira interessante para os chineses porque faz destacar duas noções: o destino, mas também a opção de ir em frente e passar a agir. Isso resume a atitude ativa e passiva dos personagens” (Malusa & Tessé, 2013, tradução nossa). Interessante observar que apesar das contingências de cada história, para o diretor, o agir de cada personagem continua sendo não apenas possível, mas se apresenta como necessário.

(*Entäusserung*). O reconhecimento das possibilidades de manuseio e de utilização dos objetos (naturais ou sociais) em função de algum interesse humano, exige que elaboremos por meio do pensamento de qual maneira aquela prática se materializará, em decorrência disso, toda objetivação deste tipo, simultaneamente, consiste em um ato de alienação do ser social (Lukács, 2013, p. 582-3).

Indo direto ao ponto, vê-se que a existência deste ato unitário é responsável pela a formação de uma generidade humana, cujo desenvolvimento depende de como os resultados das práticas finalísticas demonstraram-se compatíveis ou incompatíveis com a realidade natural ou social na geração de valores (produtos sociais úteis). Em determinadas formações sociais, o desenvolvimento dessa capacidade genérica não é acompanhado pelo desenvolvimento das personalidades humanas, onde revela-se a existência do estranhamento. Isso porque os produtos dos pores teleológicos decorrentes da inter-relação de alienação e objetivação aparecem no mundo social como se não pertencessem aos seus produtores. No capitalismo, por exemplo, os produtos e as capacidades dos seres humanos revelam-se alheios aos seus produtores, evidenciando, portanto, a perda de controle dos sujeitos sobre sua própria práxis.

Deste modo, o húngaro compreende o estranhamento como um fenômeno ideológico fruto de relações socioeconômicas específicas. Compreende que ele se trata de uma “abstração científica, todavia indispensável à teoria, portanto uma abstração razoável” (Ibid., p. 633). Assim, no âmbito da vida cotidiana, só se pode identificar estranhamentos concretos (formas de estranhamento), que se apresentam na violência, por exemplo, mas que se originam, essencialmente, da relação entre o desenvolvimento do gênero quando acompanhado da mutilação das personalidades.

Neste sentido, percebe-se que a construção das personalidades dos protagonistas do filme parte de uma linguagem documental, realista, até que algum drama se instaura e a narrativa se complexifica e elementos simbólicos emergem. Pelo relato do diretor, percebemos que ele buscou uma linguagem diferente neste filme, ao se propor discutir as formas de violência através de um prisma amplo:

Minhas expressões tinham sido implícitas ou indiretas até eu realizar *Um toque de pecado*. Naquele momento, meus pensamentos mudaram. Me recusei a fazer outro filme implícito. A realidade me fez produzir outro filme inequívoco. Como os personagens, o filme pode ser aniquilado. Eu o produzi sem subentendidos, sem hesitação – eu precisava desse tipo de estética. A violência na sociedade chinesa fez aumentar a violência em meu coração. Isso não significa que eu tenha esfaqueado alguém. Eu apenas filmei como as pessoas se esfaqueiam umas às outras. Eu queria entrar no mundo delas, estar presente no momento em que não há mais controle. Minha câmera também deixou de ter controle. Eu precisava entender aquelas pessoas da perspectiva delas. Não que eu concorde com os crimes que elas cometeram ou com a violência. É o contrário: discordo disso. Só adotei a perspectiva delas porque tentava entendê-las. Dessa maneira, fiz algo que é considerado violento, fiz esse filme (Kaufman & Serfaty, 2014, p. 248).

Para tratar da violência de humanos contra humanos o diretor usou uma linguagem direta, seca. Nos demais elementos da narrativa ele soube carregar nas sutilezas e simbolismos. Ele mescla sua crítica aos variados tipos de violência: contra o meio ambiente, contra os animais, da sociedade/do sistema contra o humano, dos homens contra as mulheres, e do próprio humano contra si mesmo, de diversas formas.

O diretor busca, em cada oportunidade, fazer estas formas de violência se evidenciar, dando a elas contextos muito específicos do cotidiano dos trabalhadores. Como argumentamos, essas situações refletem, na verdade, expressões diversas inspiradas em casos que ocorreram no dia-a-dia das pessoas, cujas consequências estarrecedoras aqui vinculamos à categoria do estranhamento. Isso porque o diretor foi capaz de representar personalidades que perdem de fato o controle de seus corpos e capacidades mentais. Se não indiretamente, como no caso de Zhao San, cuja falta de controle se evidencia assim como na vida de todos os trabalhadores explorados – do fato de estar inserido em relações de trabalho que provocam o auto-estranhamento do ser social em relação ao seu trabalho –, então esta incontabilidade se apresenta diretamente: nos atos de fúria cometidos contra os que exploraram e humilharam o mineiro Dahai, quando Xiao Yu assassina seu estuprador e quando Xiao Hui tira sua própria vida. Note-se, todas essas situações tiveram motivação essencialmente econômica, decorreram, em última instância, de situações relacionadas à fragilidade social em que estão inseridos os personagens, sendo este aspecto transmitido num realismo típico da obra de Zhangke.

As figuras de animais, tão importantes na tradição chinesa, marcam, por exemplo, em algumas cenas, os pontos de inflexão da evidente brutalidade. Dahai parte para sua busca por justiça com a proteção do seu tigre, estampado numa toalha. O touro, que muitas vezes simboliza resistência, esforço e trabalho árduo, acompanha o personagem Zhao San desde sua primeira aparição, no seu gorro, e reaparece em uma forte imagem de touros confinados na caçamba de um caminhão, em sua cena final. Após assassinar um casal e roubar seu dinheiro, Zhao atravessa as ruas da cidade em sua motocicleta com a apatia de sempre. Ele acompanha o caminhão e parece se enxergar naqueles touros, vê-se como um ser animalizado.<sup>6</sup>

Com Xiao Yu, diversos animais aparecem na sua história (macaco, vaca) mas é a serpente “sagrada” que lhe protege quando ela mais precisa. Outros animais também compõem esse mosaico simbólico e cruzam os personagens de cada história, tais como os peixes que a amada de Xiao Hui

---

<sup>6</sup> “Chega-se, por conseguinte, ao resultado de que o homem (o trabalhador) só se sente como [ser] livre e ativo em suas funções animais, comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos etc., e em suas funções humanas só [se sente] como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal” (Marx, 2004, p. 83).

leva para soltar num lago próximo a um templo, dando a eles algo que os humanos que ali vivem não possuem: liberdade. Como em outras culturas, os animais proporcionam super poderes aos humanos. Ao mesmo tempo, o diretor representa, em diversas passagens, os animais sofrendo maus tratos, evidenciando outras formas de violência.

Se em outros filmes seus os personagens vagavam a esmo pelos cenários e locações, como Monica Vitti, em *A noite*, de Michelangelo Antonioni, neste, os contínuos deslocamentos de alguns personagens são necessidades contingentes para a sobrevivência, representados num tom desolador, como elemento que contribui para a degradação da personalidade dos habitantes chineses. Isto porque a ambientação do filme e o próprio desenrolar das histórias se relacionam, muitas vezes, com as longas distâncias que podem ser percorridas com facilidade pelos personagens (a não ser por falta de dinheiro) num país de dimensões continentais como a China, graças, sobretudo, à gigantesca malha de trens de alta velocidade do país. Tal fato permite uma quase perfeita mobilidade da mão de obra naquele território. Como consequência, normaliza-se a construção de vínculos afetivos e empregatícios extremamente frágeis e superficiais,<sup>7</sup> inclusive os consanguíneos.

Ao enfatizar a tecnologia dos trem-bala, por exemplo, fica nítido o interesse do diretor em eger alguns símbolos do progresso chinês, mas isso aparece no filme de modo a evidenciar o caráter contraditório deste suposto “desenvolvimento”. As cenas sempre são gravadas em plataformas vazias, reiterando o sentimento de solidão dos personagens em suas buscas por trabalho. Deste modo o diretor acaba conseguindo transmitir a ideia de que as inovações tecnológicas não são criadas em função da busca pela melhoria das condições de vida dos seres humanos. É possível perceber que aquela tecnologia não seria desejada por nenhum dos personagens, se fosse possível que eles tivessem condições dignas de vida em suas cidades-natal. Assim, percebe-se que essas “inovações” só são implementadas na medida em que acionam mecanismos responsáveis por incrementar a geração de mais-valor, o que revela mais um aspecto da deformação sofrida durante o processo de constituição da personalidade do ser humano que se encontra alheio ao seu trabalho e ao resultado dele.

Marx discute a relevância do aprimoramento tecnológico do setor de transportes principalmente em um trecho do Livro II de *O capital*. Na passagem a que nos referimos, o autor investiga a esfera da circulação de mercadorias, mais especificamente, quais os principais custos de

---

<sup>7</sup> Partindo de um contexto diverso ao do filme, mas com observações pertinentes a nossa análise sobre os personagens errantes de Jia Zhangke, Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), quando está tratando da sua “terra” e das distinções sobre como diferentes culturas se relacionam com seus lugares de pertencimento, ainda se permite ter admiração com o fato de que “em diferentes lugares do mundo, nos afastamos de uma maneira tão radical dos lugares de origem que o trânsito dos povos já nem é percebido. Atravessamos continentes como se estivéssemos indo ali ao lado. Se é certo que o desenvolvimento de tecnologias eficazes nos permite viajar de um lugar para outro, que as comodidades tornam fácil a nossa movimentação pelo planeta, também é certo que essas facilidades são acompanhadas por uma perda de sentido dos nossos deslocamentos” (Krenak, 2019, p. 43).

circulação, uma vez que estes gastos consistem em deduções da esfera da produção de valor propriamente dita. Ao analisar as características do transporte de mercadorias, Marx percebe que, de modo geral, nem as massas dos produtos aumentam, nem são alteradas as propriedades da mercadoria em decorrência do transporte. Ele reconhece, contudo, que o valor de uso das coisas só pode se realizar na esfera do consumo, sendo este processo de deslocamento espacial um “mal inevitável” que exige a criação de um processo adicional de produção: a indústria do transporte (Marx, 2014, p. 229). Marx explica detalhadamente como os produtos transportados tem valor adicionado pelos meios de transporte:

Assim, o capital produtivo investido nessa indústria adiciona valor aos produtos transportados, em parte por meio da transferência de valor dos meios de transporte, em parte por meio do acréscimo de valor gerado pelo trabalho de transporte. Esta última adição de valor se decompõe, como em toda produção capitalista, em reposição de salário e mais-valor (Ibid.).

Além de mercadorias, os trens também transportam pessoas, revelando ainda uma outra exigência do modo de produção capitalista: o deslocamento da força de trabalho até os espaços em que se realizam a produção, a circulação e a realização do valor. Por fim, Marx identifica que o desenvolvimento tecnológico do setor de transportes e de comunicação tem como efeito a redução do custo de transporte de uma mercadoria individual. Esse processo de desenvolvimento exige o aumento da quantidade de trabalho social, vivo ou morto, empregado no transporte de mercadorias, que se reflete no nível atingido por essa indústria. Em suma, a indústria do transporte, representa “por um lado, um ramo independente de produção e, por conseguinte, uma esfera especial de investimento do capital produtivo. Por outro lado, ela se distingue pelo fato de aparecer como continuação de um processo de produção *dentro* do processo de circulação e *para* o processo de circulação” (Ibid., p. 231). Assim, revela-se que o elevado grau de desenvolvimento da tecnologia ferroviária chinesa (muitas vezes percebida pela mídia e pelo público em geral como impressionante), apenas reflete o também elevado grau de desenvolvimento do modo de produção de mercadorias, que exige, necessariamente, o aprimoramento, também em escala ampliada, da peculiar indústria do transporte.

Outro elemento que se destaca é a trilha sonora, que contribui para acentuar o contraste entre uma “China moderna” e a “China tradicional”. As músicas emanam dos planos e são cantadas pelos atores das óperas, seja pelas mulheres do restaurante em que Dahai almoça, ou pela festa que é oferecida ao responsável da mina que chega na cidade com seu novo avião, adquirido através dos recursos que deveriam ser investidos na vila, onde vivem os trabalhadores em condições de vida miseráveis. A trilha sonora, portanto, é parte da realidade dramática, e é entoada principalmente nas cenas em que o foco da câmera revela as contradições entre o mundo contemporâneo em que estão os personagens e os resquícios da cultura milenar.

A título de ilustração, convém mencionar a cena em que a estátua de Mao nos é apresentada junto à pintura de uma santa cristã. Segundo o diplomata francês Alain Peyrefitte, que esteve em missões na China e estudou as relações do Ocidente com o país, o culto à personalidade<sup>8</sup> observado durante a Revolução Cultural, remetia ao seu estudo sobre a tentativa de contato da primeira embaixada inglesa com a China, quando, séculos atrás, se dava o culto ao imperador “enviado do céu”:

Em julho e agosto de 1971, chefiando na China Popular a primeira missão oficial do Ocidente consentida nos cinco anos de Revolução Cultural, fiquei impressionado com estranhas similaridades entre o poder do Estado e aquele com o qual Macartney se defrontara [em fins do século XVIII].

O mesmo culto ao imperador: Mao substituíra Qianlong. Tudo dependia de sua vontade. [...] A mesma preocupação com os rituais protocolares, através dos quais exprime-se o respeito às tradições e à hierarquia. A mesma adesão a um sistema de referências que tem resposta para tudo: o “pensamento-Mao”, depois do “pensamento-Confúcio”; o *Livro vermelho* depois do *Decreto sagrado* de Kangxi (Peyrefitte, 1997, p. 13).

Por isso, um ponto que merece destaque em *Um toque de pecado* é o constrangimento praticado pelo poder estatal contra os habitantes, retratado de forma simbólica e indireta,<sup>9</sup> como a pouco aludido, mas também de forma explícita. A história de Dahai, por exemplo, evidencia um caso de corrupção e demonstra a impotência e conseqüente desinteresse da população em mudar esta situação. Mais do que isso, revela a existência de uma classe política cuja manutenção dos privilégios é indiscutível.

Os impactos tecnológicos na China contemporânea também são apresentados ao viajarmos por diferentes regiões através das histórias. Assim como em outros filmes do diretor, nos quais são apresentadas inúmeras obras urbanísticas modernas em contraste com a arquitetura ancestral, muitas delas vazias ou inacabadas, também é esta a estética de *Um toque de pecado*. Podemos ver parte da Grande Muralha, não pelos seus ângulos tornados óbvios pelo turismo, mas pela perspectiva de quem convive ao seu lado. Outras construções antigas como portais, templos, ao invés de fotografados com suntuosidade, são enquadradas evidenciando seus traços de decadência. As diferentes paisagens naturais chinesas, outrora soberbas em pinturas típicas, são agora fotografadas em transformação, destruídas e poluídas. O diretor é capaz de captar fotograficamente cenas que parecem remeter a um

---

<sup>8</sup> O culto à personalidade foi interpretado sobretudo pelos autores marxistas críticos ao regime stalinista. A título de esclarecimento, destacamos a compreensão de Lukács sobre este fenômeno na URSS, que possui um análogo na China, desde pelo menos a Revolução de 1949. Compreendendo ser um absurdo reduzir “o conteúdo e a problemática de um período tão importante da história do mundo ao caráter particular de um indivíduo”, o húngaro destaca que, quando se expressou na URSS, o culto havia sido produzido por mecanismos típicos da esfera político-ideológica, que garantiam sua manutenção e ampliação: “Identificava em Stalin o vértice de uma pirâmide que, alargando-se sempre na direção da base, compunha-se de ‘pequenos Stalins’, os quais, vistos de cima, eram os objetos e, vistos de baixo, eram os produtores e mantenedores do ‘culto da personalidade’” (Lukács, 1977, p. 01).

<sup>9</sup> Convém destacar a existência de detalhes que facilmente passariam despercebidos, que aparecem de relance nas telas dos dispositivos eletrônicos utilizados pelos personagens. É o caso da notícia do descarrilamento de um trem-bala, da explosão de uma mina, e na informação de que uma funcionária do governo seria possuidora de várias bolsas Louis Vuitton.

passado não muito distante da ambientação de *Blade Runner*, revelando não apenas a decadência da arquitetura e da cultura milenar chinesa, mas sobretudo a indiferença humana sobre questões outrora tão relevantes ao desenvolvimento do gênero humano naquela região.

No trabalho desenvolvido por Kaufman & Serfati (2014), na ocasião da mostra de cinema que as autoras realizaram com toda a obra de Zhangke no Brasil, o diretor discorre em entrevistas sobre o quanto as modificações de lugares e paisagens o impactam: “cortar os picos para preencher os vales” (Ibid., p. 204). Tal impacto ambiental não destoa do que ocorre no restante do mundo, uma vez que em nosso cotidiano, por exemplo, convivemos com a poluição das paisagens, com o alagamento das cidades, com a imposição de deslocamentos forçados de povos indígenas em decorrência da poluição dos rios e matas etc. De todo modo, um dos mais relevantes motivos de devastação ambiental advém das atividades extrativistas, sobretudo da mineração, cada vez mais necessária à reprodução do capital, que também foi enfatizada em *Um toque de pecado*.

Neste sentido, consideramos importante ao menos citar as contribuições de Antunes (2018) e, mais recentemente, de Faustino & Lippold (2023) pela associação das tão precárias atividades mineradoras às tecnologias digitais contemporâneas. Celulares, chips etc. possuem em sua estrutura física elementos oriundos das insalubres minerações, como a que foi retratada no filme, mas também dependem muitas vezes de atividades ilegais, como a dos garimpos, que no Brasil, por exemplo, têm arruinado culturas inteiras.

Faustino & Lippold (2023) ressaltam ainda que a insalubridade e periculosidade não se limitam à mineração extrativista, uma vez que também se refletem no trabalho digital precarizado por ela possibilitado. Os autores destacam que os discursos fetichizantes sobre a evolução tecnológica contribuem para um apagamento das características de exploração no mundo do trabalho digital, reiterando o argumento de Marx sobre o desenvolvimento da indústria não se relacionar com a melhoria das condições da vida humana na sociedade do capital. Isto porque, como ressaltamos, a lógica de acumulação tem o objetivo de desenvolver os mecanismos que reforçam a subsunção do trabalho ao capital. Nas palavras do autor, “[...] a produção capitalista só desenvolve a técnica e a combinação do processo de produção social na medida em que solapa os mananciais de toda a riqueza: a terra e o trabalhador” (Marx, 2013, p. 574).

#### **4. Considerações finais**

Segundo Zhangke, “o fato de que nós ignoramos a violência existente e prestamos zero atenção na morte de pessoas é algo ainda mais violento” (Kaufman & Serfaty, 2014, p. 249), algo que cotidianamente também vivenciamos nas grandes cidades brasileiras com seus altos índices de violência. Embora *Tian zgu ding* seja uma crítica contundente à atual sociedade chinesa, aos seus

símbolos de poder econômico e ao modelo de produção de mercadorias e de expansão do valor sob o controle do Estado, seria reducionista classificar a obra como revisionista. Também parece simplista uma interpretação sobre o filme que restrinja as críticas de Zhangke à sociedade chinesa, uma vez que os problemas abordados na película dizem respeito à sociabilidade humana como um todo.

Ao tratar de diversas facetas da violência na China, o diretor vai referenciar clássicos do cinema internacional (leia-se hegemônico). Como analisamos, são diretas as citações de obras estadunidenses e europeias, tão comuns na formação obrigatória das escolas de cinema em todo o mundo. Entretanto, ao criar uma narrativa que desenvolve um enredo explícito para a violência, ao mesmo tempo em que o carrega de simbolismos e sutilezas – tão próprios à cultura chinesa –, o filme apresenta grande originalidade, inclusive de escrita de roteiro, como teve que reconhecer o festival de Cannes, em 2013. Mais ainda, marca um ápice na cinematografia do autor, um momento de síntese de muitas ideias, investigações estéticas e temáticas que vinha desenvolvendo em outros filmes.

Tal força artística não apenas nos fez voltar a importantes reflexões marxistas, como as que apresentamos sobre a categoria do estranhamento, sobre a contradição do desenvolvimento tecnológico da rede de transportes, ou mesmo sobre a crítica marxiana da inversão da importância da vida dos sujeitos em relação à produção de mercadorias – imposta pelas necessidades de expansão do capital; mas também nos fez perceber, através de Lukács, um exemplo concreto de “ideologia pura”, em sua forma artística, e os motivos que levaram o autor húngaro em insistir no caráter desfetichizante portado pelas expressões artísticas capazes de elevar as individualidades à genericidade humana.

Depois de ser liberado pela censura chinesa e entrar em circuito em seu país, o filme foi novamente censurado. Atualmente a obra também não se encontra disponível em nenhum serviço de *streaming* em território brasileiro. Ou seja, um filme proibido pelo Estado e inviabilizado pelo mercado, restando apenas as possibilidades de circulação em circuitos genuinamente culturais e/ou ilegais (através da pirataria).

## Referências

- A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. Itália, França, 1961. Filme.
- ANTUNES, R. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BLADE Runner: caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Estados Unidos, Hong Kong: Warner Bros., 1982. Filme.

- IKEDA, M. G. *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea*. Rebeca, v. 11, p. 181-202, 2022.
- KAUFMAN, M., SERFATY, J. (Org.), *Jia Zhangke, A cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes, 2014.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FAUSTINO, D. M., LIPPOLD, W. *Colonialismo Digital: por uma crítica hacker-fanoniana*. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023. v. 1. 208p
- LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social*. Tomo II. São Paulo: Boitempo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Carta sobre o stalinismo*. Temas de Ciências Humanas, São Paulo, n. 1, 1977, 12 p.
- MALUSA, V.; TESSÉ, JP. *Uma câmera em vez de uma arma - Entrevista com Jia Zhangke [Une caméra plutôt qu'un fusil: entretien avec Jia Zhang-ke]*. In: Cahiers du cinema, Décembre 2013, n° 695. Paris. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/decembre-2013-n695/>
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política*. Livro II. São Paulo: Boitempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MELANCOLIA. Direção: Lars von Trier. Produção: Meta Louise Foldager. Dinamarca, Suécia, França, Alemanha: Califórnia Filmes, 2011. Filme.
- O CAVALO de Turin. Direção: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Produção: Gábor Tényi. Hungria, Alemanha, Estados Unidos, França, Suíça, 2011. Filme.
- PEYREFITTE, A. *O império imóvel, ou, O choque dos mundos*. Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1997.
- PULP fiction: tempo de violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax Films, 1994. Filme.
- UM DIA de fúria. Direção: Joel Schumacher. Produção: Timothy Harris, Arnold Kopelson, Herschel Weingrod. Estados Unidos: Warner Bros, 1993. Filme.
- UM TOQUE de pecado (*Tian zgu ding*). Direção: Jia Zhangke. Produção: Shôzô Ichiyama. China, Japão, França: Paris Filmes, 2013. Filme.

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos:  
Universal Pictures, 1958. Filme.