

De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista

Cecília Mello¹

Resumo

Este artigo procura utilizar um conceito crítico de intermedialidade como ferramenta para uma abordagem histórica, estética e política da obra-prima de Jia Zhangke, *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), partindo de sua relação profícua com a pintura de paisagem chinesa (em chinês, *shanshuihua* - 山水画 – pintura de montanha e água). Como irei demonstrar, a afinidade entre o filme de Jia Zhangke e a pintura de paisagem permite que o cinema se aproxime não apenas da pintura como também de tradições filosóficas, como o taoísmo e o confucionismo. Essa relação entre o cinema e a filosofia chinesa será, então, explorada a partir de um paralelo entre duas sequências cruciais no cinema da era pós-Mao, a primeira extraída de *Terra amarela* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984), dirigido por Chen Kaige e fotografado por Zhang Yimou, e a segunda, de *Em busca da vida*. Essas sequências sugerem que as especulações filosóficas acerca da natureza da relação entre a figura humana, a paisagem e a sociedade ainda estão no centro das preocupações das artes visuais chinesas. Por outro lado, ensejam interpretações diferentes, que apontam para o caráter de ruptura contido no cinema de Jia Zhangke, capaz de dialogar com uma tradição e, ao mesmo tempo, subvertê-la.

Palavras-chave: Cinema chinês. Intermedialidade. Pintura. Filosofia.

From Yellow earth to Still life: painting, philosophy and post-socialist China

Abstract

This article employs a critical concept of intermediality in order to propose a historical, aesthetic and political analysis of Jia Zhangke's highly-acclaimed film *Still Life* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), with a special emphasis on its relation with Chinese traditional landscape painting (in Chinese *shanshuihua* - 山水画 – mountain-water painting). As I will suggest, the affinity between Jia's cinema and landscape painting allows for film and philosophy – namely Taoism and Confucianism – to come together in the director's work. This relationship between Chinese cinema and

1

Cecília Mello realizou estágio de pós-doutorado como Visiting Fellow na Taipei National University of the Arts, Taiwan (2010), no Centre for World Cinemas, Universidade de Leeds, Reino Unido (2011), na Beijing Film Academy, China (2013) e na Universidade de Pequim, China (2015). Doutora em Cinema pela Universidade de Londres e mestre em Cinema pela Universidade de Bristol, é professora de Cinema no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk

philosophy is then further explored through a parallel between two central sequences in contemporary Chinese cinema, the first from Chen Kaige's *Yellow Earth* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984) and the second from *Still Life*. These sequences suggest that the philosophical speculations about the nature of man's relationship with landscape and society are still at the core of Chinese visual arts. On the other hand, they seem to lead to different conclusions, which highlight the transgressive nature of Jia Zhangke's cinema, able to establish a dialogue with tradition and, at the same time, subvert it.

Keywords: Chinese cinema. Intermediality. Painting. Philosophy.

A intenção deste artigo é empregar um conceito crítico de intermedialidade como ferramenta para uma abordagem histórica, estética e política da obra-prima de Jia Zhangke, *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), partindo de sua relação profícua com a pintura de paisagem chinesa (em chinês, *shanshuihua* - 山水画 – pintura de montanha e água). Conforme irei sugerir, a afinidade entre o filme de Jia Zhangke e a pintura de paisagem, uma forma de arte que ocupa o lugar supremo dentre todas as tradições artísticas da China, permite que o cinema se aproxime não apenas da pintura como também de tradições filosóficas chinesas. Isso porque muitos dos princípios por trás da pintura de paisagem possuem um liame cultural com a Filosofia Taoísta e, em menor grau, com a Filosofia Confucionista. Esses conceitos filosóficos fundamentais encontrados nos alicerces da arte da pintura estão relacionados à cosmologia, ao destino dos seres humanos e à relação entre a figura humana e a paisagem. Creio que um foco nas inter-relações entre cinema, pintura de paisagens e filosofia possa fornecer um entendimento mais amplo das implicações estéticas e políticas na obra de Jia Zhangke, visto que traz ressonância histórica à perspectiva contemporânea. Proponho, assim, um entendimento do conceito de intermedialidade, que procura valorizar a interação entre diferentes mídias e tradições artísticas a partir de seus determinantes culturais e históricos, o que permite um distanciamento em relação à perspectiva eurocêntrica, aliado, na história da arte chinesa, à busca por elementos para uma hibridização conceitual, apta a abordar a intermedialidade em questão.

O cinema e as outras artes

Nos últimos vinte anos, o conceito de intermedialidade vem surgindo, com mais frequência, na teoria do cinema e do audiovisual (PETHÓ, 2010). Seria errôneo, no entanto, falar de uma reabilitação, já que intermedialidade deriva de “intermídia”, palavra cunhada pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1812 (1971), mas apenas retomada e definida como termo crítico em meados dos anos 1960, pelo artista Dick Higgins (1966; 1984). Intermedialidade, para Higgins, vinha descrever as atividades que ocorriam no entrecruzamento entre as artes, que poderiam dar origem a novos gêneros artísticos, como a poesia visual ou a arte performática. Gradualmente, o termo passou a designar, grosso modo, as interconexões e interferências que ocorrem entre diferentes mídias (RAJEWSKY, 2010). Ao mesmo tempo, seu sentido tende a alterar-se a partir das múltiplas concepções que envolvem sua raiz, “mídia”, o que faz da intermedialidade um conceito fluido, cuja natureza heterogênea é, hoje, amplamente aceita. Atualmente, mais contenciosa do que a definição de intermedialidade é a existência ou não de fronteiras, implícitas no uso do prefixo “inter”, entre diferentes mídias ou expressões artísticas (MITCHELL, 1994).

Já o número crescente de abordagens da intermedialidade no campo da teoria do cinema e do audiovisual se deve tanto à absorção destes por outras formas de arte quanto à multiplicação de suportes tecnológicos com o advento da tecnologia digital, que se traduziu em uma proliferação de novas relações midiáticas. Deve-se, também, à influência dos Estudos Culturais na teoria cinematográfica e à consequente rejeição das noções de pureza e essência, substituídas pelos conceitos de “hibridização”, “transnacionalismo”, “multiculturalismo” e “interdisciplinaridade”. O cinema, notoriamente visto como o ponto de encontro entre diferentes artes e regimes sensoriais, o *Gesamtkunstwerk par excellence*, parece convidar à hibridização cultural, sua intertextualidade contendo, segundo Stam e Shohat (2006), uma natureza multicultural.

A importância da natureza intermediária do cinema vem sendo exaltada ou minimizada desde os primeiros escritos sobre a nova arte no início do século XX. Interessante notar que ambas as posições serviam a um

propósito similar de legitimar o cinema, ou por meio de sua aproximação com tradições artísticas mais antigas e respeitadas, ou por meio da busca por sua especificidade enquanto arte autônoma (PETHÓ, 2010). S. M. Eisenstein (2010) talvez tenha sido a mais prolífica das vozes em defesa do diálogo do cinema com outras artes, nos anos 1920 e 1930, aproximando-o da música e da arquitetura. Nos anos 1950, André Bazin escreve o ensaio “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”, no qual defende a natureza impura do cinema, em um momento no qual era justamente sua especificidade que a maioria tentava erigir e proteger nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* (BAZIN, 1958/2014; De BAECQUE, 2001). Mas, antes mesmo dos ideólogos da *politique des auteurs* e de sua resistência, por exemplo, às adaptações literárias, outros autores já demonstravam uma preocupação com a busca pela essência ou pureza do cinema, por vezes enxergando sua interação com outras artes como uma forma de enfraquecimento (ARNHEIM, 1989).

Mais recentemente, a ênfase proposta por Jacques Rancière na heterogeneidade essencial da arte cinematográfica reacendeu o debate sobre a intermedialidade e inseriu a discussão em um vasto questionamento acerca de critérios estéticos e da periodização da história da arte. Rancière combate a retórica da ruptura que separa a tradição realista da tradição modernista e propõe, no lugar, o que chama de regimes das artes, distinguindo entre o regime representativo e o regime estético. Se o primeiro seria regido por uma série de regras e hierarquias acerca daquilo que deveria ser e de como deveria ser representado, “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009: pp. 33-4). O romance seminal de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, de 1857, é, para Rancière, um dos maiores exemplos da transição para um regime estético na literatura francesa. Na literatura inglesa, a inflexão ocorreu principalmente por meio do poeta William Wordsworth e suas *Lyrical Ballads* de 1798 (MELLO, 2006). Tanto Flaubert quanto Wordsworth deixavam-se mover por um impulso demótico e democrático, ao elegerem figuras aparentemente insignificantes como merecedoras de tratamento artístico, abalando os alicerces e as hierarquias do regime representativo das artes. Mas, no lugar de reinstalar uma lógica

de rupturas, Rancière propõe a coexistência desses regimes, mais viva do que nunca no cinema, uma arte mista em sua essência. E vai além, ao relacionar a coexistência dos regimes representativo e estético com a copresença de temporalidades heterogêneas e a conjunção de diferentes formas de arte no seio da arte cinematográfica. Assim, a transição entre os regimes relativiza as distâncias entre as diferentes artes, permitindo que se opere uma junção de seus efeitos e especificidades.

Partindo dessa premissa, gostaria de sugerir que o cinema de Jia Zhangke promove a junção de efeitos e especificidades de diferentes artes, e aí reside grande parte de sua força política. Para explorar essa hipótese, tomarei como exemplo seu filme *Em busca da vida*, que promove, por meio de sua interação com recursos estéticos da pintura de paisagem e com conceitos derivados da filosofia taoísta e confucionista, uma reflexão acerca da relação entre o homem e as paisagens da China pós-socialista. Primeiramente, discutirei a importância da locação, buscando estabelecer de que forma a paisagem das Três Gargantas parece, por si só, impor uma intermedialidade crítica no filme de Jia. Em seguida, proporei um paralelo entre duas sequências cruciais no cinema chinês da era pós-Mao, a primeira extraída de *Terra amarela* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984), dirigido por Chen Kaige e fotografado por Zhang Yimou, e a segunda, de *Em busca da vida*. Essas sequências sugerem que as especulações filosóficas acerca da natureza da relação entre a figura humana, a paisagem e a sociedade ainda estão no centro das preocupações das artes visuais chinesas. Por outro lado, ensejam interpretações diferentes, que apontam para o caráter de ruptura contido no cinema de Jia Zhangke, capaz de dialogar com uma tradição e, ao mesmo tempo, subvertê-la.

Filosofia e pintura em *Em busca da vida*

Oriundo da cidade de Fenyang, na província de Shanxi, República Popular da China, Jia Zhangke realizou 18 filmes entre 1994 e 2013, entre curtas e longas-metragens, em um primeiro momento atuando na

clandestinidade dentro de seu país, com financiamento externo, e, a partir de 2004, ano em que lança seu filme *O mundo* (Shi Jie 世界), com o aval do governo chinês. Jia é considerado o maior expoente da sexta geração do cinema chinês, também conhecida como a “geração urbana”, por seu enfoque na vida e nos espaços urbanos da China pós-socialista, e cujos filmes buscavam propositalmente se distanciar da grandiosidade épica e das paisagens a-históricas do cinema da quinta geração, capitaneada por Chen Kaige e Zhang Yimou. Ao contrário, a obra de Jia Zhangke procura responder à nova conjuntura histórico-social da China, por meio de uma estética original, que nasce de um impulso realista aliado ao problema da intermedialidade. Isso significa que, por um lado, seu cinema se define pela crença, de cunho baziniano, na vocação da arte cinematográfica pelo realismo, o que transforma sua câmera em uma fonte de poder. Por outro lado, esse enlace com o real ocorre por meio de recursos estéticos encontrados em outras tradições artísticas chinesas, como a pintura, a arquitetura e a ópera. Essa mistura, que cria suas próprias regras, afina-se a um regime estético das artes, nos termos de Jacques Rancière, e deriva sua força da criação de um dissenso, que reúne realismo e intermedialidade em um impulso político, produto da interação entre a História e a Poesia.

Em busca da vida, vencedor do Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, em 2006, foi inteiramente filmado em locação na região das Três Gargantas, situada em Chongqing, no centro da China. A ação transcorre em uma paisagem urbana em processo de desaparecimento, sob o pano de fundo de uma paisagem natural carregada de significados simbólicos. Feng Jie, localizada às margens do rio Yangtze, é uma cidade de mais de 2000 anos, que está prestes a ser submersa pela construção de uma represa. Será para lá que um homem e uma mulher da província de Shanxi irão viajar em busca de seus cônjuges, de quem estão separados há alguns anos. Ao chegarem, encontram uma cidade já parcialmente demolida, e assim suas buscas ocorrem em um espaço repleto de prédios desabados, muros esburacados e pilhas de entulho.



Em busca da vida e as Três Gargantas: paisagem imortal X cidade efêmera.

Não há dúvidas de que Jia Zhangke optou por situar essas duas histórias na efêmera cidade de Feng Jie, de modo a observar e refletir acerca da atmosfera de transformação intensa que domina não somente a região das Três Gargantas, como também grande parte de seu país desde os anos 1980. Essas mudanças são consequência da chamada Era das Reformas (*Gaige Kaifang*, 1978-1992) de Deng Xiaoping, que levou a China em direção à economia de mercado. Sob a liderança de Deng, que sucedeu a década traumática da Revolução Cultural (1966-1976), o país passou gradualmente a cultivar melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo. Internamente, a China reverteu a coletivização da agricultura, privatizou grande parte da indústria e permitiu o aparecimento de negócios privados. Os efeitos das reformas econômicas foram sentidos com intensidade nos espaços urbanos do país que, desde então, vem passando por grandes transformações, com a

demolição extensiva de habitações tradicionais para a construção de novas avenidas, pontes, viadutos, prédios, estações de metrô e grandes *shopping centers*.

A obra de Jia Zhangke, conforme afirma o próprio diretor, em diversas entrevistas nos últimos anos (ver, por exemplo, BERRY, 2009; FIANT, 2009; JIA, 2009; MELLO, 2014a), é, em grande parte, movida por um desejo de filmar o desaparecimento, de registrar e preservar – por meio da ontologia da imagem cinematográfica – uma paisagem urbana efêmera. Jia parece muito consciente da dimensão espacial da memória, geralmente ofuscada por sua dimensão temporal, e de como um espaço em desaparecimento acarreta inevitavelmente sua perda. Daí ele deriva uma urgência em filmar esses espaços e essas memórias, urgência que vem atrelada, de modo aparentemente contraditório, a um estilo lento, que se empenha em observar cuidadosamente aquilo que está prestes a se transformar.

Se esse impulso testemunhal anima a obra do diretor de um modo geral, não há dúvidas de que *Em busca da vida* é o filme mais emblemático desse desejo de registrar e refletir sobre o processo de transformação chinês, no centro do qual está a Hidrelétrica das Três Gargantas. Uma das maiores obras da engenharia moderna, a usina foi, primeiramente, proposta pelo fundador da República chinesa, Sun Yat-Sen, e, mais tarde, nos anos 1950, prospectada por Mao Zedong. A construção finalmente começou em 1994 e foi completada em 2012, inundando mais de 600 quilômetros quadrados de terra – incluindo monumentos arqueológicos e históricos – e deslocando mais de 1 milhão de pessoas. Por trás da grandeza do projeto, estava uma das paisagens mais icônicas da China, formada pelas três gargantas do rio Yangtze, uma combinação harmoniosa de montanhas, cânions e a água esverdeada do rio. Mas a importância e centralidade dessa paisagem para a memória cultural e coletiva chinesa se deve também à sua presença recorrente em poemas e pinturas clássicas das dinastias Tang, Song e Yuan. Hoje essa paisagem, além de tantos outros sítios históricos localizados às margens do rio, foi parcialmente apagada pela construção da represa.

A razão por trás da iconicidade das Três Gargantas na China se deve igualmente a seus principais elementos constituintes, quais sejam, a Montanha e a Água. A expressão, em língua chinesa, “montanha-

água” quer dizer, por meio de uma sinédoque, “paisagem”. A pintura de paisagem é, então, conhecida como “pintura de montanha e água”, ou, em chinês, *shanshuihua* (山水畫). Conforme observa Wing-Tsit Chan, “a pintura de paisagens é a arte mais importante da China, na qual os princípios fundamentais de todas as artes estão presentes, e onde os maiores talentos artísticos foram imortalizados” (1967: p.23). Os exemplos mais antigos da arte do *shanshuihua* podem ser encontrados na dinastia Han (202 a.C. - 220 d.C.), mas foi apenas na dinastia Tang (618 a.C. - 907 d.C.) que a pintura de paisagens se tornou um gênero independente. O Confucionismo e o Taoísmo forneceram sua base filosófica: Confúcio, por exemplo, usa a natureza como uma analogia da virtude humana, como em “Os sábios encontram alegria na água, os bons encontram alegria nas montanhas” (Analectos, 6:21). Já no Taoísmo, as ideias éticas são lições retiradas da Natureza, que é o padrão para o Céu e para a Terra, assim como para o ser humano.

Conforme explica François Cheng, as montanhas e a água correspondem, para o pensamento chinês, aos dois polos da Natureza. De acordo com a tradição taoísta, o Yin feminino é identificado com a receptividade fluida da água, enquanto o Yang masculino é identificado com as montanhas e a dureza das pedras, dentre outros elementos. Já na tradição confucionista, os dois polos da Natureza correspondem aos dois polos da sensibilidade humana, o coração (montanha) e o espírito (água). Daí é possível inferir que pintar uma paisagem também é pintar um retrato do espírito humano. A montanha e a água são, portanto, mais do que termos de comparação ou metáforas, já que encarnam as leis fundamentais do universo macrocósmico e suas relações orgânicas com o microcosmo do Homem (CHENG, 1991: pp. 92-93).

Jia Zhangke esteve, pela primeira vez, em Feng Jie, em 2005, para filmar um documentário sobre o pintor contemporâneo Liu Xiaodong, intitulado *Dong* (2006), que se tornou uma espécie de filme-par para *Em busca da vida*. Ao chegar à cidade, muito se impressionou com a potência icônica da paisagem natural e com a aparência caótica da paisagem urbana: “Chegar a Feng Jie de barco é como fazer uma viagem ao passado da China. A paisagem que inspirou tantos poemas e pinturas parece realmente emergir da dinastia Tang. Mas assim que o barco chega ao porto, você é

jogado de volta em um presente extremamente caótico” (JIA, 2008: p. 7). Não há dúvidas de que a paisagem funcionou como uma fonte de inspiração para a sofisticada superimposição de temporalidades operada por Jia em *Em busca da vida*. Feng Jie e a represa hidrelétrica – a concretização de um sonho tanto republicano quanto comunista – são, afinal, um reflexo e um sintoma da nova China que emergiu das cinzas da Revolução Cultural. Ao mesmo tempo, a região das Três Gargantas pertence à herança cultural da civilização chinesa, encapsulando, assim, não apenas os sonhos e aspirações dos séculos XX e XXI, como também dois mil anos de história da arte chinesa.

Diante desse cenário tão exemplar da China pós-socialista, terra das grandes transformações, as escolhas estilísticas do diretor revelam uma afinidade com qualidades estéticas derivadas das tradições da pintura chinesa de paisagem montada em rolos verticais ou horizontais. Como já tive a oportunidade de sugerir (MELLO, 2014b), essa hipótese, que traz uma dimensão histórica à perspectiva contemporânea tão central ao cinema de Jia Zhangke, se relaciona, em primeiro lugar, à noção de perspectiva multifocal característica da pintura chinesa tradicional. Sabe-se que a pintura chinesa montada em rolos não se apoia, de nenhum modo significativo, na noção de perspectiva renascentista. Privilegia, sim, o movimento através da pintura, como se a paisagem fosse observada, ao mesmo tempo, de vários pontos de vista diferentes. Assim como a pintura tradicional chinesa convida o olhar do pintor e do espectador a adotar diferentes pontos de vista, a organização espacial de *Em busca da vida* também privilegia a organização espacial em múltipla perspectiva, fruto de uma decupagem que, com frequência, alterna o ponto de vista do *voyeur* – inspecionando um espaço a partir de um ponto de vista vantajoso – com a perspectiva do *voyageur*, que atravessa espaços e se movimenta pela cidade. Ao mesmo tempo, a noção de múltipla perspectiva também se impõe no filme, por meio do uso prolífico do *travelling* ou plano-rolô², nos termos de Noël Burch (1990), frequentemente associado ao plano-sequência baziniano, uma das marcas do cinema de Jia. O uso dos planos-rolô funciona como um terceiro elemento, ao lado dos planos gerais de paisagem e dos planos à altura de uma pessoa, para a descoberta da paisagem natural e urbana da região

2

Burch cunhou esse termo em relação ao cinema de Kenji Mizoguchi. Ver NAGIB, Lúcia (Org.). Mestre Mizoguchi, uma lição de cinema. São Paulo: Navegar, 1990.

das Três Gargantas. Combinados, os três recursos estéticos propiciam uma investigação sobre a relação entre a figura humana e seu ambiente, trazendo à tona a superimposição de temporalidades que caracteriza a cidade de Feng Jie e, em última análise, a China contemporânea.



O plano-rolô em *Em busca da vida*.

A relação intermediária entre o filme e a pintura chinesa também pode ser investigada a partir da noção de “espaço vazio”, tão central ao sistema de pensamento chinês quanto o “Yin-Yang” (CHENG, 1991: p. 45). Na pintura chinesa, o “espaço vazio” significa áreas da composição visual que existem entre os principais elementos da pintura, ou seja, a montanha e a água. François Cheng nota que, em algumas pinturas das dinastias Song e Yuan, o “espaço vazio” chegava até mesmo a ocupar dois terços do espaço pictórico. Mas, apesar do nome, o “espaço vazio” não pode ser considerado inerte, já que, na realidade, ele é ocupado por “sopros” que conectam o mundo visível ao mundo invisível. Isso significa que uma nuvem, por exemplo, deve ser vista como um elemento que opera uma conexão entre a montanha e a água, ocupando grande parte da pintura. O “espaço vazio” é, assim, essencial para evitar uma oposição rígida entre esses elementos, que se comunicam e, por fim, se transformam um no outro, em uma encarnação das leis dinâmicas do real dentro da tradição do pensamento chinês (CHENG, 1991: p. 47). Em *Em busca da vida*, o “espaço vazio” parece subsistir no estilo narrativo “lento”, “atrasado” ou “demorado” do filme, nos termos de Laura Mulvey (2006)³. Assim, o que poderia ser visto como uma “pausa narrativa” serve, na realidade, para que os personagens tenham tempo para pensar, contemplar e sentir. Esses “momentos vazios” também permitem ao espectador uma atitude mais reflexiva, diferente da adotada diante de uma narrativa mais rígida de causa e efeito.

3

Mulvey emprega o termo “delayed cinema” para falar do cinema de Abbas Kiarostami.



Espaço vazio em *Em busca da vida*.

Essa combinação de planos e movimentos de câmera, interligados por espaços vazios, também evidencia a presença aparentemente eterna de uma paisagem natural em contraposição à velocidade da mudança promovida pelo homem, em uma espécie de lamento cinematográfico pela perda da lentidão e da história. O desaparecimento de cidades e sítios históricos, portanto, parece também sugerir o desaparecimento de uma memória cultural e coletiva conectada a essa paisagem, e isso confere ao uso dos planos-rolô e das perspectivas múltiplas uma postura política. Em última análise, o que Jia parece sugerir é que a velocidade das mudanças em Feng Jie – e na China como um todo – é tamanha, que a história e a memória estão sendo inexoravelmente apagadas, destruídas. E que, diante desse cenário, suas escolhas estéticas deveriam necessariamente criar uma ponte entre a contemporaneidade e a história.

A figura humana na paisagem: Em busca da vida e Terra amarela

Além de promover a união entre um presente de transformações e um passado de tradições, as escolhas estéticas de Jia Zhangke parecem igualmente sugerir uma mudança importante na relação que o cinema chinês vem estabelecendo com essas tradições. Isso porque, como aponta Fabienne Costa, *Em busca da vida* evidencia de que modo a construção da represa das Três Gargantas teria impactado ou violentado não apenas a vida dos habitantes da região, como também a noção ancestral chinesa de paisagem ou *shanshui* (COSTA, 2007: p. 46). Assim, Jia constrói no centro de sua reflexão sobre a figura humana na paisagem real uma breve sequência que, a meu ver, resume magistralmente a relação do filme com a noção ancestral de paisagem na China. Essa sequência, por sua vez, se relaciona com outra sequência de outro filme crucial para a história do cinema chinês, filme esse que também deriva de um impulso intermediário. Trata-se de *Terra amarela*, obra fundadora da Quinta Geração, dirigida por Chen Kaige em 1984. Creio que um paralelo profícuo possa ser estabelecido entre esses dois filmes, de forma a elucidar de que modo o cinema é capaz de emprestar recursos estéticos da pintura e, ao mesmo tempo, atualizá-los, reforçando-os ou questionando-os.

Como é sabido, a questão central para a filosofia chinesa é o humanismo. A relação do ser humano com a paisagem natural e com a sociedade está no cerne do pensamento filosófico chinês, no qual as discussões éticas e políticas parecem sempre ter obscurecido quaisquer especulações metafísicas. O clímax do humanismo no pensamento chinês pode ser resumido na famosa frase de Confúcio: "É o homem que pode engrandecer o Caminho, e não o Caminho que pode engrandecer o homem" (Analectos, 15:28). No entanto, na pintura de paisagens chinesa, a primeira impressão leva a crer que a figura humana ocupa um lugar um tanto insignificante dentro do pensamento filosófico e estético chinês, sempre inferior à paisagem e aos motivos de flores e pássaros. Como explica Wing-tsit Chan (1967), a figura humana parece estar subordinada à Natureza por uma questão de escala, já que, em geral, são muito pequenas, incidentais ou, por vezes, até mesmo totalmente ausentes da pintura de paisagens.

Contudo, Chan adverte que, para entender o verdadeiro significado dessa forma de arte, deve-se, primeiramente, entender sua relação com a poesia. Para isso, é possível evocar o pintor da dinastia Song Guo Xi (郭熙) e sua crença na falta de rigidez das fronteiras entre as formas de arte tradicionais chinesas: “Poesia é pintura sem forma, e a pintura é a poesia na forma visual” (ca. 1085). Isso significa que na pintura chinesa, há poesia, e que na poesia chinesa, há pintura. Conforme explica Chan:

As duas artes não são apenas aparentadas, mas sim idênticas no que se refere às suas funções principais, que são nada além do que a expressão de sentimentos humanos de felicidade e tristeza, alegria e raiva, e sentimentos de paz, mobilidade, solidão, e assim por diante. Os artistas chineses pintam uma paisagem pela mesma razão que os poetas descrevem uma paisagem em seus poemas. Seu objetivo é apurar os sentimentos, estimular a mente, e criar uma atmosfera para que, quando o leitor ou o espectador emergem dessa atmosfera, eles possam se tornar pessoas melhores (CHAN, 1967: p. 23).

Diante dessas observações, é possível inferir que não há subordinação do homem à natureza na pintura de paisagens chinesa, já que a paisagem conteria nela própria o sentimento do artista e o espírito humano. Ainda assim, é difícil não levar em conta a importância da escala, da proporção, que está relacionada à vastidão da paisagem e crença em sua permanência, sua imortalidade. Essa questão está no cerne das duas sequências que comentarei em seguida.

Terra amarela é o filme que inaugurou, juntamente com *One and Eight* (*Yi Ge He Ba Ge* 一个和八个, Zhang Junzhao, 1983), a chamada Quinta Geração do cinema chinês, nos anos 1980. Há dois fatores que contribuíram para o aparecimento de uma geração de diretores nos anos 1980. Em primeiro lugar, em 1978, dois anos após a morte de Mao Zedong, em 1976, a 11ª Sessão Plenária do 3º Comitê Central do Partido Comunista Chinês inaugura uma nova fase de abertura, que será liderada por Deng Xiaoping até o início dos anos 1990. Isso também inaugura um novo período de liberalização para as artes, e o cinema se enriquecerá

não apenas do relaxamento da censura, como também do acesso à teoria, crítica e produção internacionais, aliado a um desejo pela modernização da linguagem do cinema chinês. Em segundo lugar, há uma nova relação entre o Partido/Estado Chinês e a produção de filmes, com a gradual privatização dos estúdios, que agora ficariam quase totalmente responsáveis por seu próprio orçamento e balanço anual. Com isso, e diferentemente das produções da era comunista, há pressão por lucro e, por conseguinte, um aumento na produção de filmes de entretenimento em detrimento dos filmes políticos didáticos. Nesse cenário, surge a primeira geração de diretores chineses a fazer filmes depois da Revolução Cultural, e a primeira geração a trazer popularidade ao cinema chinês no exterior. Os principais nomes da chamada Quinta Geração são Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Huang Jianxin, Zhang Junzhao e Chen Kaige. Todos haviam ingressado na Academia de Cinema de Beijing em 1978, e lá tiveram acesso aos filmes da *nouvelle vague*, ao neorealismo italiano, ao cinema japonês, que se transformaram em importantes referências estéticas.

Terra amarela conta uma história simples: um artista do governo comunista vai para uma vila pobre coletar músicas folclóricas nos anos 1930. O filme, apesar de seu conteúdo nacionalista, se distingue completamente dos filmes de propaganda comunista que eram, até aquele momento, a norma no país. Confunde, por exemplo, as distinções entre heróis e vilões, lançando mão de um enredo e diálogos minimalistas, filmando com luz natural no interior da China, e sem grande preocupação com seu valor de entretenimento. Por essas razões, *Terra amarela* não foi imediatamente bem visto pelo governo chinês, mas após sua exibição no festival de cinema de Hong Kong, em 1985, e devido à sua grande repercussão internacional, acabou recebendo distribuição na China. Inaugura, assim, uma fase marcada por um interesse renovado nessa cinematografia por parte de estudiosos e do público especializado ao redor do mundo, lançando o importante debate acerca de questões estéticas no cinema chinês.

Em *Terra amarela*, a paisagem da província de Shaanxi⁴ parece se impor antes mesmo da própria ficção, e uma das principais razões da importância do filme é, sem dúvida, a fotografia de Zhang Yimou, como explica Esther Yau:

4

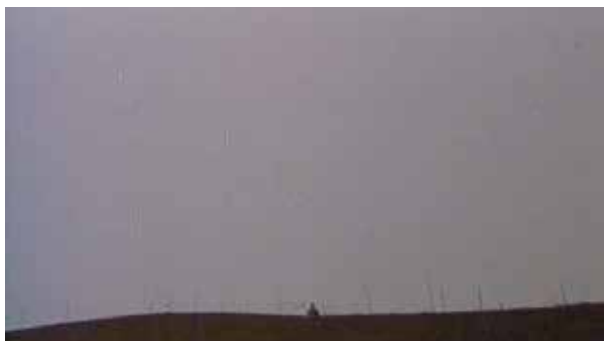
A província de Shaanxi fica a oeste da província de Shanxi (山西).

Sob o ponto de vista estético, *Terra amarela* é um exemplo significativo de uma alternativa não ocidental no cinema de ficção recente. As vistas estáticas dos vales longínquos do planalto de Loess lembram uma pintura em rolo chinesa da escola de Chang'an. Em consonância com a arte chinesa, a fotografia de Zhang Yimou trabalha com uma gama limitada de cores, com a luz natural e um uso do espaço fílmico sem perspectiva, que aspira ao pensamento Taoísta: "O silêncio é o som estrondoso, a imagem grande é sem forma". As configurações espaciais centrífugas se abrem para uma consciência que não é movida por um desejo, mas, sim, pela ausência de um desejo – os momentos "reveladores" são geralmente apresentados em planos-sequência extremos com pouca profundidade e nos quais o céu e o horizonte são proporcionados ao extremo, deixando muitos "espaços vazios" em quadro (YAU, 1991: pp. 64-65).

A fotografia de Zhang Yimou para Chen Kaige, portanto, representou uma ruptura radical em relação a experiências prévias no cinema chinês, já que estava diretamente relacionada ao uso de preceitos clássicos da estética chinesa e, particularmente, da tradição da pintura de paisagens. De acordo com Chris Berry e Mary Ann Farquhar, "assim como a pintura de paisagens, *Terra amarela* enfatiza o mundo natural em detrimento do mundo humano, a imagem em detrimento da narrativa, e o simbolismo em detrimento do 'realismo socialista'" (1994: p. 85).

Para essa análise, interessa especialmente a sequência de abertura do filme, que parece resumir seu estilo ousado, herdeiro direto de tradições artísticas e filosóficas chinesas. *Terra amarela* abre com um plano geral extremamente amplo e estático das montanhas e vales do norte da província de Shaanxi. Em seguida, a câmera assume um movimento da esquerda para a direita, lento e horizontal, como se estivesse abrindo uma pintura montada em um rolo. O espaço parece enevoado, empoeirado, remetendo a técnicas de pintores da dinastia Song, que tinham o hábito de obscurecer detalhes de suas obras para enfatizar sua abstração. Em seguida, uma figura humana minúscula emerge do meio do fundo do quadro, e a câmera sobe para o céu azul, a lua surgindo para indicar a passagem do tempo.

De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista
Cecília Mello



Planos de abertura de *Terra amarela*.



Planos de abertura de *Terra amarela*.

O fotógrafo e futuro diretor Zhang Yimou comentou, diversas vezes, sobre a importância simbólica da região na qual o filme foi realizado: trata-se do berço da civilização chinesa, remetendo, assim, aos tempos pré-históricos, atravessada por uma metáfora natural que é o Rio Amarelo, conhecido pelos chineses como o “rio mãe” (BERRY e FARQUHAR, 1994). Foi, portanto, de modo a transmitir toda a força e o significado dessa região, que Zhang e Chen escolheram lançar mão de técnicas normalmente associadas à tradição *shanshuihua*, como a proporção entre a natureza e a figura humana observada não apenas na sequência de abertura, como também em outros momentos no filme. No primeiro plano de *Terra amarela*, o homem parece, de fato, ser engolido pela magnitude da paisagem, e, desse modo, ele só poderá ser considerado em relação a essa paisagem.

Terra amarela é, com frequência, citado por Jia Zhangke como um dos filmes mais importantes da história do cinema chinês, e foi após ter assistido à obra-prima de Chen Kaige em um cinema em Taiyuan, capital de Shanxi, sua província natal, que Jia decidiu que queria estudar cinema

e fazer filmes. Assim como *Terra amarela*, o ponto central de *Em busca da vida* parece ser a relação entre a figura humana e a paisagem, urbana ou natural. No entanto, todas as associações entre a paisagem e a ideia de imortalidade na cultura chinesa, presentes em inúmeros ditados populares que exaltam, por exemplo, a montanha como algo eterno, permanente, imutável, um recipiente da memória cultural, parecem, no filme, ameaçadas de desaparecimento pela construção da barragem das Três Gargantas, o que abala não somente a paisagem real, como também os preceitos filosóficos que residem no âmago da relação entre o homem e o real. Jia articula essa sensação de transformação irremediável em uma das sequências mais fortes e carregadas de significado dentro do filme. Nela, o personagem Sanming segura uma nota de dinheiro diante de um local chamado "Kuimen", o ponto de entrada para Qutangxia, a primeira das três gargantas, e também a mais estreita. Qutangxia, que se estende por oito quilômetros, é considerada a mais bonita das gargantas do rio Yangtze, e isso lhe rendeu um lugar na nota de 10 Yuan. A sequência se divide em três planos: o primeiro mostrando Sanming diante do panorama da paisagem real, seguido de dois primeiríssimos planos da nota de Yuan em suas mãos. No primeiro deles, é possível ver a figura do Presidente Mao, que adorna todas as notas bancárias na China. Já o segundo mostra a representação pictórica da paisagem real de Kuimen. Como pode ser observado, Kuimen se transforma da paisagem real, imponente e imortal, em uma paisagem em miniatura, contida nas mãos de um homem, como em um reverso da abertura de *Terra amarela*, na qual o homem era a miniatura engolfada pela paisagem. *Em busca da vida*, portanto, responde a um real instável com, nos termos de Lúcia Nagib (2013), uma inversão de escala, que transforma a paisagem majestosa das Três Gargantas em uma nota de dinheiro: pequena, manipulável, levíssima, um pedaço de papel feito para circulação, no qual o homem não pode mais se inscrever, como manda a tradição da pintura de paisagens. Da grandeza épica da quinta geração para a sexta geração das cidades efêmeras, a noção milenar de paisagem parece ter sido abalada.

De Terra amarela a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista
Cecília Mello



Kuimen, a nota de dinheiro e a figura humana em *Em busca da vida*.



Homem-miniatura X Paisagem-miniatura.

Conclusão

Como os exemplos acima demonstram, a quinta geração do cinema chinês, inaugurada por *Terra amarela*, dá o primeiro passo em direção a um cinema de ruptura, e isso ocorre por meio de uma reconexão com tradições artísticas e com o passado, sufocado, até então, por um regime empenhado em ignorar a história da China antes de 1949, principalmente durante os anos traumáticos da Revolução Cultural. Ao mesmo tempo, esse gesto permanece, de certo modo, ainda preso a essa tradição, o que não permite que esse cinema estabeleça um diálogo direto com a contemporaneidade. Já a "sexta geração", dos anos 1990, vinda do trauma do Massacre da Praça da Paz Celestial, em 1989, e cuja figura principal é Jia Zhangke, empreende uma redescoberta do real que almeja, por meio da criação de um dissenso, interferir na hierarquia de discursos e de gêneros e construir outro sentido da realidade (RANCIÈRE, 2009). No caso específico de *Em busca da vida*, isso se traduz em um olhar para o presente e em uma reconexão com o passado. Mas se o redescobrimto de tradições artísticas e filosóficas chinesas relacionadas à pintura se torna arma poderosa para a criação da heterogeneidade na obra do diretor, é justamente por poderem ser imitadas, manipuladas, abaladas e, por fim, revertidas. Assim, ao decidir transformar a paisagem icônica das Três Gargantas em uma nota de 10 Yuan, virando do avesso a regra da proporcionalidade e da escala nas pinturas de paisagem chinesas, Jia Zhangke parece, enfim, sugerir que algo vem sendo – ou talvez já tenha sido – irremediavelmente perdido.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa : Edições 70, 1989.
- BAZIL, André. *O que é o cinema ?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BERRY, Michael. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the BFI, 2009.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: J. M. Dent & Sons, 1971.
- BERRY, Chris e FARQUHAR, Mary Ann. "Post-Socialist Strategies: An Analysis of *Yellow Earth* and *Black Cannon Incident*". In: EHRLICH, Linda e DESSER, David (orgs). *Cinematic Landscapes: observations on the visual arts and cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994, 81-116.
- CHAN, Wing-Tsit. "Chinese Theory and Practice, with Special Reference to Humanism". In: Charles Alexander Moore (org.). *The Chinese Mind*. Honolulu, East-West Center Press, 1967, 11-30.
- CHENG, François. *Vide et plein: Le langage pictural chinois*. Paris: Editions du Seuil, 1991.
- CONFÚCIO. *Os analectos*. Disponível em 21 idiomas em: <http://www.confucius.org/>. Acessado em: 14 de setembro de 2014.
- COSTA, Fabienne. "Faire Violence au Shanshui: Still Life, Jia ZhangKe, 2006". *Vertigo*, v. 31, 2007, 46-51.
- De BAECQUE, Antoine (org.). *La politique des auteurs: Les textes – IV. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. "Montage and Architecture". In: GLENNY, Michael e TAYLOR, Richard (orgs). *Eisenstein Volume 2: Towards a Theory of Montage*. Londres: BFI, 2010.
- FIANT, Antony. *Le cinéma de Jia Zhang-ke: No future (made) in China*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

HIGGINS, Dick. "Intermedia". In: *the something else Newsletter*, 1.1, 1966, 1-3.

_____. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.

JIA, Zhangke. *Jia Xiang 1996-2008*. Beijing: Peking University Press, 2009.

_____. "Jia Zhang-ke on Still Life", Still Life DVD. London: BFI, 2008. p. 7-16. (Encarte).

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

_____. "Interview with Jia Zhang-ke". In: *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 1, number 2. [Online], 2014a.

_____. "Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life". In: *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 1, number 2. [Online], 2014b.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1994.

MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lúcia (org.). *Mestre Mizoguchi, uma lição de cinema*. São Paulo: Navegar, 1990.

_____. "Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno". In: DENNISON, S. (org.). *World Cinema: As novas cartografias do cinema mundial*. Papyrus, Campinas, 2013, 219-233.

PETHÓ, Ágnes. "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies". In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 2010, 39-72.

RAJEWSKY, Irina. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the current Debate about Intermediality". In: ELLESTRÖM, Lars (org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 51-69.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO e Editora 34, 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

YAU, Esther. "Yellow Earth: Western Analysis and a Non-Western Text". In: BERRY, Chris (org.). *Perspective on Chinese Cinema*. London: BFI, 1991, 64-65.

ZHANG, Yingjin. *Cinema, Space, and Polylocality in A Globalizing China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.4

ZHANG, Zhen (org.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

Recebido em 09/07/2015

Aprovado em 25/08/2015