

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

RAFAEL DE CAMPOS

REBELDIA RESIGNADA:

A representação da juventude chinesa em *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation*

**SÃO LEOPOLDO
2020**

RAFAEL DE CAMPOS

REBELDIA RESIGNADA:

A Representação da Juventude Chinesa em *Unkown Pleasures* e *Winter Vacation*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Realização Audiovisual, pelo Curso de
Comunicação Social – Hab. em
Realização Audiovisual da Universidade
do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, Cleci e Roberto, por me apoiarem na inusitada decisão de estudar cinema e seguirem me dando amor e força em todos os momentos.

Agradeço ao professor Josmar de Oliveira Reyes, pela sempre dedicada e atenta orientação, que sem dúvidas contribuiu para elevar o nível desse trabalho.

Agradeço ao Prouni, na pessoa de seu idealizador, o ex-ministro da educação Fernando Haddad, e do presidente em exercício no ano de sua instauração, Luiz Inácio Lula da Silva, pois sem esse programa não teria sido possível para mim estudar cinema em uma universidade particular.

Agradeço a todos os professores do curso de realização audiovisual da Unisinos por compartilharem comigo seus conhecimentos.

RESUMO

O foco do presente trabalho centra-se em uma análise a respeito da representação da juventude chinesa nos filmes *Unknown Pleasures* (Ren xiao yao, 2002), dirigido por Jia Zhangke, e *Winter Vacation* (Hanjia, 2010), dirigido por Li Hongqi. O objetivo a partir disso é entender as principais diferenças e semelhanças em relação ao tipo de representação expresso na narrativa e na linguagem de cada filme, e assim estabelecer uma relação de diálogo que parece surgir a partir deles. A análise é precedida de uma contextualização histórica do cinema chinês para se entender as relações entre cinema e o contexto sócio-político do país, passando por um estudo sobre os conceitos de imaginário, representação e alguns aspectos do pensamento chinês, para enfim chegarmos à análise fílmica, que utiliza estes conceitos como principal base teórica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema chinês, Jia Zhangke, Li Hongqi, representação, tripla *mimesis*, pensamento-imaginário chinês.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Huo Shao Hong Lian Si (1928), o primeiro filme de artes marciais realizado na China continental.	6
Figura 2 O ainda jovem Mao Tse-tung e seus companheiros.	7
Figura 3 Mao Tse-tung na Praça da Paz Celestial, em 1949, declarando "uma nova China".....	8
Figura 4 Woman Basketball Player No. 5.	10
Figura 5 Jovens integrantes da Guarda Vermelha de Mao marcham pelas ruas de Pequim, em 1966.	11
Figura 6 Jiu'er, a protagonista de Sorgo Vermelho.	18
Figura 7 Repressão aos manifestantes no dia 3 de junho de 1989, horas antes do massacre da Praça da Paz Celestial.	19
Figura 8 A Barragem das Três Gargantas, um dos principais símbolos do desenvolvimento econômico chinês.	20
Figura 9 The Red Detachment of Women (1970, dir. Jie Fu, Wenzhan Pan).....	41
Figura 10. Zhao Tao em Amor até as Cinzas (2018), interpretando uma personagem com o mesmo nome e visual da Qiao Qiao de Unknown Pleasures.....	62
Figura 11 Li Hongqi com o leopardo de ouro que recebera por Winter Vacation em Locarno, 2010.	63
Figura 12 Os alunos assistem apáticos à fala do professor e da professora.	77
Figura 13 O primeiro plano de Winter Vacation.	81
Figura 14 Um exemplo da maneira aparentemente desconfortável pela qual os personagens ocupam seus espaços.	84
Figura 15 Um dos ambientes vazios de Winter Vacation.	85
Figura 16 Mesmo em ambientes internos e com personagens, pode-se ter a sensação de espaço vazio e estranho.	85
Figura 17 O primeiro plano de Unknown Pleasures.	87
Figura 18 Um dos momentos do 3º plano de Unknown Pleasures.....	88
Figura 19 Ainda no 3º plano: a movimentação dos figurantes reforça a relação entre o espectador e um observado local.	88
Figura 20 Mia e Dollar	94
Figura 21 Wei Bu e Huang Ling.	95

Sumário

1 – Introdução	1
2 – Da relação entre o cinema e a política na China	4
2.1 Uma breve história da China e de seu cinema na primeira metade do século XX	4
2.1.1 Da primeira à quarta geração de cineastas.....	5
2.1.2 A 5ª geração de cineastas	13
2.1.3 A 6ª geração de cineastas	19
2.2 A Juventude No Cinema Chinês Contemporâneo	27
3 – Da relação entre imaginário, representações sociais e cinema na China.....	36
3.1 Imaginário	36
3.2 Representação.....	43
3.3 Pensamento Chinês.....	48
3.4 A Tripla <i>mimesis</i>	58
4 – A Representação da Juventude em <i>Unknown Pleasures</i> e <i>Winter Vacation</i>	61
4.1 Jia Zhangke e Li Hongqi	61
4.2 A pré-configuração.....	66
4.3 A Representação	80
4.4 A Apreensão	90
5 – Considerações Finais.....	97
Referências	100

1 – Introdução

Nas últimas duas décadas, foi recorrente o surgimento de diversos cineastas provenientes da China continental a conseguirem alcançar grande prestígio não só em seu país de origem, como também um significativo renome internacional. Frutos das chamadas quinta e sexta gerações do cinema chinês, são considerados os primeiros a conseguir atrair grande atenção do mundo para o cinema de seu país, recebendo importantes prêmios nos principais festivais internacionais. Boa parte dos cineastas da sexta geração, ou seja, aqueles que iniciaram suas carreiras a partir da década de 1990, parecem possuir um tema de interesse em comum, que acaba vindo à luz em pelo menos algum de seus filmes: a juventude nascida em pequenas cidades do interior da China, nas quais suas populações, que por anos viveram isoladas do mundo, em pouco tempo passam a enfrentar mudanças sociais rápidas e significativas.

Este parece ser o caso de Jia Zhangke (Fenyang, 1970) e Li Hongqi (Shandong, 1976). Enquanto o primeiro faz parte de uma primeira leva de cineastas da sexta geração formados na ACP - Academia de Cinema de Pequim -, considerados herdeiros do legado de nomes como Chen Kaige e Zhang Yimou, mas também responsáveis por subverter o tipo de cinema que estes reconhecidos mestres realizavam, apostando em novas formas de produção e estética, o segundo surge como parte de uma geração ciente das novas formas e possibilidades de se fazer cinema na China e com interesses artísticos e objetivos estéticos distintos. Há dois filmes realizados por estes autores que parecem dialogar tanto em suas semelhanças quanto na maneira em que se dão suas principais divergências: *Unknown Pleasures (Ren xiao yao, 2002)*, de Jia Zhangke, e *Winter Vacation (Han jia, 2010)*, de Li Hongqi.

Sendo ambos filmes que tratam a respeito da juventude de pequenas cidades em épocas distantes em pouco menos de uma década, são obras que parecem nos contar muito a respeito do estado de coisas da juventude chinesa na era em que o chamado “socialismo com características chinesas” demonstrava seus principais efeitos – alguns benéficos, outros nem tanto - sobre a população. Portanto, esse estudo irá se ater em uma análise comparativa a respeito destes dois filmes, com foco nos diferentes tipos de representação

da juventude que se é dado em cada um. Para tanto, será necessário antes passarmos por dois importantes pontos.

Primeiramente, será realizado um resgate histórico sobre a história das relações entre o cinema e o estado de coisas na China continental. Serão abordados os principais fatos históricos a influenciarem nas transformações ocorridas na indústria cinematográfica do país para mostrar que, para entender o tipo de cinema que se realiza em determinado período na China, é fundamental o conhecimento do determinado contexto sócio político, evidenciando que talvez seja o país em que esta relação se dá de maneira mais significativa. Também será introduzida a noção de divisão por gerações do cinema chinês, definindo as principais características e contextos históricos de cada uma, seus surgimentos e declínios, com foco principal na quinta e na sexta geração, que recebem atenção especial por se relacionarem diretamente com o *corpus* deste estudo.

Em segundo lugar, haverá espaço para o estudo de alguns dos conceitos mais importantes para a posterior análise fílmica: imaginário e representação. Por meio das definições de imaginário concebidas por Bronislaw Baczko, e de representação elaboradas por Serge Moscovici, tentaremos entender de que maneira se relacionam estes conceitos e suas conexões com a arte cinematográfica. A obra de Moscovici será importante para uma introdução à conceitualização geral das representações, enquanto o pensamento de Baczko nos auxiliará ao mostrar o quão conexas estão as noções de imaginário e representação, estabelecendo uma ligação essencial entre ambas. Também serão desenvolvidos alguns aspectos e particularidades do pensamento chinês de acordo com François Jullien, visto que o trabalho realizado pelo sinólogo francês nos auxilia principalmente pelas comparações que desenvolve entre a forma de pensar na China e no ocidente. Sua análise filosófica sobre o *I-Ching* será nossa principal fonte de estudo para que se possa esboçar um paralelo sobre o conceito de representação e imaginário no pensamento chinês. Por fim, será desenvolvida a noção de tripla *mimesis*, elaborada pelo filósofo Paul Ricouer, com a intenção de sintetizar os conceitos discutidos anteriormente no sentido de direcioná-los para uma análise da formação do pensamento narrativo, o que servirá como uma introdução para a posterior análise fílmica.

O último capítulo será dedicado à análise fílmica, na qual ambas as obras serão analisadas tanto em relação aos conceitos e contextos discutidos nos capítulos anteriores, quanto em seus aspectos narrativos e formais. A princípio será realizada uma análise conceitual, convocando e articulando os contextos históricos da China, desenvolvidos no capítulo 2,

e os conceitos de imaginário, representação, pensamento chinês e tripla *mimesis*, discutidos no capítulo 3.

A seguir, a análise será focada nos aspectos formais dos filmes. A partir dos conceitos desenvolvidos por André Gaudreault e François Jost no livro “*A Narrativa Cinematográfica*”, principalmente em suas análises sobre o tempo e o espaço, esboçaremos as principais diferenças e semelhanças na maneira de articular estes conceitos em cada um dos filmes, sem deixar de relacioná-los com as demais cargas teóricas abordadas no capítulo 2. A intenção aqui será de evidenciar a maneira pela qual os filmes, por meio de suas formas, expressam – isto é, representam – certas visões de mundo. Por fim, será efetuada uma recapitulação na linha do tempo a fim de notabilizar o diálogo sobre a juventude chinesa que parece surgir ao analisarmos estes dois filmes, colocando-os também em consonância com filmes lançados posteriormente e que parecem ampliar este diálogo.

2 – Da relação entre o cinema e a política na China

Nesse capítulo, pretende-se situar o leitor no contexto do cinema chinês contemporâneo, evidenciando os cineastas de maior destaque, como se chegou ao tipo de cinema atual, quais as relações de produção e distribuição, as características em comum desses realizadores e seus principais interesses. Para tanto, será efetuado um resgate histórico do cinema no país ao longo do século XX, abordando a noção de gerações pelas quais são divididas as fases do cinema chinês, com foco na quinta e na sexta geração.

Em conjunto, será feito um breve balanço sobre a situação sociopolítica da China entre o pós-1949 até os dias atuais, para que se possa compreender como o país passara de um estado socialista a uma sociedade de consumo pós-socialista – o “socialismo com características chinesas” - e mostrar como as mudanças influenciaram tanto na vida das pessoas quanto no tipo de cinema realizado no país.

2.1 Uma breve história da China e de seu cinema na primeira metade do século XX

Xuelin Zhou, um dos mais notáveis historiadores do cinema chinês, faz um alerta importante logo na introdução de seu *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema* (2007): “Any study of mainland Chinese film needs to take account of its social and cultural contexts, as changes in these aspects have an intricate influence on the content and style of films, especially after 1949.”¹ (ZHOU, 2007, pg. 11). É claro que o estudo a respeito de uma determinada sociedade pode sempre auxiliar na compreensão sobre o tipo de arte produzida em seu âmago, mas logo a seguir entenderemos os motivos que fazem este entendimento prévio se tornar algo tão fundamental para a análise do cinema Chinês, e em particular daquele realizado na China continental.

A República Popular da China, situada no leste do continente asiático, é o terceiro maior país em área do planeta Terra, possui a maior população, com cerca de 56 diferentes etnias entre seu povo e carrega uma história milenar, sendo a civilização chinesa clássica uma das mais antigas que se têm registro. A partir disso, é possível imaginar que uma região de tamanha envergadura apresente uma cultura tão ampla e desenvolvida quanto a extensão de seu território e a pluralidade de seu povo, assim como uma complexidade e

¹ Tradução do autor: “Qualquer estudo que trate a respeito do cinema realizado na China continental deve levar em consideração seus contextos socioculturais, visto que as mudanças nesses aspectos acabam por influenciar a estética e o conteúdo destes filmes, especialmente no período após 1949.”

originalidade em tal cultura, por misturar uma variada gama de conhecimentos e práticas que tendem a interagir entre si em algum tipo de sistema que, de certo modo, torna-se harmônico.

Há um elemento em especial criado no interior desta cultura que ganha destaque ao pensarmos nessas complexas redes de interações: o *I-Ching*, ou “*Clássico das Mutações*”, espécie de oráculo em forma de livro que por meio de diferentes combinações entre dois símbolos muito simples, produz os seus significados. Segundo François Jullien, trata-se de um sistema que serviu como base para a civilização chinesa, e “em princípio não transcreve nada, nem pensamento nem querer, e é apenas do jogo de suas figuras, de seus efeitos de oposição e de correlação, de suas possibilidades de transformação, que nasce um sentido.” (JULLIEN, 1997, pg. 9). Ou seja, é na medida em que se articulam os elementos contrários, as diferentes partes de um todo, que se chega a alguma resposta, passando por um processo de *transformação*. É daí que surge o conceito de *Yin* e *Yang*, o padrão de transformação constante no qual os dois elementos opostos constituem partes necessárias de um todo, algo que está presente na essência do pensamento chinês há milhares de anos.

É possível que a mutação, a constante transformação, seja um aspecto intrínseco do pensamento chinês. Um elemento que parece reger os rumos dessa civilização por séculos, palavra crucial para compreender os meandros da realização cinematográfica neste país que, assim como nas características de seu pensamento, também está presente em sua história, permeada por transformações sociais que, a partir da metade final do século XX, entraram em aceleração e passaram a influenciar diretamente as vidas de seus habitantes, que de repente viam o mundo ao seu redor transformar-se.

2.1.1 Da primeira à quarta geração de cineastas

A história do cinema chinês é comumente dividida em gerações, sendo que cada uma dessas gerações está intimamente ligada com a situação sociopolítica na China em seu determinado período. Assim, para analisar o tipo de filmes realizados na China em qualquer época, há que se ter em mente as inúmeras mudanças ocorridas no país ao longo do século XX - a Revolução de 1911, a Revolução Comunista (1937–49), o Grande Salto Adiante (1958-60) , a Revolução Cultural (1966–76), a abertura econômica (a partir de 1976) – e que tais mudanças afetaram direta e expressivamente a sua população, em

especial os jovens, pois cada uma dessas mudanças resultava em uma nova tentativa de moldar autoritariamente o comportamento da juventude sucessora.

No início do século XX, época do advento do cinema, a China ainda estava sob o domínio imperial da Dinastia Qing. É desse período até meados da década de 1930 que se concentra a 1ª geração do cinema chinês, a era do cinema mudo, com filmes em grande parte adaptados de romances realistas, obras teatrais e contos populares. Nessa época, os filmes seguiam em uma linha pouco preocupada com o caráter político e tinham como principal objetivo gerar entretenimento para os espectadores e lucro para os produtores.

Os cineastas de maior destaque nessa geração são Zheng Zhengqiu (1889–1935) e Zhang Shichuan (1890–1954), que dirigiram juntos um dos primeiros longos chineses em 1913 – *The Difficult Couple* - e em 1922 fundaram a *Mingxing Film Company*, que se tornara a produtora mais importante do país na época. Ambos foram de extrema importância para o desenvolvimento do cinema na China, tendo dirigido o primeiro filme de artes marciais *Huo Shao Hong Lian Si* (1928) e o primeiro filme sonoro, *Genu Gong Mudan* (1931).

Figura 1. *Huo Shao Hong Lian Si* (1928), o primeiro filme de artes marciais realizado na China continental.



Fonte: [imdb.com/title/tt0165127/](https://www.imdb.com/title/tt0165127/)

Em 1911, ocorre o que ficara conhecido com a Revolta de Xinhai, uma insurgência de nacionalistas chineses que derruba a Dinastia Qing e põe fim a séculos de monarquia, instaurando a República da China. No entanto, isso ainda não era o suficiente para unificar o enorme país, que permanecia bastante fragmentado, com algumas regiões sob o poder de potências estrangeiras, como a Inglaterra, e outras submetidas à influência do que

ficara conhecido como “senhores da guerra”, espécie de coronéis que possuíam grande influência política em determinadas regiões. Nessa época, a principal força nacionalista era o KMT (*Kuomintang*, o partido nacionalista chinês), liderado por Sun Yat-sen. No entanto, com a Revolução Russa de 1917, os movimentos de esquerda passam a ganhar força e, em 1921, é fundado o PCCh (Partido Comunista Chinês), tendo entre seus membros fundadores o futuro líder Mao Tse-tung.

Figura 2 O ainda jovem Mao Tse-tung e seus companheiros.



Fonte: historyofthecoldwarpodcast.com/episode-50-china-chinese-civil-war-1923-1937/

As relações entre o PCCh e o KMT seguem relativamente pacíficas até 1925, quando Sun-Yat-sen morre e os nacionalistas passam a ser liderados por Chiang Kai-shek, que vê no crescimento do movimento comunista uma ameaça para o poder do KMT, e inicia uma série de represálias contra os membros do PCCh. Desta forma, é iniciada uma guerra civil que só será pausada com a invasão do território chinês pelas forças imperiais japonesas, a partir de 1931, dando início à longa e devastadora ocupação nipônica na China. É nesse período que surge a 2ª geração do cinema chinês, do advento do som até o final da 2ª Guerra Mundial.

A maior parte dos filmes dessa época eram realizados em Shangai, ainda sob o poder do KMT, que exercia grande controle sobre o que era produzido. Ainda assim, diversos simpatizantes do PCCh conseguiram adentrar no sistema de estúdios de Shangai e ajudar a produzir boa parte dos filmes de maior sucesso nessa época, um dos motivos por trás do caráter mais político presente nas obras da segunda geração, majoritariamente voltadas para as lutas de classe, retratando a vida de trabalhadores e famílias camponesas mais

pobres, geralmente com um discurso moralizante e que tinham como objetivo tentar aumentar a moral enfraquecida de seu povo.

Alguns dos principais realizadores dessa época são Sun Yu (1900-1990), Cai Chusheng (1906-1968) e Wu Yonggang (1907-1982). O sucesso de alguns filmes como “A Deusa” (*Shen nu*, 1934), de Wu Yonggang, fez com que este período fosse definido como a “Primeira Era de Ouro do Cinema Chinês”, que tem seu final em 1937, quando os japoneses ocupam Shangai e paralisam de vez a produção cinematográfica no país.

Ao longo da década de 1930, há então a necessidade de o KMT e o PCCh unirem suas forças opostas para tentar resistir ao Império Japonês, emulando o que seria algo como uma representação do *Yin e Yang* nos assuntos militares. Com a decorrência da 2ª Guerra Mundial e o apoio de americanos e soviéticos, a China consegue recuperar o seu território oficialmente em 1945. Neste período, a indústria cinematográfica chinesa volta rapidamente a funcionar e, apesar do contexto conturbado em todo o país, detém um período de considerável florescimento por alguns anos. É nessa época que é realizado *Primavera Numa Pequena Cidade*, de Fei Mu (*Xiao cheng zhi Chun*, 1948), considerado um dos melhores filmes da cinematografia chinesa.

Porém, ainda assim é cedo para comemorar algum tipo de tranquilidade no território chinês: a guerra civil entre nacionalistas e comunistas é retomada, tendo fim apenas em 1949, com a vitória dos comunistas liderados por Mao Tse-tung, que proclama a República Popular da China, enquanto os nacionalistas fogem para a ilha de Taiwan, que permanece como a República da China, em outro sistema econômico e político.

Figura 3 Mao Tse-tung na Praça da Paz Celestial, em 1949, declarando "uma nova China".



Com a instauração da RPC, há o início das implantações do regime comunista no país, dando origem à 3ª geração do cinema chinês, que tem agora foco total em contribuir na promoção do pensamento comunista para a população. O PCCh proíbe a circulação das produções cinematográficas de Hollywood, Hong Kong e Japão em seu território, e investe pesado na produção de filmes de propaganda para disseminar seus ideais. A Academia de Cinema de Pequim – que terá um lugar crucial no cinema chinês futuramente – começa a ser elaborada já em 1950 e é aberta oficialmente em maio de 1956. O governo passa a construir unidades de projeção móveis, que podiam circular em regiões remotas da China e ajudar na distribuição dos filmes. Além disso, cineastas chineses eram enviados até a URSS a fim de aprenderem as técnicas e a estética do realismo socialista soviético.

Nesse sistema, estúdios estatais produziam os filmes e os vendiam por 110% do valor total do orçamento para a *China Film Corporation*, o órgão do governo que possuía o monopólio da distribuição de filmes na RPC. A posse do monopólio total da indústria, aliada à grande quantidade de cinemas pelo país e ao baixo preço dos ingressos, fizeram com que este sistema funcionasse economicamente muito bem e, apesar da censura, produzisse alguns filmes de qualidade. Destaca-se aqui a filmografia de Xie Jin, principalmente com *The Red Detachment of Women* (*Hong se niang zi jun*, 1961), e *Woman Basketball Player No. 5* (*Nu lan wu hao*, 1957).

Esse foi um período no qual a maior parte dos filmes com protagonistas jovens constantemente os retratavam como combatentes em prol da coletividade, soldados da nação que deviam lutar contra o imperialismo, na maioria das vezes em um ambiente rural, além de reforçarem narrativas pró-comunistas referentes aos anos de guerra civil e da guerra sino-japonesa. Um exemplo pode ser visto em *Zhang Ga: A Boy Soldier* (*Xiao bing zhang ga*, 1963), que mostra a infância de um garoto aficionado pelo exército chinês que sonha em enfrentar os japoneses na defesa da pátria.

Figura 4 Woman Basketball Player No. 5.



Fonte: <https://harvardfilmarchive.org/calendar/woman-basketball-player-no-5-2016-04>

Isso tudo durou até 1966, quando o governo de Mao Tsé-tung inicia a Revolução Cultural, impondo um severo controle sobre a indústria cinematográfica no país. A produção de filmes é drasticamente diminuída, praticamente todos os filmes de anos anteriores são proibidos, e as novas produções resumem-se ao que ficou conhecido como ‘‘Operas Revolucionárias’’. Toda e qualquer obra de arte deveria servir de algum modo na ‘‘construção do socialismo chinês’’ e estar ‘‘subordinada à política’’, como nos mostra Li Yang em sua sintetização da cinematografia chinesa do início à metade final do século XX:

“In the 1920s commercial filmmaking dominated film production. In the 1930s, the Chinese film industry was gradually subsumed by the national crisis and employed for patriotic mobilization against Japanese invasion. When European art cinema took shape after World War II (WWII), China was in the throes of the Civil War (1945–1949) and soon succumbed to the mass-line cultural policies mandated by the Socialist regime established in 1949. As Mao Zedong (1893–1976) clearly stipulated, literature and art should be “subordinate to politics.” (YANG, 2018, pg. 12)²

O peso da Revolução Cultural sobre a sociedade chinesa fora tão forte que suas consequências permaneceram demarcadas profundamente nos rumos do país. Ao longo

² Tradução do autor: “Na década de 1920, o cinema comercial dominou a produção cinematográfica. Na década de 1930, a indústria cinematográfica chinesa foi gradualmente absorvida pela crise nacional e empregada na mobilização patriótica contra a invasão japonesa. Quando o cinema de arte europeu tomou forma após a Segunda Guerra Mundial, a China estava no meio da Guerra Civil (1945-1949) e logo sucumbiu às políticas culturais de linha de massa impostas pelo regime socialista estabelecido em 1949. Como Mao Tsé-tung (1893-1976) claramente estipulou, a literatura e a arte deviam ser “subordinadas à política”.

dos cerca de 10 anos em que esteve em prática, milhões de intelectuais e demais cidadãos residentes das cidades foram enviados para o campo, na contramão daquilo que ocorria no resto do mundo, onde a maior parte das pessoas saía do campo rumo às cidades. Segundo Xuelin Zhou, “*between 1968 and late 1975, more than 12 million urban youths, about 10 percent of the entire urban population, were removed from cities.*” (ZHOU, 2007, pg. 12)³

Figura 5 Jovens integrantes da Guarda Vermelha de Mao marcham pelas ruas de Pequim, em 1966.



Fonte: <https://oglobo.globo.com/mundo/a-revolucao-cultural-14734118>

Esse movimento gerou também um forte sentimento de anti-urbanismo em meio a sociedade chinesa, com a intenção de igualar o status hierárquico do trabalho manual com o mental e disseminar a ideologia do trabalho ao mesmo tempo em que aumentava o número de pessoas engajadas na mão de obra para a agricultura:

“Anti-urbanism reached to an unprecedented level during the Cultural Revolution, one purpose of which was to eliminate the so-called “three main differences”: those between city and countryside, between workers and peasants, and between mental and manual labour. To achieve this purpose, the CCP did two things: first, the spirit of self-reliance in the field of agriculture was reinforced and spread nationwide; second, educated urban youths (high school graduates) were sent to the countryside to be “re-educated” by poor-and-lower-middle peasants.”⁴(ZHOU, 2007, pg 23)

³ Tradução do autor: “Entre 1968 e 1975, mais de 12 milhões de jovens da cidade, cerca de dez por cento de toda a população urbana, foram removidos das cidades.”

⁴ Tradução do autor: “O antiurbanismo atingiu um nível sem precedentes durante a Revolução Cultural, e um dos objetivos era eliminar as chamadas “três diferenças principais”: entre a cidade e o campo, entre operários e camponeses e entre trabalho mental e manual. Para alcançar este propósito, o PCCh fez duas coisas: primeiro, o espírito de autossuficiência no campo da agricultura foi reforçado e espalhado por todo

O filme *Life (Ren sheng, 1984)* de Wu Tianming, é um bom exemplo de retrato do anti-urbanismo chinês. Gao Jialin, o jovem protagonista do filme, é professor em uma escola de um vilarejo da província de Jiangsu e tem o desejo de ir o quanto antes para Nanjing, a capital da província, onde ele imagina existirem maiores oportunidades e a chance de ter uma vida diferente da de seus pais. No entanto, ele é impedido de partir e tem de cumprir seus deveres para com a comunidade. Gao acaba se apaixonando por Qiaozhen, também moradora do vilarejo, mas decide abandoná-la quando surge a oportunidade de viver na cidade. Ao final do filme, Gao volta arrependido para o vilarejo, frustrado com a vida na cidade. Ele também tenta reaproximar-se de Qiaozhen, mas chega tarde demais, pois ela já está casada com outro homem. A moral transmitida pelo filme revela o sentimento de anti-urbanismo na sociedade da época, a partir do momento em que Gao é, ao final, punido por tentar se livrar de seus deveres com a comunidade rural.

Tal estado de coisas permanecerá até 1978, dois anos após o fim da Revolução Cultural e com a morte de Mao Tsé-tung. A produção de filmes volta a aumentar exponencialmente, com o controle rígido sobre as produções sendo atenuado, e uma maior quantidade de gêneros poderem ser produzidos, sem a necessidade de serem propagandistas. O período pós-Revolução Cultural é conhecido como a 4ª geração do cinema Chinês, também chamada de “geração sacrificada”, pois deveriam ter iniciado suas carreiras muitos antes, ao longo da década de 1960, não fosse o advento da Revolução Cultural. Nessa fase, os diretores destacam-se por tentar imprimir uma espécie de realismo humanista em seus filmes, muito influenciados pelos textos de André Bazin e pelos filmes do neorrealismo italiano, aproveitando-se também da herança do realismo soviético presente na filmografia anterior do país, construindo outro senso de realismo:

“The Socialist realism was the hegemonic aesthetic mode of the Socialist film system for almost three decades. Closely reflecting the doctrines of the Socialist arts, Socialist realism demands the depiction of the life of the workers, peasants, and soldiers in a way that glorifies the Socialist regime. Obviously, the films made under these guidelines were anything but realistic. This historical baggage was partially the reason why the Fourth Generation directors reinterpreted Andre Bazin’s theory to propose a new kind of realism in the late 1970s and early 1980s upon the revival of the Chinese film industry. They successfully brought back to the screen the believable

o país; segundo, jovens urbanos educados (graduados do ensino médio) foram enviados para o campo para serem “reeducados” por camponeses pobres e de classe média baixa.”

characters and genuine emoticons that had been savaged by ultra-leftist political movements.”
(YANG, 2018, pg. 164)⁵

Essa é a mais curta das gerações e seu período vai até 1983, tendo grande responsabilidade pelo surgimento da geração seguinte: “Depois de ter ressuscitado a Academia de Cinema de Pequim, os membros da Quarta Geração vão se tornar professores, mentores e protetores dos cineastas principiantes” (FRODON, 2014, pg. 33). Então, com a formatura da nova turma da Academia de Cinema de Pequim de 1983, que voltara a funcionar com o fim da Revolução Cultural e graças aos membros da quarta geração, têm início a Quinta geração, que viria a romper totalmente com a estética realista.

2.1.2 A 5ª geração de cineastas

A partir de 1978, quando Den Xiaoping assume a liderança do PCCh, muita coisa começa a mudar na China, e de uma maneira tremendamente rápida, em uma aceleração que só faria aumentar no decorrer das décadas seguintes. Em um contexto de maior abertura, tanto econômica quanto em liberdade de expressão, a arte realizada no país também começa a sofrer mutações. As gerações de cineastas surgidas entre as décadas de 1980 e 1990 são as primeiras que, após a instauração do poder do PCCh, conseguem imprimir em seus filmes um discurso e estética mais autorais, sendo consideradas as primeiras ondas significativas de cinema de arte da China e responsáveis por atrair a atenção do mundo para o cinema realizado no país, algo inédito até então.

A abertura que começava a ser implantada pode ser entendida como uma maior industrialização, uma significativa flexibilização da economia planificada e da censura sobre os meios de comunicação, além de permissão para que produtos culturais e tecnológicos do ocidente, do Japão e de Hong Kong passassem a ser permitidos no país, em uma manobra política que ficou conhecida como “As Quatro Modernizações”:

“In December 1978, two years after the end of the Cultural Revolution, the CCP Central Committee held the Third Plenum of the Eleventh Communist Party Conference, which officially discarded the “class struggle philosophy” and initiated a new drive for economic modernization.

⁵ Tradução do autor: “O realismo socialista foi o modo estético hegemônico do sistema cinematográfico socialista por quase três décadas. Refletindo de perto as doutrinas das artes socialistas, o realismo socialista exige a descrição da vida dos trabalhadores, camponeses e soldados de uma forma que glorifique o regime socialista. Obviamente, os filmes feitos sob essas diretrizes eram tudo menos realistas. Essa bagagem histórica foi parcialmente a razão pela qual os diretores da Quarta Geração reinterpretaram a teoria de Andre Bazin para propor um novo tipo de realismo no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 com o renascimento da indústria cinematográfica chinesa.”

This was a reversal of the previous policy of isolation that had been in force for more than twenty years. The conference was also known for its resolution on the open-door policy, its call for “mental emancipation,” and its commitment to the Four Modernizations — of agriculture, industry, science and technology, and of national defence.” (ZHOU, 2007, pg. 23)⁶

Todas essas mudanças rápidas começaram a influenciar em muito as vidas dos chineses, em especial dos mais jovens, que há tempos mostravam-se desejosos de transformações sociais. Os rumos tomados pelo país – principalmente nos duros anos da Revolução Cultural – geraram uma enorme frustração sobre uma geração que havia depositado grande esperança na construção de uma sociedade socialista, mas a falta de liberdade e a dificuldade de crescimento do país foram tornando-se cada vez mais intoleráveis. Inúmeros jovens carregavam a dor de seus pais que não haviam tido a permissão para ir à universidade ou viver onde gostariam por terem sido obrigados a trabalhar no campo. Além disso, cada vez mais ganhava força um sentimento de sobrecarga em relação aos ideais tão fortemente disseminados pelo PCCh ao longo dos anos – o compromisso com a coletividade, a construção do socialismo chinês, o sacrifício dos anseios pessoais em prol da nação - ideais que pareciam não mais se adequar às aspirações destas novas gerações, que passavam a desenvolver um maior senso de subjetividade e independência.

In other words, a young generation was no longer happy to live with ideological pretence or political artificiality, and they stopped believing in the established concepts and principles. Instead, they asked questions such as “What is the meaning of life?” “What is the significance of individual life?” “What is the relationship between the individual and society?” Although it remained unclear where these questions would lead the young generation to, they did signal that the “youth issue” began to draw more attention from society and became a “social issue.” (ZHOU, 2007, pg. 49)⁷

⁶ Tradução do autor: “Em dezembro de 1978, dois anos após o fim da Revolução Cultural, o Comitê Central do PCCh realizou o Terceiro Plenário da Décima Primeira Conferência do Partido Comunista, que oficialmente descartou a “filosofia da luta de classes” e iniciou um novo impulso para a modernização econômica. Isso foi uma reversão da política de isolamento anterior que vigorava há mais de vinte anos. A conferência também foi conhecida por sua resolução sobre a política de portas abertas, seu apelo à “emancipação mental” e seu compromisso com as Quatro Modernizações - da agricultura, indústria, ciência e tecnologia e da defesa nacional.”

⁷ Tradução do autor: “Em outras palavras, uma geração jovem não gostava mais de conviver com pretensões ideológicas ou artificialidade política e deixou de acreditar nos conceitos e princípios estabelecidos. Em vez disso, eles fizeram perguntas como “Qual é o significado da vida?” “Qual é o significado da vida individual?” “Qual é a relação entre o indivíduo e a sociedade?” Embora não tenha ficado claro para onde essas questões levariam a geração jovem, elas sinalizaram que a “questão da juventude” começou a chamar mais atenção da sociedade e se tornou uma “questão social”.”

Querendo ou não, as mudanças que começaram a ser efetuadas a partir de então atendiam alguns dos principais anseios desta sedenta juventude, em especial em seus anseios de consumo e oportunidade de maior escolha para sua educação, com o fim da política de anti-urbanismo:

“For Chinese youth, the 1980s was a period that saw education flourishing and economy booming. It was a time of new concepts, new styles and new values, a time when the market economy partially replaced the planned economy, and the growth of mass media made trans-national communication possible. The decade also saw the importation of popular culture from the West. Imported films, TV programs, popular literary writings as well as concepts and ideas offered Chinese youth alternative ways of thinking and living that had never been heard of in this ancient country.” (ZHOU, 2007, pg. 14)⁸

Juntamente com os produtos da cultura de massas, como a música popular, muitos filmes importantes da cinematografia mundial – *nouvelle vague* francesa, filmes japoneses e italianos - até então inéditos no país, começaram a ser importados, ainda que muitas vezes de maneira clandestina, servindo como base e influência para os cineastas chineses da quinta geração.

Alguns filmes da década de 1980 são bastante sintomáticos desse estado de espírito de uma juventude com sede de subversão aos padrões hegemônicos. Segundo Xuelin Zhou, filmes como *Awakening* (*Su xing*, dir. Teng Wenji, 1980), *Drive to Win* (*Sha Ou*, dir. Zhang Nuanxin, 1980), *Masters of Mischief* (*Wanzhu*, dir. Mi Jiashan, 1988), e *Samsara* (*Lunhui*, dir. Huang Jianxin, 1988) destacavam-se por retratar jovens que “rebelam-se contra vários aspectos da sociedade estabelecida, em termos de educação, elite intelectual, moralidade, autoridade doméstica e social e valores sexuais” (ZHOU, 2007, pg. 31), enquanto filmes como *Sunshine and Showers* (*Taiyang yu*, dir. Zhang Zeming, 1987), *Coffee with Sugar* (*Gei kafei jia dian tang*, dir. Sun Zhou, 1987), *Out of Breath* (*Da chuan qi*, dir. Ye Daying, 1988), *Obsession* (*Fengkuangde daijia*, dir. Zhou Xiaowen, 1988), e *Half Flame, Half Brine* (*Yibanshi huoyan, yiban shi haishui*, dir. Xia Gang, 1988)

⁸ Tradução do autor: Para os jovens chineses, a década de 1980 foi um período em que a educação floresceu e a economia cresceu. Foi uma época de novos conceitos, novos estilos e novos valores, uma época em que a economia de mercado substituiu parcialmente a economia planejada e o crescimento dos meios de comunicação de massa tornou possível a comunicação transnacional. A década também viu a importação de cultura popular do Ocidente. Filmes importados, programas de TV, textos literários populares, bem como conceitos e idéias, ofereceram aos jovens chineses modos alternativos de pensar e viver, dos quais nunca se ouviu falar neste país antigo.

mostravam o surgimento de mudanças no estilo de vida da juventude através da formação de uma cultura jovem na China que, seguindo aquilo que acontecera em outros países, era baseada em consumo, cultura pop e individualismo. (ZHOU, 2007, pg. 81)

Em concomitância a estes aspectos contestadores que surgiam no cinema, outras áreas culturais também se desenvolviam neste sentido, fazendo com que de tempos em tempos algumas áreas exercessem influências umas nas outras. Um caso bastante significativo desta época e que será importante para compreendermos também o cinema dos anos seguintes é o da música popular, em especial o rock. A primeira figura de relevância surgida neste contexto é Cui Jian, pioneiro do rock chinês, que não por acaso viera a atuar em filmes importantes da sexta geração, como *Bastardos de Pequim* (*Beijing zazhong*, dir. Zhang Yuan, 1993) e *Os Demônios na Minha Porta* (*Guizi lai le*, dir. Jiang Wen, 2000).

Essa gama de filmes revela um grande sentimento de subversão e descontentamento na juventude chinesa daquele período. No entanto, vale ressaltar que tal sentimento, ainda que retratado em muitos filmes, insistia em permanecer à margem. Um grande indício para isso é o fato de que os mais lembrados nomes da quinta geração, aqueles que realmente alcançaram sucesso em festivais internacionais e reconhecimento local, realizaram filmes um tanto quanto distantes dos citados acima. Os principais nomes desta geração – Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang e Chen Kaige – todos graduados na Academia de Cinema de Pequim, realizaram filmes em grande parte dispendiosos, dentro do sistema de estúdios chinês, receberam grande reconhecimento tanto interno quanto externo, e não tratavam de temas urbanos, ao menos em seus primeiros filmes. Outro ponto em comum entre eles é o papel de mentor que Wu Tianming tivera no início de suas carreiras, recebendo os jovens diretores para que pudessem experimentar de maneira mais livre em seus primeiros filmes:

“ao se tornar diretor de um estúdio de província, em Xi’an, [Wu Tianming] fez dele um lugar de acolhida para as experimentações dos recém-chegados, em particular os três mais famosos, Chen Kaige, Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang. Apesar das profundas diferenças entre eles, ou até mesmo entre seus diferentes filmes, é possível caracterizar o estilo desses cineastas por uma importante pesquisa plástica, que resgata a herança da pintura tradicional chinesa.” (FRODON, 2014, pg.33-34)

Um e Oito (Yi ge he ba ge), dirigido por Zhang Junzhao e lançado no ano de 1983, é considerado o marco inicial da quinta geração e trata-se de um épico situado na época da Guerra Sino-Japonesa. *Terra Amarela (Huang tu di)*, dir. Chen Kaige, 1984), *Sorgo Vermelho (Hong gao liang)*, dr. Zhang Yimou, 1988) e *O Ladrão de Cavalos (Dao ma zei)*, dir. Tian Zhuangzhuang, 1986), os filmes de maior destaque dentre as obras dos cineastas da quinta geração lançados na década de 1980, vencendo diversos prêmios em importantes festivais internacionais⁹, concentravam-se todos em décadas anteriores e quase sempre situavam-se em uma paisagem rural:

“The Chinese Fifth-Generation filmmakers attracted world attention in the mid- 1980s with their innovative and stylized works. Many of their films are essentially allegorical, providing cultural fables for multi-faceted interpretations of China and Chinese people for a diverse range of audiences, at home and abroad. A noticeable feature of these films was the apparent absence of the city. Most of the early Fifth-Generation works were set either in backward, rural places or in remote, minority and border areas.”¹⁰(ZHOU, 2007, pg. 26)

O caso de *Sorgo Vermelho* ajuda a entender melhor a respeito do tipo de cinema que os expoentes da quinta geração pretendiam realizar. Adaptado do livro homônimo do escritor Mo Yan, o filme é narrado em primeira pessoa por um narrador não diegético, como se estivesse contando a história de seus avós. A escolha de adaptar este livro para o cinema não foi por simples simpatia à narrativa, mas está ligada ao cenário cultural da época. Mo Yan era um dos mais importantes nomes do movimento literário conhecido por *Xungen* (busca das raízes), no qual os escritores se propunham recorrer a temas do passado a fim de refletir sobre questões de identidade nacional no presente.

“From 1985 onwards, there was a widespread “rootseeking” movement in almost every literary and artistic field — literature, theatre, painting, film and music, etc. In the field of literature, the school of “searching for roots” (*xungen*) literature emerged in the mid-1980s. The acknowledged “manifesto” of the root-seeking movement was an article by Han Shaogong, a writer from south-central China, titled “The ‘roots’ of literature.”(...) In root-seeking literature, “[the] past is used

⁹ Além do Urso de Ouro recebido por *Sorgo Vermelho* no Festival de Berlim, destacam-se o Leão de Prata do Festival de Veneza de 1991 para *Lanternas Vermelhas*, também de Zhang Yimou, e a Palma de Ouro de Cannes em 1993 para *Adeus Minha Concubina*, de Chen Kaige.

¹⁰ Tradução do autor: “Os cineastas chineses de quinta geração atraíram a atenção mundial em meados da década de 1980 com seus trabalhos inovadores e estilizados. Muitos de seus filmes são essencialmente alegóricos, fornecendo fábulas culturais para interpretações multifacetadas da China e do povo chinês para uma ampla gama de públicos, no país e no exterior. Uma característica notável desses filmes foi a aparente ausência da cidade. A maioria das primeiras obras da Quinta Geração foi instalada em locais rurais atrasados ou em áreas remotas, de minorias e de fronteira.”

both as a vehicle for questioning the present and as a source of renewed creative energy.”¹¹(ZHOU, 2007, pg. 109)

No filme, acompanhamos a história de Jiu'er, uma jovem vendida ao proprietário de uma vinícola de sorgo, e que seria a avó do narrador. Um dos funcionários do proprietário, o qual o narrador nos avisa tratar-se de seu avô, apaixonou-se por Jiu'er e, após alguns dias, o proprietário da vinícola morreu misteriosamente. Jiu'er e o funcionário, agora seu marido, passam a comandar a vinícola e, por cerca de 9 anos, mantêm sucesso devido a qualidade de sua nova bebida. Isso tudo é afetado a partir da invasão japonesa, que passa a aterrorizar a todos, e o filme também exalta a bravura dos chineses que resistiram.

Figura 6 Jiu'er, a protagonista de Sorgo Vermelho.



Fonte: <https://letterboxd.com/film/red-sorghum/crew/>

Ainda assim, considera-se que a quinta geração cumprira um importante papel de precursores para os cineastas da sexta geração, pois prepararam o terreno em duas importantes frentes: primeiro, na disseminação do cinema chinês ao redor do mundo, atraindo a atenção de festivais, cinéfilos, críticos, acadêmicos e produtores internacionais; segundo, dentro de seu próprio território, agradando também um público que estava cansado de receber apenas um cinema “oficial”, mas também devido a sua desenvoltura ao lidar com a censura.

¹¹ Tradução do autor: “De 1985 em diante, houve um movimento generalizado de “busca de raízes” em quase todos os campos literários e artísticos. No campo da literatura, o movimento de “busca de raízes” (*xungen*) surgiu em meados da década de 1980. O reconhecido “manifesto” do movimento de busca de raízes foi um artigo de Han Shaogong, um escritor do centro-sul da China, intitulado “As ‘raízes’ da literatura.” (...) Na literatura em busca de raízes, “[o] passado é usado tanto como um veículo para questionar o presente quanto como uma fonte de energia criativa renovada.”

Em um primeiro momento, os cineastas da quinta geração não haviam enfrentado problemas com os censores, mas isso muda principalmente no final dos anos 1980, quando seus filmes começam a lidar com temas sociais de maneira mais crítica, provavelmente influenciados pelo trágico incidente do massacre de Tiananmen em 1989, que constituía um marco traumático na história recente chinesa. *Tempo de Viver* (*Huo zhe*, dir. Zhang Yimou, 1994) tivera a exibição proibida na China, e *O Sonho Azul* (*Lan feng zheng*, dir. Tian Zhuangzhuang, 1993) rendera ao seu diretor uma condenação na que o proibia de realizar filmes no país (punição que seria revertida mais tarde).

Figura 7 Repressão aos manifestantes no dia 3 de junho de 1989, horas antes do massacre da Praça da Paz Celestial.



Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/sete-perguntas-e-respostas-sobre-a-revolucao-cultural-da-china/a-19263288>

Todos os casos de censura e proibições experienciados por estes cineastas foram importantes para que a nova geração sáísse das universidades já cientes do tipo de atitude governamental que iriam enfrentar, preparando-se para encontrar meios alternativos de produção e distribuição. A agora grande atenção do mundo para este cinema também contribuía para que estes meios alternativos fossem mais facilmente encontrados. Vale ressaltar também que os principais expoentes da quinta geração ganharam imenso prestígio junto ao governo e à indústria cinematográfica chinesa no decorrer dos anos, passando a realizar filmes cada vez mais dispendiosos, principalmente Chen Kaige e Zhang Yimou.

2.1.3 A 6ª geração de cineastas

Há que se ter em mente que, ao longo destas duas décadas, a China entrava em um acelerado processo de transição de um estado socialista para uma sociedade baseada no

consumo, ao que viria a se tornar o chamado “socialismo com características chinesas”. Em meio a esse contexto de novas produções da quinta geração de cineastas, a China encontrava-se em um nível de crescimento econômico nunca visto na história do país, muito em função da entrada de capital estrangeiro e mudanças significativas em relação às políticas sociais.

Grandes construções trazem melhoria para a infraestrutura, o país começa a investir em manufaturas de larga escala e a fazer vista grossa a certos tipos de infrações, como falsificações e contrabando de produtos, desde que contribuíssem para o avanço da economia. A superexploração de ambientes naturais é intensificada, gerando prejuízos para fauna e flora, concentrando superpopulações de trabalhadores em ambientes de trabalho insalubre – como as enormes e precárias minas de carvão – e aumentando muito os índices de aquecimento global. Obras gigantescas, como a Barragem das Três Gargantas, começam a ser construídas em tempo recorde, e rapidamente destruíam tudo o que existia anteriormente nestes lugares. As antigas fábricas de trabalho estatais, conhecidas por *danwei*, que garantiam a seus funcionários vários direitos básicos, passam a ser substituídas por empresas privadas.

Figura 8 A Barragem das Três Gargantas, um dos principais símbolos do desenvolvimento econômico chinês.



Fonte: <http://portuguese.people.com.cn/n3/2019/1029/c309806-9627318.html>

Em poucos anos, a China se torna um dos maiores exportadores mundiais em diversos tipos de mercadorias, investe pesado em ciência e tecnologia e começa a encorajar seus cidadãos a investir no empreendedorismo, algo que passa a ser visto com bons olhos não apenas pelo governo, como também pela própria sociedade chinesa. Um exemplo disso pode ser visto no filme *Xiao Wu (1998)*, primeiro longa-metragem de Jia Zhangke, no

qual o melhor amigo de infância do protagonista se torna um empreendedor de sucesso, considerado um cidadão modelo em sua pequena cidade provinciana, apesar de sua atividade profissional ser o contrabando de cigarros.

Eis, então, o contexto no qual emerge a sexta geração. Assim como na geração anterior, a maior parte dos novos diretores são provenientes da ACP, como Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Wang Quan'an e Zhang Yuan. Curiosamente, no entanto, o maior expoente desta geração não se formara no departamento de direção, mas no de teoria cinematográfica: é o caso de Jia Zhangke. Natural da província de Shanxi, seus primeiros filmes são voltados para a história do impacto das transformações socioeconômicas da China em pessoas de sua cidade natal, algo que diz muito sobre as características desta nova geração: mais do que contadores de histórias, estes jovens diretores tem a intenção de atuarem como cronistas sociais, testemunhas do estado de coisas imediato de seu país a fim de expor todos os meandros das transformações iniciadas pelo governo, revelando aspectos que nem sempre eram mostrados para o ocidente, contrastando em muitas características em relação à geração anterior.

Diferente de seus precursores, Jia Zhangke e os demais jovens diretores evitam os temas nostálgicos e o ambiente rural, voltando-se principalmente para os ambientes urbanos (de grandes capitais ou cidades provincianas), dão o protagonismo para personagens até então marginalizados na sociedade e que dificilmente seriam retratados no cinema oficial (desempregados, ladrões, prostitutas, drogados, homossexuais, artistas decadentes), produzem seus filmes com financiamento estrangeiro (de produtoras internacionais, grandes festivais, fundos de financiamento cultural e etc) e acima de tudo consideram-se *outsiders*, pois a maior parte de seus filmes acaba sendo proibida na China, e os poucos filmes que conseguem exibir são em eventos clandestinos.

“Rather than starting out as members of the artistic vanguard like the Fifth Generation directors in the mid-1980s, the second art wave directors began their careers by fashioning themselves as “social outsiders” (*shehui yiji fenzi*) - as the protagonist announced in Zhang Yuan’s *Beijing Bastards* (1993)—in alliance with the rock music and avant-garde art of the time.”¹² (YANG, 2018, pg. 26)

¹² Tradução do autor: “Em vez de começar como membros da vanguarda artística como os diretores da Quinta Geração em meados da década de 1980, os diretores da segunda onda de arte começaram suas carreiras se configurando como “forasteiros sociais” (*shehui yiji fenzi*) - como o protagonista anunciou no *Beijing Bastards* (1993) de Zhang Yuan - em aliança com a música rock e a arte de vanguarda da época.”

A partir do início da década de 1990, o governo instituiu a rentabilidade como um dos compromissos de seus estúdios cinematográficos, ou seja: não havia espaço para estes cineastas contestadores e com propostas inovadoras de estética, narrativa e com interesses de crítica social. O governo insistia agora na produção de filmes com o intuito de gerar entretenimento e renda, vendendo também cotas de co-produção para investidores privados.

“At the beginning of the 1990s, Chinese film productions fell into three large categories. First, state-subsidized and propagandist leitmotif films were becoming an increasingly visible presence. Second, less avant-garde than a few years before, art films (yishu dianying) were shrinking to a minority in quantity. Third, entertainment or commercial films of various genres and production value were coming to constitute a dominant majority”¹³(ZHANG, pg. 43)

Tian Zhuangzhuang, um dos expoentes da geração anterior, acaba desempenhando um importante papel de mediador entre os novos cineastas e as produtoras. Após ter seu filme *O Sonho Azul* proibido na China, ele decide abrir sua própria produtora a fim de auxiliar no contato dos jovens cineastas com os grandes estúdios chineses. Tão *Perto do Paraíso* (*Biandan, guniang*, dir. Wang Xiaoshuai, 1998); *Dezessete Anos* (*Guo nian hui jia*, dir. Zhang Yuan, 1999) e *Sorriso de Borboleta* (*Hu die de wei xiao*, dir. He Jianjun, 2001) são os primeiros filmes de cineastas da sexta geração a receberem a permissão oficial do governo por meio da ajuda de Tian Zhuangzhuang.¹⁴

No entanto, apesar dessas iniciativas serem de grande ajuda para muitos iniciantes, ainda era pouco para mudar todo um sistema que já estava em construção desde o início das reformas econômicas. No alvorecer da década de 1990, com a intensificação da comercialização e industrialização, a indústria do cinema passou a sofrer inúmeras transformações que deveriam acompanhar o novo ritmo econômico do país. A década de 1990, portanto, fora uma época de transição entre um sistema de total controle estatal da

¹³ Tradução do autor: “No início da década de 1990, as produções cinematográficas chinesas se enquadravam em três grandes categorias. Primeiro, os filmes *leitmotif* subsidiados pelo estado e propagandistas estavam se tornando uma presença cada vez mais visível. Em segundo lugar, menos *avant-garde* do que alguns anos antes, os filmes de arte estavam encolhendo para uma minoria em quantidade. Terceiro, os filmes de entretenimento ou comerciais de vários gêneros e valor de produção estavam passando a constituir a maioria dominante.”

¹⁴ <https://diplomatie.org.br/o-novo-cinema-independente-chines/> - acessado em 20 de outubro de 2020

indústria cinematográfica, na década de 1980, até chegar à década de 2000, com um sistema centrado no capital financeiro.

Do final da década de 1980 até o início da década de 1990, uma grave crise econômica afetava a indústria cinematográfica chinesa, fazendo com que os principais agentes políticos do país decidissem tomar providências. É a partir desse momento, portanto, que a indústria cinematográfica passa a enfrentar as mais significativas mudanças nas últimas décadas. Li Yang divide essas fases de transformação em 3 principais períodos:

- a) 1980 – Com algumas revisões referentes ao sistema de distribuição e exibição, dando mais autonomia e lucro para os estúdios;
- b) 1990 – A década mais significativa e crucial para se compreender o sistema atual. Em 1993, é declarado o fim do monopólio da *China Film Corporation*, e a partir de então os estúdios poderiam negociar diretamente com distribuidoras das províncias. Em 1994, começa a importação de filmes hollywoodianos, pela primeira vez no país desde a instauração da RPC;
- c) Finalmente, na década de 2000, ocorrem flexibilizações para conseguir permissões de produção (agora, qualquer pessoa poderia realizar um filme, desde que tivesse dinheiro e respeitasse os limites da censura) e a distribuição de filmes estrangeiros em território chinês é alavancada. Em 2002 é lançado *Hero (Ying xiong)*, considerado o primeiro blockbuster chinês, dirigido pelo já consagrado e ícone da quinta geração Zhang Yimou.

É preciso frisar também que os fatores que geraram o crescimento e desenvolvimento do cinema chinês comercial foram de extrema importância para o desenvolvimento do cinema de arte independente, deflagrando mais uma vez, como no *Yin e Yang*, duas forças opostas que se correlacionaram para o surgimento de algo maior:

“Taken as a whole, *mainstream* or not, Chinese cinema was marginalized in the general fields of cultural production and consumption in the 1990s, when audiences migrated to television, video games, and, increasingly, films from Hong Kong and Hollywood. It is against the backdrop of this crisis-ridden film industry that new Chinese art film made its debut. It virtually grew with the Chinese commercial cinema, not against it”¹⁵(YANG, 2018, pg. 15)

¹⁵ Tradução do autor: “Tomado como um todo, *mainstream* ou não, o cinema chinês foi marginalizado nos campos gerais da produção e consumo cultural na década de 1990, quando o público migrou para a televisão, videogames e, cada vez mais, filmes de Hong Kong e Hollywood. Foi no cenário dessa indústria cinematográfica em crise que o novo cinema de arte chinês fez sua estreia. Ele virtualmente cresceu *com* o cinema comercial chinês, não *contra* ele.”

Todas estas transformações não livraram completamente os filmes dos deveres para com o estado chinês. Mesmo com essas flexibilizações, ainda eram recorrentes as punições para cineastas que exibissem seus filmes em festivais internacionais sem a permissão do governo, para produções que fossem realizadas sem o envio prévio do roteiro para inspeção das autoridades, entre outros casos do gênero. No entanto, estas punições seguiam ocorrendo mais como uma maneira de o governo seguir presente e “mostrar serviço”, do que como um modo de tentar inibir de maneira implacável a produção independente. Aliás, era justamente o rótulo de proibido pelo estado chinês um dos pontos que muitas vezes contavam a favor de alguns cineastas, pois chamava a atenção de festivais e investidores estrangeiros:

“Ever since Chinese films arrived at international film festivals in the mid-1980s, many Western scholars and film critics often valued their political significance over stylistic contributions. The films’ (often seemingly) independent production backgrounds, accompanied with a boastful ban from the Chinese government, generated more interest than the films themselves.” ¹⁶(YANG, 2018, pg.11)

Isso ajuda a entender também o papel crucial que os festivais internacionais tiveram no desenvolvimento do cinema chinês. Ao contrário dos cineastas da quinta geração, que iniciaram participando dos festivais mais prestigiados, os cineastas da sexta geração ganharam destaque graças ao reconhecimento recebido em festivais menos grandiosos ou em mostras paralelas dos grandes festivais. Estes canais alternativos por vezes significaram não só um reconhecimento exterior, como também o único meio que cineastas independentes possuíam para financiar seus filmes ou mesmo de exibi-los, já que em seu país de origem isso muitas vezes não era possível.

Além dos festivais internacionais, há outras duas instituições que Li Yang considera cruciais na formação do cinema da arte na China: a política dos autores e a Academia de Cinema de Pequim. O chamado “autorismo”, que teve início na Europa na década de 1940 e que serviu como uma das bases para o cinema de arte ocidental, foi uma política facilmente aceita na China pois, segundo a autora, “*This director-centered discourse was*

¹⁶ Tradução do autor: “Desde que os filmes chineses chegaram aos festivais internacionais de cinema em meados da década de 1980, muitos acadêmicos e críticos de cinema ocidentais frequentemente valorizavam sua importância política em detrimento das contribuições estilísticas. Os planos de fundo de produção independente dos filmes (muitas vezes aparentemente), acompanhados de uma proibição ostensiva do governo chinês, geraram mais interesse do que os próprios filmes.”

*so common in China, in fact, that few bothered to think twice about it.*¹⁷(YANG, 2018, pg. 93).

Os principais textos a respeito do assunto – de Alexandre Astruc, François Truffaut, Andrew Sarris, entre outros – foram importados para a China ainda no início da década de 1980, e o contato com as demais teorias do cinema ocidentais também passaram a ocorrer neste período, quando, a partir de 1984, a *China Film Association* passou a convidar nomes como Dudley Andrew, David Bordwell e Bill Nichols para ministrarem cursos temporários.

Desde então, o olhar autoral em relação aos cineastas passou a ter um importante papel tanto na maneira em como eles eram vistos pela sociedade chinesa quanto na maneira em como viam a si mesmos e o seu trabalho. Não só os diretores de filmes de arte, como também os diretores de filmes comerciais, de propaganda e grande parte dos profissionais da área cinematográfica comumente usufruíam de grande prestígio na sociedade chinesa, e o status de artista era desde tempos mais remotos atribuído a todos estes profissionais, denotando o respeito que a população chinesa possui por seus artistas.

The political significance and technicality of filmmaking activities command respect and invite the name of “artists” for all film workers. “Artist” in Chinese, or *yi shu jia* (literally “the master of art”), is an honorific term that carries a distinctively serious artistic tone, so that it could be used on opera singers, for example, but never on pop stars.¹⁸ (YANG, 2018, pg. 97)

Portanto, não foi difícil a instauração da política dos autores no meio cinematográfico chinês. O fato de não haver uma grande resistência institucional para tanto – visto que a política dos autores tende a ser uma visão contra comercial, e a indústria chinesa da época ainda possuía uma atitude não tão preocupada com o fator de mercado – contribuiu em muito para a disseminação da visão do diretor como um verdadeiro autor. Esta tendência, que passou a ganhar força ao final da 4ª geração, desenvolveu-se e ganhou solidez ao longo do percurso dos cineastas da 5ª geração, fazendo com que, ao chegarmos na 6ª, os jovens diretores já possuíssem um forte senso de autorismo individual e pretensões estéticas mais arrojadas.

¹⁷ Tradução do autor: “Esse discurso centrado no diretor era tão comum na China, de fato, que poucos se preocuparam em pensar duas vezes a respeito.”

¹⁸ Tradução do autor: “O significado político e o tecnicismo das atividades cinematográficas impõem respeito e convidam o nome de “artistas” a todos os trabalhadores da área. “Artista” em chinês, ou *yi shu jia* (literalmente “o mestre da arte”), é um termo honorífico que carrega um tom artístico distintamente sério, de modo que poderia ser usado em cantores de ópera, por exemplo, mas nunca em estrelas *pop*.”

Além da política dos autores, o fato de estes jovens serem provenientes do mesmo meio de formação que seus precursores de sucesso – a Academia de Cinema de Pequim – alavancou ainda mais a confiança e o sentimento de dever para com a arte de seu país, visto o prestígio que esta instituição já gozava em meados da década de 1990. Segundo Li Yang, “o que a ACP foi para os cinemas de Quinta e Sexta Geração é comparável ao papel da *Cahiers du Cinéma* para a *Nouvelle Vague* francesa” (YANG, 2018, pg. 106).

Como já referenciado anteriormente, a ACP fora inaugurada oficialmente em 1956, na época ainda possuindo a intenção de servir como um meio de treinar cineastas para que realizassem filmes políticos. Inspirada no modelo de escolas de cinema soviéticas, possuía desde as origens ofertas de graduação em diversas áreas (direção, atuação, direção de fotografia etc.) e estima-se que cerca de 70% dos membros das equipes de filmes chineses realizados na segunda metade do século XX sejam provenientes da ACP (YANG, 2018, pg. 99). O status social adquirido pela instituição também ganhou peso com o decorrer dos anos, e um diploma da ACP segue sendo algo extremamente valorizado, sendo o caminho mais curto para adentrar na indústria cinematográfica chinesa ou adquirir algum emprego de alto grau hierárquico.

A partir do início da década de 1990, com filmes como *Mama* (1990) e *Bastardos de Pequim* (1993), de Zhang Yuan e *The Days (Dongchun de rizi)*, de Wang Xiaoshuai – ambos graduados em 1989 na ACP - têm início, finalmente, a sexta geração, que perpassa os anos 1990, onde surgirão outros nomes como Jia Zhangke e Lou Ye, e adentra os anos 2000, quando o digital já está inserido de vez na cinematografia independente do país, permitindo que nomes como Zhang Lu e Hongqi Li, ambos sem um diploma da ACP, pudessem ganhar destaque. Embora tanto as origens quanto as obras destes diretores apresentem inúmeras e significativas diferenças em relação aos seus precursores, ainda se têm dúvida sobre a criação de um rótulo para incluir os nomes mais recentes, o que seria uma sétima geração. Segundo Li Yang, existem diversos motivos para isso:

“By and large, the label stopped at the sixth for a variety of reasons. There are no recognizable new group efforts; there have been no radical sociopolitical transformations that require new spokespersons; and the Sixth Generation’s core members have maintained their style, status, and

so forth. The most important reason, in my opinion, has something to do with the overall diversification of the film output triggered by commercialization.”¹⁹ (YANG, 2018, pg. 118)

Sendo assim, a sexta geração caracteriza-se principalmente pelo aspecto marginal de sua estética e modos de produção, realização e distribuição, além de um enorme interesse em um “estudo da dolorosa transformação da China de um estado socialista de estilo soviético em um novo país capitalista global, ou “socialismo com características chinesas” (YANG, 2018, pg. 49). Essa geração, dando continuidade a uma tendência já iniciada na década anterior, interessa-se sobretudo na maneira em como estas transformações afetaram as vidas dos jovens chineses em relação aos seus sonhos, ideais e comportamento.

2.2 A Juventude No Cinema Chinês Contemporâneo

A partir da sexta geração, o cinema chinês passou a ter um grande foco em filmes que retratam a juventude, com um aumento no número de filmes em que os protagonistas possuem menos de 30 anos de idade. O fato de que a maioria destes novos realizadores tinha interesse em temas individuais e muitas vezes tentavam retratar suas próprias experiências pessoais como jovens ou histórias de pessoas de seu meio – repleto de outros jovens – provavelmente é um dos principais fatores a contribuir para isso.

No entanto, mesmo depois de consagrados e mais velhos, muitos destes diretores seguiram realizando filmes a respeito de jovens, deflagrando uma forte tendência no cinema chinês contemporâneo. Mais do que apenas retratar a juventude, é constante a vontade em representar uma juventude marginalizada, lidando com ao menos com algum tipo de problema social ou pessoal. Zhou define esta juventude marginalizada em cinco categorias:

“On a broad scale, the cinematic representation of Chinese urban youth since the 1990s has consisted largely of images of “marginalized youth,” which can be divided into five groups: “socially marginalized,” “spiritually marginalized,” “culturally marginalized,” “economically marginalized” and “geographically marginalized.” This is admittedly an arbitrary classification

¹⁹ Tradução do autor: “De modo geral, o rótulo parou na sexta geração por vários motivos. Não há reconhecíveis novos esforços coletivos; não houve transformações sociopolíticas radicais que requeiram novos porta-vozes; e os membros principais da Sexta Geração mantiveram seu estilo, status e assim por diante. A razão mais importante, em minha opinião, tem a ver com a diversificação geral da produção de filmes desencadeada pela comercialização.”

because one group often overlaps with others, but it serves to sum up the main emphases.” (ZHOU, 2007, pg. 161).²⁰

Muitos desses filmes frequentemente possuem alguns pontos em comum para além dos diferentes graus de marginalidade, como um relacionamento pai x filho conturbado ou mesmo a total ausência de uma figura paterna, a falta de fé nos ideais propagados pelo Estado e, quanto mais avançado na década de 2000, um constante sentimento de apatia e resiliência, e é a estes pontos em comum que trataremos a seguir.

Considerado o marco inicial da cinematografia independente na China, o que significa ser também o marco inicial da sexta geração²¹, o filme *Mama* (Zhang Yuan, 1990) parece ser sintomático daquilo que viria a ser o cinema chinês da década de 1990: aborda um tema até então tabu na China, com protagonistas marginalizados socialmente (uma mãe solteira e um jovem autista), é realizado com baixíssimo orçamento²², rodado em grande parte em uma única locação, sem o apoio dos estúdios estatais e empregando uma estética documental - ao longo do filme, são intercaladas entrevistas com mãe de jovens autistas. Liang Dan enfrenta dificuldades para criar sozinha seu filho Xiao Zhang enquanto precisa trabalhar e encontrar uma escola adequada para ele, além de se deparar com os preconceitos sofridos pelo filho no dia a dia e com a indiferença de seu ex-marido, que não demonstra afeto ou preocupação por Xiao Zhang.

Esta ausência de uma figura paterna presente, forte e confiável emulada em *Mama* é outra característica que ganhará destaque ao analisarmos outros filmes importantes da década de 1990 em diante, onde vemos uma significativa quantidade de filmes que retratam

²⁰ Tradução do autor: “Em uma escala ampla, a representação cinematográfica da juventude urbana chinesa desde a década de 1990 consistiu principalmente em imagens de “jovens marginalizados”, que podem ser divididos em cinco grupos: “socialmente marginalizados”, “espiritualmente marginalizados”, “culturalmente marginalizados”, “economicamente marginalizados” e “geograficamente marginalizados”. Esta é reconhecidamente uma classificação arbitrária porque um grupo frequentemente se sobrepõe a outros, mas serve para resumir as principais ênfases.”

²¹ O projeto de *Mama* teve início quando Zhang Yuan e Wang Xiaoshuai ainda estavam na ACP, que produziria o filme por meio de seu estúdio. Pouco antes do início das rodagens, o estúdio desistiu do projeto e Wang saiu. Zhang decidiu seguir com o projeto e o realizou em baixíssimo orçamento. Por ter a pré produção iniciada no estúdio da ACP, o filme não é considerado 100% independente, mas foi o marco inicial na realização independente da China, influenciando fortemente os demais realizadores a seguirem este caminho. Ver YANG, 2018, pg. 146.

²² “O filme foi feito com apenas 100.000 RMB (\$ 15.000) e foi lançado no mercado interno com um selo comprado do Xi'an Film Studio, que deveria custar 300.000 RMB (\$ 45.000), três vezes o orçamento de produção.” (YANG, 2018, pg. 146) – Tradução do autor

relações conturbadas entre pais e filhos. Diferente dos filmes da quinta geração, onde a figura paterna, ainda que questionada ou criticada, possuía uma força considerável e por vezes conciliadora, boa parte dos filmes da sexta geração apontam para um caminho distinto:

“(...) the pathetic youth as graphically portrayed in this landmark film is physically and spiritually ‘fatherless’. If the ‘Fifth Generation’ filmmakers bitterly attacked the antiquated Chinese patriarchy and its oppression of women and children, in the work of the ‘Sixth Generation’ that same patriarchal authority is simply absent or ridiculously impotent.”²³(LIN, 2002, pg. 264)

O filme seguinte de Zhang Yuan, *Bastardos de Pequim* (*Beijing zazhong*, dir. Zhang Yuan, 1993) vai ainda mais a fundo neste tema. O diretor aproveitou-se da relação que possuía com músicos da cena do rock de Pequim por ter dirigido alguns de seus videoclipes, em especial Cui Jian, um dos mais influentes da época, para realizar este filme que encadeia diversas histórias da vida de diferentes artistas *underground* de Pequim.

Além do próprio título, que já remete à ausência da figura paterna, o filme retrata não só o tema em si, evidenciando a inexistência de um núcleo familiar sólido com poder sobre os jovens, como também aborda o próprio surgimento da omissão paterna: logo na primeira cena do filme, Kazi tenta convencer sua namora, Maomao, de fazer um aborto. Em *Bastardos de Pequim*, também ganha força a representação de uma juventude em processo de rebeldia contra um sistema moralizante, sempre na busca de algo, demonstrando uma constante inquietação. Em determinado momento, por exemplo, a banda liderada por Cui Jian passa boa parte do filme em busca de um local para seus ensaios, enquanto Kazi tenta desesperadamente encontrar o paradeiro de Maomao. Em meio a estes conflitos, vemos algumas figuras matriarcais, mas em nenhum momento nos é apresentado uma figura paternal com significativa autoridade.

É curioso notar como essa subversão em relação à figura paterna parece ir totalmente ao confronto com a filosofia de Confúcio, que por tantos séculos influenciou o modo de pensar chinês. Para o filósofo oriental, a boa relação entre pais e filhos constituía a base

²³ Tradução do autor: “(...) a juventude patética, conforme retratada graficamente neste filme marcante, é física e espiritualmente ‘órfã’. Se os cineastas da ‘Quinta Geração’ atacaram amargamente um antiquado patriarcado chinês e sua opressão sobre mulheres e crianças, no trabalho da ‘Sexta Geração’ essa mesma autoridade patriarcal está simplesmente ausente ou ridiculamente impotente.”

da moralidade, e uma boa relação significava a total obediência dos filhos para com os seus pais.²⁴

Como nos lembra Zhou, a forte influência do confucionismo fez com que, na China, se atribuísse grande valor à figura do patriarca, e por séculos as relações entre pais e filhos definiam-se por uma rígida hierarquia na qual os filhos deviam total subordinação aos seus pais. Se isso começou tendo como modelo a subordinação ao poder do imperador, a passagem dos séculos foi alterando este referencial – passando do imperador para o Estado, por exemplo – mas sempre mantendo algum tipo de referência oficial que influenciava as relações na esfera familiar.

“What Confucianism initially identified as the normal relationship between father and son was later coded with a strong sense of hierarchy that required a son to obey his father unconditionally. (...) By modern time, “filial piety” became synonymous with “absolute subordination” on both domestic and social levels. In accordance to this tradition, “home” in Chinese cinema was often dominated by a morally perfect father figure. (...) This “father” was the centre of the family, functioning as the source of wisdom and playing a vital role in resolving all kinds of troubles or/and conflicts. As an absolute authority to preserve order and maintain structure, his position was seldom, if ever, challenged both on and off the screen.”²⁵(ZHOU, 2007, pg. 63)

Desse modo, a partir do momento em que a China começa as fases de abertura na década de 1980, muitos dos valores até então tidos como hegemônicos na sociedade passam a ser questionados. Um senso de individualismo mais difundido entre a juventude também colaborou para tal, visto que cada vez mais estes jovens clamavam por independência, e ater-se às ordens paternas era algo cada vez menos concebível.

Outro filme de Zhang Yuan voltado para questões consideradas tabu na China é *O Outro Lado da Cidade Proibida* (*Dong gong xi gong*, 1996), que acompanha o jovem A-Lan,

²⁴ “Seguindo os passos do duque de Chou, Confúcio fez do amor natural e das obrigações entre membros da família a base da moralidade. As duas relações mais importantes dentro da família são aquelas entre pai e filho e entre irmão mais velho e irmão mais novo.” (LAU, 2012, pg. 11)

²⁵ Tradução do autor: O que o confucionismo inicialmente identificou como a relação normal entre pai e filho foi posteriormente codificado com um forte senso de hierarquia que exigia que um filho obedecesse ao pai incondicionalmente. (...) Nos tempos modernos, “piedade filial” tornou-se sinônimo de “subordinação absoluta” tanto no plano doméstico quanto no social. De acordo com essa tradição, a “casa” no cinema chinês era frequentemente dominada por uma figura paterna moralmente perfeita. (...) Esse “pai” era o centro da família, funcionando como fonte de sabedoria e desempenhando um papel vital na resolução de todo tipo de problemas e/ou conflitos. Como autoridade absoluta para preservar a ordem e manter a estrutura, sua posição raramente, ou nunca, foi desafiada dentro e fora da tela.”

um escritor homossexual que se apaixona por um policial e tenta dar um jeito de ser interrogado por ele. Baseado em um romance do escritor Wang Xiaobo, o filme de Zhang Yuan retrata o forte preconceito que os homossexuais sofrem na China, principalmente das autoridades, que fazem questão de humilhá-los. Dessa forma, A-lan encontra-se na categoria de ‘jovens culturalmente marginalizados’, que Zhou define como:

“gay and lesbian characters born in the 1980s and coming of age during the country’s most dramatic economic growth and social transformation. These heroes and heroines are bound to live a minority life because until very recently the topic of homosexuality was taboo in China.” (ZHOU, 2007, pg. 163)²⁶

Seguindo na linha de *Bastardos de Pequim* em retratar jovens artistas marginalizados, *The Days*, de Wang Xiaoshuai, revela o florescimento e a decadência do relacionamento de um jovem casal de pintores. Rodado em baixíssimo orçamento, os protagonistas Liu Xiaodong e Yu Hong eram amigos de Wang e filmaram apenas em finais de semana, para não terem seus horários de trabalho afetados. Apesar de assemelhar-se no tema, a estética de *The Days* é bastante diferente da de *Bastardos de Pequim*, com uma narrativa simples, bastante centrada na subjetividade do casal. Curiosamente, assim como no filme de Zhang Yuan, *The Days* retrata um aborto, consentido tanto por Liu Xiaodong quanto por Yu Hong, assegurando que nenhum dos dois parece ter vontade de assumir a figura do patriarca ou da matriarca.

Posteriormente, Wang Xiaoshuai viria a dirigir outros dois importantes filmes retratando a juventude, *Tão Perto do Paraíso* (*Biandan, guniang*, 1998) e *Bicicletas de Pequim* (*Shiqi sui de dan che*, 2001). Vale ressaltar, porém, que estes dois filmes possuem outro fator importante em comum, que revela uma importante tendência em meio ao cinema jovem chinês, que são as vidas de moradores do interior que tentam a vida nas metrópoles. Isso é importante por três principais motivos: em primeiro lugar, por retratar um movimento contrário ao que havia acontecido na China alguns anos atrás, quando os jovens eram enviados para o campo. Agora, finalmente a China passa a emular aquilo que ocorrera em grande parte do mundo há décadas, que é o êxodo rural.

²⁶Tradução do autor “(...) personagens gays e lésbicas nascidos na década de 1980 e atingindo a maioridade durante o crescimento econômico e a transformação social mais dramáticos do país. Esses heróis e heroínas estão fadados a viver uma vida de minoria porque até muito recentemente o tema da homossexualidade era tabu na China.”

Em segundo lugar, porque este retrato ajuda a compreender um dos principais pontos das transformações ocorridas na China, que é a maneira em como isso afetou os moradores de localidades remotas. É claro que os habitantes de Pequim e Shangai tiveram suas vidas transformadas, mas a vida em metrópoles deste porte os colocava em um ritmo acelerado e mais preparada para as mudanças ocorridas, enquanto os moradores das menores cidades, afastadas do mundo, tiveram de adaptar-se de maneira muito rápida a todas as mudanças. Isso está relacionado a um dos grupos que Zhou destaca entre a juventude marginalizada chinesa, neste caso em relação à economia:

“Economically marginalized youth” are those who have migrated to the city from the countryside. As the industrialization and urbanization of Chinese society expanded, the antithesis between the city and the countryside became blurred. From the early 1980s to the present, nearly 200 million peasants, many of them between the ages of fifteen and twenty-five, have uprooted themselves and settled in urban areas. In these films, young peasant workers are squeezed between tradition and modernity.” (ZHOU, 2007, pg. 162) ²⁷

E, finalmente, isso também é importante pois a questão econômica, neste caso, está diretamente ligada à geografia, o que nos ajuda a entender as origens da cinematografia daquele que viria a ser o grande expoente da sexta geração, Jia Zhangke. Nascido em Fenyang, na província de Shanxi, os primeiros três filmes do diretor não retratam necessariamente jovens que saem do campo para a cidade, mas sim habitantes de cidade menores que se encontram em algum tipo de impropério relacionado ao dinheiro, não conseguindo acompanhar as rápidas transformações das cidades em que vivem e encontrando-se também “espremidos entre a tradição e a modernidade”. Neste caso, além da questão econômica, há também a geográfica:

“Geographically marginalized youth” refer to those living in small county towns (*xian zheng*) in provincial areas. The penetration of commodity culture into these remote towns since the 1980s has once and for all changed the landscape and left indelible marks on the lifestyle of local youth. Some representative films on geographically marginalized youth include Jia Zhangke’s *Xiao Wu*, *Platform* and *Unknown Pleasures* — films in which lonely and friendless “anachronists” search for affection and friendship in a world ruled by those who can adapt themselves to the changed

²⁷ Tradução do autor: “Jovens economicamente marginalizados” são aqueles que migraram do campo para a cidade. À medida que a industrialização e a urbanização da sociedade chinesa se expandiram, a antítese entre a cidade e o campo se tornou confusa. Do início da década de 1980 até o presente, quase 200 milhões de camponeses, muitos deles com idades entre 15 e 25 anos, se desenraizaram e se estabeleceram em áreas urbanas. (...) Nesses filmes, os jovens trabalhadores camponeses são espremidos entre a tradição e a modernidade.”

environment more quickly and with more skills. Confronting a society that is experiencing the rapid disappearance of conventional morality yet offers no new code as a replacement, the young heroes of these films are at a loss how to cope with the changes happening all around them.” (ZHOU, 2007, pg. 162-163)²⁸

A obra construída por Jia Zhangke destaca-se por diversos motivos, mas chama atenção o poderoso senso de captura do espírito do tempo na década de 1990 em relação não só ao que ocorria no cinema da China continental, mas também de outras localidades. Além de estar em concomitância com o novo cinema urbano, independente e marginal que florescia no país, seus filmes também apresentam influências do importante movimento de documentário independente surgido quase na mesma época da sexta geração, assim como de outros cineastas da Ásia, em especial o iraniano Abbas Kiarostami e o taiwanês Hou Hsiao-hsien.

Segundo Yang (2018, pg. 167-168) , o diretor taiwanês fora assumido conscientemente como uma importante influência não só estética, como também temática e econômica para Jia Zhangke, que passa a imprimir em seus filmes um caráter quase documental, temas que se lidam com questões imediatas a respeito do seu país e um tipo de produção também semelhante, pois opta justamente pela *Office Kitano* – produtora do cineasta japonês Takeshi Kitano – a mesma que tivera um histórico de cooperação com Hou Hsiao-hsien. Em relação às questões temáticas, o diretor taiwanês também serviu como um exemplo de como utilizar as experiências pessoais na narrativa de um filme: “Antonioni me ensinou o que é o espaço, Bresson me fez entender o tempo, e Hou Hsiao-hsien, a importância da vivência pessoal, na concepção de um filme” (ZHANGKE, 2014, pg. 25)

O filme de Jia Zhangke que mais parece se atrelar a estas questões acaba sendo seu terceiro longa, que é *Unknown Pleasures*. Os jovens protagonistas do filme fazem parte da nova geração do controle de natalidade, a primeira a nascer em meio a uma China

²⁸ Tradução do autor: “Jovens geograficamente marginalizados referem-se àqueles que vivem em pequenas cidades do condado em áreas provinciais. A penetração da cultura mercantil nessas cidades remotas desde os anos 1980 mudou de uma vez por todas a paisagem e deixou marcas indelévels no estilo de vida da juventude local. Alguns filmes representativos de jovens geograficamente marginalizados incluem *Xiao Wu*, *Plataforma* e *Prazeres Desconhecidos*, todos de Jia Zhangke - filmes em que "anacrônicos" solitários e sem amigos procuram afeto e amizade em um mundo governado por aqueles que podem se adaptar ao ambiente alterado mais rapidamente e com mais habilidades. Confrontando uma sociedade que está experimentando o rápido desaparecimento da moralidade convencional, mas não oferece um novo código como substituto, os jovens heróis desses filmes não sabem como lidar com as mudanças que acontecem ao seu redor.”

muito diferente daquela na qual a geração de seus pais vivera na juventude. Criados em meio a uma mistura de cultura ocidental e oriental, ingressam desde cedo no mundo hiperconectado que nenhuma geração chinesa anterior conhecera tão jovem, tendo que aprender sozinhos a lidar com os novos códigos de socialização.

Portanto, este terceiro longa de Jia Zhangke parece se encaixar bem em uma análise mais específica a respeito do tipo de representação da juventude impresso no cinema chinês das últimas décadas. Para efeito de comparação e ampliação do escopo principalmente no quesito estético, parece importante selecionar uma obra com pontos distintos aos da obra de Jia, e uma das mais originais, ainda que nem tão reconhecida internacionalmente, parece ser a de Li Hongqi.

Li Hongqi nasceu em Shandong, em 1976, graduou-se em pintura no ano de 1999 e passou anos dedicando-se à literatura. Li ganhou destaque primeiramente com sua escrita, publicando uma antologia de poemas e dois romances, até dirigir seu primeiro filme, *So Much Rice* (*Hao duo da mi*, em 2005). Seus primeiros filmes não o colocaram tanto em evidência, mas renderam-lhe comparações com nomes como Jim Jarmusch e Michael Haneke. No entanto, o sucesso de seu terceiro filme, *Winter Vacation* (*Han jia*), premiado com o Leopardo de Ouro no Festival de Locarno, coloca-o em um dos pontos de frente do cinema chinês contemporâneo. Em suas raras entrevistas, mostra-se lacônico e revela iconoclastia em relação aos demais cineastas não só de seu país, mas de todo o mundo:

“Edward Yang is the Chinese filmmaker I most respect, if Taiwan can be considered a part of China. (...) besides Edward Yang, there aren’t any Chinese filmmakers I really like, and none that I really dislike. As for filmmakers from other countries, I like Lee Chang-dong and Michael Haneke. If we are talking about filmmakers I respect, then it is probably only those three filmmakers.”²⁹ (HONGQI)³⁰

Em *Winter Vacation*, acompanhamos alguns jovens vivendo os últimos dias de férias em uma pequena cidade no norte da China. Eles demonstram-se céticos em relação à importância de ir à escola, fazer pouco caso da autoridade de seus pais ou de figuras

²⁹ Tradução do autor: “Edward Yang é o cineasta chinês que mais respeito, se Taiwan pode ser considerada uma parte da China. (...) além de Edward Yang, não há nenhum cineasta chinês que eu realmente goste, e nenhum que eu realmente não goste. Quanto a cineastas de outros países, gosto de Lee Chang-dong e Michael Haneke. Se estamos falando de cineastas que respeito, então provavelmente são apenas esses três cineastas.”

³⁰ Disponível em: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-every-day-is-a-holiday-li-hongxi-on-winter-vacation/>

públicas, certa desesperança sobre o futuro e inquietação com as injustiças que presenciam cotidianamente. No Entanto, independente de tudo o que manifestam em suas conversas, jamais saem de um estado de apatia, que parece envolver todos ao seu redor

Se os jovens chineses da década de 1980 passavam por uma crise ideológica, e os jovens de *Unknown Pleasures* vivem um êxtase frente às promessas do capitalismo, a juventude retratada em *Winter Vacation* parece sofrer de uma doença que os impede de preocuparem-se o bastante para entrar em crise ou extasiar-se frente às promessas de abertura. Ademais, além da diferença no modo como operam os jovens, há uma clara diferença estética contrastante, que nos faz refletir a respeito dos efeitos e dos modos de representar no cinema, e é a este conceito que nos debruçaremos a seguir.

3 – Da relação entre imaginário, representações sociais e cinema na China

Tendo em vista a intenção final deste estudo, que é elaborar uma análise a respeito da representação da juventude no cinema chinês, o capítulo a seguir tem como principal objetivo esboçar uma articulação entre os conceitos de imaginário e representação, em paralelo a noções do pensamento chinês. Em primeiro lugar, serão estudados os próprios conceitos de imaginário e representação para se ter uma noção mais clara a seu respeito, tendo como principais referenciais teóricos Serge Moscovici e Bronislaw Baczko.

A seguir, estudaremos alguns conceitos próprios do pensamento chinês a partir dos escritos de François Jullien, a fim de compreendermos melhor as características da sociedade chinesa e articular melhor os conceitos de imaginário e representação sobre ela. Por fim, a noção de tripla *mimesis* desenvolvida por Paul Ricouer terá grande importância para compreendermos melhor como se engendram o imaginário, o pensamento e a História na forma de representações, ou seja, narrativas.

3.1 Imaginário

“O princípio que leva o homem a agir é o ‘coração’, são as suas paixões e os seus desejos. A imaginação é a faculdade específica em cujo lume as paixões se acendem, sendo a ela, precisamente, que se dirige a linguagem “enérgica” dos símbolos e dos emblemas.” (BACZKO, 1985)

Para a realização de uma análise a respeito da representação da juventude no cinema chinês, parece se fazer necessário, antes da análise fílmica *per se*, uma reflexão que esclareça alguns conceitos cruciais para a melhor compreensão do tema. O primeiro conceito que pode vir à mente para análise é justamente aquele que dá título ao estudo, que é a representação. No entanto, em grande parte das pesquisas sobre o termo, percebe-se um diálogo estratégico com o conceito de imaginário, que surge não só como um complemento, mas também como um conceito chave no entendimento da própria noção de representação, funcionando como uma base teórica importante e, muitas vezes, imprescindível, principalmente quando se pretende uma análise da representação de um ponto de vista social e com dimensões políticas.

Outro fator que contribui para esta atenção dada ao imaginário se dá pela importância de sua relação com a produção de imagens, visto que a relação imaginário x representação passa diretamente pelo debate sobre a imagem, sua profusão representacional no mundo contemporâneo, os espaços que as concebem e as influências que provocam na sociedade. Barbosa (2000), citando o filósofo francês Henri Lefebvre, analisa da seguinte maneira tal relação, na qual as imagens, e em especial aquelas produzidas pelas técnicas de reprodução, atuam como a principal fonte de saber e estímulo para o imaginário social contemporâneo:

“(...) a extensão do campo das imagens (fotografia, cinema, televisão) faz com que o sentido do imaginário seja deslocado na direção dos aparelhos de visão. Instituem-se novas mediações tanto na composição de imagens como na sua recepção/incorporação pelos sujeitos e espaços sociais. (...) o imaginário ainda designa a relação da consciência (reflexiva, subjetiva) com o real, com outro lugar e com outro corpo por mediação das imagens. Assim, o possível, o virtual, o futuro não são representados senão através do imaginário. Trabalhadas e elaboradas as imagens se tornam potências da experiência social, conferindo ao imaginário um papel igual ou superior ao do saber que se refere ao real.” (BARBOSA, 2000, pg. 75)

Portanto, examinar o imaginário em sua relação com as representações significa passar necessariamente pelo campo das imagens, e, sobretudo, das imagens cinematográficas, agentes de grande valor entre as imagens produzidas pelas mídias de massa. Ademais, dizer que tais imagens atuam como um estímulo para o imaginário nos leva diretamente para suas dimensões políticas, que possuem raízes e motivações históricas.

Baczko (1985) nos mostra como a transformação no uso e estudo do conceito de imaginário ao longo da história apresenta uma principal característica: sua intrínseca relação com o poder e a manipulação coletiva. O filósofo polonês aponta ainda que, embora o imaginário social não seja um conceito restrito às sociedades estatais, pois os próprios mitos e ritos das sociedades primitivas também influenciavam na construção espontânea dos imaginários de seus habitantes, são justamente as sociedades regidas por um poder centralizado nas quais ele sofre maior transformação deliberada. Quanto a isso, Aristóteles e Platão foram pioneiros ao mostrar como a democracia parece, ser por definição, o terreno das disputas pelo imaginário. Enquanto o primeiro delineou-a como local onde a retórica persuasiva passava a ser uma verdadeira ferramenta de poder, Platão percebeu a importância dos mitos presentes no imaginário, que “embora não seja mais do que uma ilusão, assegura a coesão social ao legitimar em especial as hierarquias sociais rigorosamente definidas.”(BACZKO, 1985, pg. 300)

Embora Baczko não aborde este ponto, Aristóteles parece ter avançado muito além no que diz respeito à questão do imaginário, e vale a pena uma rápida passagem por ela apenas para termos uma noção básica de sua complexidade. Luiz Costa Lima (2009) nos mostra como o filósofo grego, em seus estudos sobre o imaginário, não se limitara apenas ao terreno da retórica política, como também os desenvolveu de maneira bastante ampla no livro III de sua obra *De Anima*. Aqui, em meio às suas investigações sobre a alma humana, Aristóteles empreende uma análise na tentativa de compreender as nuances entre o pensamento, o saber, a percepção, a memória e a imaginação, levantando diversas questões, entre elas: O que existe de verdade e meramente fantasioso no imaginário humano? Até que ponto ele é uma faculdade autônoma da alma ou resultado direto das percepções sensoriais? Como se relaciona com o saber e o ato de pensar?

O termo grego para a imaginação de Aristóteles é *phantasia*, que suscitou inúmeros intérpretes em séculos posteriores, muitos deles discordantes. Luiz Costa Lima (2009) analisa três principais, mas é a leitura de Dorothea Frede que parece ser a de maior contribuição para o nosso estudo. A filósofa austríaca toca em dois importantes pontos: a relação intrínseca entre as imagens e o intelecto, e a influência dos sentidos no imaginário, apontando que a percepção sensorial depende, está limitada pelos sentidos, que por sua vez já tem em si a influência do imaginário.

Essa noção é importante para entendermos não só a formação do imaginário, como suas implicações e diferenças em relação aos sentidos. Sendo fruto de um processo cognitivo sensorial, o imaginário cria por si só imagens próprias que as diferencia das percepções sensoriais, além de suscitar projeções que, por sua vez, penetram nos imaginários adjacentes quando expressas em forma de representações. Tais “projeções” podem nos remeter ao próprio fazer artístico, e voltaremos a elas a seguir quando abordarmos a tripla *mimesis* de Paul Ricouer.

Séculos mais tarde, porém, as questões do imaginário ganham contornos mais sociológicos. Rousseau e Maquiavel também já haviam denotado importância para o imaginário em alguns de seus trabalhos, e a comparação entre eles é proveitosa justamente por demonstrarem visões um tanto distintas, que nos ajudam a compreender um pouco mais a respeito da ambiguidade presente no tema. Rousseau anteviu no imaginário um campo de possibilidades fecundas para o desenvolvimento de uma educação muito mais transformadora e eficaz.

Entendendo o imaginário humano ao mesmo como um território fundamental para a formação do caráter, mas também “um artifício arbitrariamente fabricado e manipulável até ao infinito”, o filósofo francês, na esteira dos iluministas que criticaram veementemente a maneira como a Igreja e o poder monárquico absolutista manipularam o imaginário social por meio de sua simbologia, propunha uma espécie de “contra-imaginário”, defendendo que não se negasse o caráter manipulável do imaginário, mas que ele fosse utilizado de forma a inculcar na razão humana os valores nobres e o pensamento crítico, em uma espécie de instrumentalização benéfica do imaginário:

“(…) Rousseau [1762] procede a uma reflexão sistemática sobre a ‘linguagem dos signos’, que ‘falariam mostrando’ e que teriam, deste modo, uma influência muito especial sobre a imaginação. (...) Nenhuma relação social e, por maioria de razão, nenhuma instituição política são possíveis sem que o homem prolongue a sua existência através das imagens que tem de si próprio e de outrem. Rousseau esboça uma teoria da utilização desta linguagem no âmbito de um sistema de educação pública cuja pedra angular é constituída pelos ritos e pelas festas cívicas. É desse modo que se propõe instalar, no coração da vida coletiva, um imaginário especificamente político, que traduziria os princípios legitimadores do poder justo do povo soberano e dos modelos formadores do cidadão virtuoso.” (BACZKO, 1985, pg. 301)

Maquiavel, por sua vez, percebe a enorme relevância que o imaginário pode apresentar para a consolidação do poder, em especial por meio dos símbolos inseridos em nível social. Já no século XVI, Maquiavel antevia a importância do poder simbólico caracterizado não só pela manipulação da propaganda, como pelo próprio caráter simbólico dos costumes de um povo e de suas instituições sociais hegemônicas, algo que séculos mais tarde seria aprofundado por teóricos da sociologia.

“Encontramos em Maquiavel toda uma teoria das aparências de que o poder se rodeia e que correspondem a outros tantos instrumentos de dominação simbólica. As “aparências” fixam as esperanças do povo no Príncipe, permitindo mobilizar e aumentar a energia daquele fazer medo aos adversários, etc. O Príncipe, rodeando-se dos sinais do seu próprio prestígio e manipulando habilmente toda a espécie de ilusões (símbolos, festas, etc.), pode desviar em seu proveito as crenças religiosas e impor aos seus súbditos o dispositivo simbólico de que retira o prestígio da sua própria imagem.” (BACZKO, 1985, pg. 301)

A sociologia e a filosofia contemporâneas foram importantes por dar contornos mais específicos a estas análises primordiais, dando início de fato a estudos que pretendiam discutir de maneira central a questão do imaginário. Baczko define como os autores clássicos do estudo sobre o imaginário três principais nomes: Karl Marx, Émile Durkheim e Max Weber. Marx dá sua principal contribuição ao esboçar um estudo do imaginário

delineando suas origens a partir das ideologias de classe, na qual mostra como os conflitos sociais estavam ligados diretamente ao imaginário construído e imposto sobre a população. Durkheim posteriormente faz a relação entre as estruturas sociais, o poder institucional e a imaginação coletiva, encontrando aí a fonte da coesão social, visto que, para o sociólogo francês, o psicológico estava subordinado ao sociológico. Já Weber propunha outra abordagem metodológica e analisa a produção de imaginário em níveis individuais, a saber, no nível dos agentes sociais ou arquétipos (a figura do governante, do policial, do filósofo etc.). Além disso, também define três tipos de dominação política: a tradicional, a burocrática e a carismática, todas caracterizadas pelo papel da manipulação do imaginário entre seus pontos fundamentais.

A manipulação do tipo carismática definida por Weber tem sua importância pela estrita relação com a simbologia que o autor desenvolve. Ela nos remete aos escritos de Maquiavel, mostrando como o sistema simbólico criado no interior de uma sociedade possui a capacidade de intervir no comportamento das pessoas sem precisar necessariamente do uso da força. É por meio de sua persuasão simbólica que a manipulação do comportamento ocorre:

“O peso das representações e dos símbolos varia de um tipo de poder para o outro. Por exemplo, esse peso é particularmente importante no exercício do poder carismático. O sistema simbólico instalado pelos agentes sociais dá lugar, frequentemente, a conseqüências imprevistas pelos criadores de tal simbolismo. O estudo das relações entre a ética protestante e o espírito do capitalismo mostra, por exemplo, como um sistema de representações religiosas, que define as condições de salvação da alma, leva os actores sociais a comportarem-se segundo novas exigências solidárias com as estruturas econômicas capitalistas. A compreensão das estruturas inteligíveis das actividades sociais passa, pois, necessariamente, pela reconstrução do sistema de representações que aí intervém, bem como pela análise das suas combinações e funcionamento.” (BACZKO, 1985, pg. 307)

O período da 3ª geração do cinema chinês, comentado anteriormente, parece exemplificar bem a aplicação do poder carismático sobre a sociedade. A forte censura do governo chinês impelia aos filmes o dever de atuarem diretamente sobre o imaginário social, articulando símbolos e mitos em prol da Revolução de 1949, da resistência dos comunistas no período das invasões japonesas, da batalha contra o imperialismo ocidental e a construção do socialismo chinês.

Além disso, havia um forte conservadorismo na censura, com cenas de caráter romântico sendo consideradas “degeneração burguesa” (ZHOU, 2007, pg. 96), e o modelo de

comportamento - roupas, comportamento em família e sociedade - baseado nos ideais do PCCh. Isso define também a “instrumentalização do imaginário”, definido por Baczko como uma aproximação da propaganda com o imaginário social, em um terreno no qual são desenvolvidas técnicas e estratégias para a manipulação deliberada. Um dos filmes de maior sucesso dos anos pré-Revolução Cultural, *The Red Detachment Of Women* (1961), dirigido por Xie Jin, era baseado em uma das ‘‘oito óperas modelo’’ aprovadas pelo PCCh, e mesmo assim fora proibido após 1966. Isso fez com que um novo filme, com o mesmo nome, porém com diversas mudanças em relação ao anterior, fosse lançado em 1970, seguindo as novas diretrizes da censura na Revolução Cultural.

Figura 9 *The Red Detachment of Women* (1970, dir. Jie Fu, Wenzhan Pan)



Fonte: <https://letterboxd.com/film/the-red-detachment-of-women-1970/>

Outra noção interessante trazida por Baczko é a do “período quente no imaginário”, que parece apresentar profundas relações com as décadas da quinta e sexta gerações. Esses períodos quentes seriam basicamente momentos históricos de intensos conflitos políticos e sociais, que acabam acarretando inúmeras transformações nos modos de se viver e se pensar, o que conseqüentemente afeta de forma direta o imaginário social.

A rápida e numerosa construção de signos, símbolos e narrativas por parte de diversos agentes sociais para dar conta dos acontecimentos gera um impulso bastante significativo no imaginário hegemônico. Baczko usa como principal exemplo o caso da Revolução Francesa, mas o período de abertura econômica, seguido das enormes transformações sociais ocorridas na China a partir do governo de Den Xiaoping, parece ser por definição um período quente no imaginário chinês. Tanto que, enquanto os cineastas da quinta geração apresentavam grande interesse sobre a “busca das raízes” na temática, estética e narrativa de seus filmes, em consonância com o movimento literário da época, os

cineastas da sexta geração, que viviam agora um momento de transição violento, no qual as transformações e decisões do governo eram ainda mais implacáveis e inseridas de maneira cada vez mais rápida, passam a propor uma espécie de “contra-imaginário”, apostando nos temas mais atuais e de difícil discussão na sociedade chinesa.

Este cinema independente dos cineastas da sexta geração encontrava afinidade com o movimento de documentários independentes que surgia quase que na mesma época em uma China que parecia ter o seu imaginário em ponto de ebulição. Além dos ainda atuantes cineastas da quinta geração, os novos expoentes da sexta e dos novos documentaristas, existiam também os filmes propagandistas, que lembravam as óperas revolucionárias da Revolução Cultural, e os novos filmes comerciais e de entretenimento dos grandes estúdios chineses.

Nesta espécie de “guerra de imaginários”, a vantagem acaba ficando do lado comercialmente mais favorecido, visto que grande parte dos filmes da sexta geração não conseguiam a permissão de exibição dentro do território chinês, sendo exibidos apenas em mostras clandestinas. O imaginário social “oficial”, portanto, era majoritariamente dominado pelo cinema comercial e em pouco tempo também pelo americano, mas a enorme pirataria presente na China, em especial a partir do início da década de 1990, permitia o ingresso de boa parte desses filmes nas casas dos chineses. O próprio Jia Zhangke relata a primeira vez que experienciou a pirataria com um de seus filmes:

“A primeira vez que vi um DVD pirata de um de meus filmes foi numa loja onde entrei para ver quais eram os novos filmes que tinham ali. O dono me disse: ‘Hoje à tarde vou receber um filme superbom! De um diretor chamado Jia ke-zhang. O título do filme é *Plataforma*. Te interessa? Venha por volta das duas ou três horas hoje à tarde. Já terão me entregado.’ Então voltei, havia uma pilha inteira de DVD’s novinhos de *Plataforma*. (...) Mas foi graças aos DVD’s piratas que tanta gente pôde ver os filmes e os críticos começaram a se expressar na internet. As tecnologias digitais estavam acabando com todo o sistema de controle estatal.” (ZHANGKE, 2014)

Juntamente com a pirataria, a possibilidade de exibição em festivais estrangeiros, em especial da Europa, contribuiu em muito para disseminar este imaginário a respeito da China em outros países, visto que os filmes com rótulos de “proibido” dentro da China, como comentado no capítulo anterior, mexiam com o imaginário dos europeus a respeito de seu conteúdo, ainda antes de assistirem os filmes.

Portanto, podemos definir o imaginário como um aspecto intrínseco da vida coletiva, que absorve os símbolos, signos e mitos produzidos em determinada sociedade por agentes

sociais e que acabam por influenciar diretamente no comportamento e no subjetivo da população. Tal comportamento e modo de pensar, conseqüentemente, produzem certas representações, que podem ser expressas em diversos formatos e orientar sentidos de construção para uma suposta identidade coletiva comum:

“É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser.” (BACZKO, 1985, pg. 309)

A seguir, estudaremos mais especificamente estas representações, encontrando uma definição mais precisa e entendendo como elas se dão no contexto da indústria cinematográfica da China contemporânea.

3.2 Representação

Tendo agora o conceito de imaginário mais bem delineado, nossa intenção aqui é, esboçar um estudo sobre a teoria das representações sociais a fim de evidenciar o caráter circular presente nesta relação, mostrando como o imaginário e as representações influenciam-se mutuamente.

Segundo Santos (2011), as origens do termo remontam ao latim clássico, no qual *repraesentare* possuía o sentido de “tornar presente” ou “apresentar de novo”, e sua aplicação cotidiana era quase que exclusivamente em referência a objetos inanimados. Foi apenas por volta dos séculos XIII e XIV que o conceito passa a ter seus significados ampliados e, devido aos seus usos pelo clero (que dizia representar Cristo na Terra) e pelos juristas para se referirem aos cidadãos em relação à sociedade, “representação” passa a ser usado também com o sentido de “retratar, “figurar” ou “delinear”. Já no campo da política, apenas em 1651 o termo é utilizado pela primeira vez, no *Leviatã* de Thomas Hobbes. Estes novos sentidos apresentam todos uma aproximação com a noção de *mimesis*, elaborada por Aristóteles, e uma atenção a este conceito parece ser proveitoso para a melhor compreensão da essência das representações.

Em *Representação Social e Mimesis* (1981), Luiz Costa Lima mostra como o termo tão trabalhado pelo filósofo grego sofrera uma má interpretação ao longo dos séculos, visto

que inúmeros teóricos entenderam a *mimesis*, isto é, o ato de imitação empregado pelo artista, como sendo necessariamente uma tentativa de imitação verossímil do real, um esforço de caráter essencialmente realista, apesar dos “três níveis de distanciamento da realidade” apontados por Aristóteles.

Costa Lima colocou em destaque o fato de que o ato de representar é muito mais complexo do que uma simples imitação do estado de coisas de uma determinada sociedade (diferenciando a *mimesis* da *imitatio*) pois há que se analisar cada caso dentro de seu determinado contexto cultural, que por sua vez suscitará diferentes maneiras de se representar o real e de se recepcionar/consumir tais representações. Deve-se levar em consideração quais os tipos de representações, em diferentes épocas e culturas, são considerados como uma representação realista ou irrealista, além da maneira como tais representações tendem a afetar cada um desses diferentes públicos.

Muitos séculos após Aristóteles, Moscovici será o responsável por dar uma estrutura mais fundamentada à teoria das representações sociais, que até 1978 ainda não havia recebido uma grande carga de estudos mais aprofundados e específicos. Sua definição sobre a natureza das representações parece estar em consonância com aquilo que dizia Costa Lima:

“as representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu status é o de uma produção de comportamentos e de relações com o meio ambiente, de uma ação que modifica aqueles e estas, e não de uma reprodução desses comportamentos ou dessas relações, de uma reação a um dado estímulo exterior.” (MOSCOVICI, 1978, pg. 50)

Moscovici perceberá também que a representação pode atuar como um complemento essencial para o conceito de imaginário, que sozinho já não daria mais conta de abarcar todas as complexidades do mundo moderno. Enquanto o imaginário definia-se como uma forma de apreensão das mitologias atuantes nas sociedades mais homogêneas do passado, com seu caráter totalizante e absoluto, nas sociedades modernas

“a emergência do saber científico, técnico e racional alteraria a função gnosiológica, totalizante e de orientação dos mitos, ritos e lendas, constituintes do imaginário. Esta função seria parcialmente preenchida por uma forma de conhecimento denominada de representação social ou pela ideologia. Enquanto o mito é uma apreensão totalizante do mundo e conferindo um sentido ao real, a representação social é uma das vias de apreensão do real (cf. Moscovici, 1978: 43s) disponíveis na sociedade moderna. Ela é “uma forma de conhecimento particular de nossa sociedade e

irredutível a qualquer outra” (Moscovici, 1978: 46) sendo “equivalentes aos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais” (Moscovici, 1981: 1) e ao senso comum atualmente.” (SERBENA, 2003, pg. 6)

Sobre esta citação, vale a pena o destaque de três pontos:

- a) Moscovici também fará questão de explicitar detalhadamente a diferença entre o mito e a representação. Para ele, o mito faz referência às lendas fundadoras, ao folclore e à mitologia arcaicas que, ainda que influenciando a ideologia e o comportamento social, teriam perdido sua força com o advento da modernidade. Já as representações teriam uma relação mais direta com a vida prática, e o pensamento moderno deveria assimilar este conceito de maneira mais significativa devido aos seus possíveis desdobramentos:

“Enquanto o mito constitui, para o chamado homem primitivo, uma ciência total, uma filosofia única em que se reflete sua prática, sua percepção da natureza das relações sociais para o chamado homem moderno, a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, circunscrito em seus alicerces e em suas consequências” (MOSCOVICI, 1978, pg 44)

- b) Chama atenção a relação análoga que faz Moscovici entre a representação e a ideologia. Se o imaginário social é o terreno onde as ideologias entram em conflito - ou, como no caso da China da Revolução Cultural, uma ideologia se torna a dominante - pode-se concluir que é por meio de suas respectivas representações que a sociedade tem acesso a ele. A sociedade moderna ganha destaque pelo fato de que os meios de se reproduzir representações nunca haviam sido tão desenvolvidos como até então, e o acesso a esses meios tendem a ser cada vez mais facilitados, como aquilo que vemos acontecer a partir da década de 1990 na China.
- c) É justamente na sociedade moderna que surgem os filmes, e estudados aqui em um contexto particularmente complexo como o da China contemporânea. Ao abordar os filmes como fenômenos sociais de interpretação da realidade, porém, logo podemos encontrar outra similaridade no pensamento de Baczko e Moscovici no que diz respeito à sua relação com o real cotidiano. Enquanto o primeiro afirma que é o conjunto de representações que formam o imaginário, seja ele subjetivo ou social, e que ele está diretamente ligado ao real, Moscovici dirá que:

“As representações sociais são entidades quase tangíveis. (...) cruzam-se, e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro em nosso universo cotidiano” (MOSCOVICI, 1978 pg. 41).

Esse caráter das representações como “entidades quase tangíveis” lembra aquilo que Aristóteles menciona a respeito da relação entre as representações e seus aspectos sensoriais. Segundo esta definição de Moscovici, as representações assemelham-se a algo presente de maneira quase imperceptível em nosso cotidiano, de modo que poderia ser pertinente pensar que nossos sentidos funcionam, substancialmente, à base de representações.

Partindo então da ideia esboçada no final do subcapítulo anterior, de que “através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si” (BACZKO, 1985, pg. 309), podemos começar nos indagando a respeito da natureza deste ato de “representação de si”, para em seguida passarmos para a coletividade.

“O termo *representar* permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido. As representações formam, segundo Jodelet (2001, p. 21), um *sistema*, e quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade. Ora, se há uma *visão* que decorre dessa nova apreensão da realidade, há, forçosamente, para ela, uma *imagem*, entendida aqui como elemento que busca no estatuto da imaginação seu próprio lugar de articulação;” (CODATO, 2010, pg.1)

Mais uma vez, voltamos à questão de uma imagem produzida em sociedade servindo como estímulo para sua articulação, denotando o caráter circular da relação imaginário x representação. Se tais representações por si só constituem sistemas, que quando partilhados formam esta nova “visão consensual da realidade”, chegamos à questão do imaginário social, que seria a síntese deste sistema. Podemos definir então o cinema – tanto a indústria cinematográfica quanto o fenômeno de um filme em particular - como um destes sistemas de representação? Talvez, mas antes disso, é preciso passar para a esfera social, visto que, mesmo um único filme isoladamente já é um fenômeno construído de maneira coletiva.

Moscovici (1978, pg. 25) atenta para o fato de que Durkheim fora o primeiro teórico a propor o termo “representação coletiva”, saindo do subjetivo e concentrando-se na especificidade do pensamento em nível social. Como já observado anteriormente, o sociólogo francês acreditava na questão do “psicológico subordinado ao sociológico” e interessava-se na questão das representações a nível social, acreditando que as representações sociais não eram, simplesmente, a soma das representações individuais, mas sim um sistema mais complexo. Moscovici, na esteira deste pensamento, fará uma importante analogia com a imagem

“toda representação é composta de figuras e de expressões socializadas. Conjuntamente, uma representação social é a organização de imagens e linguagem, porque ela realça e simboliza atos e situações que nos tornam comuns. Encarada de um modo passivo, ela é apreendida a título de reflexo, na consciência individual ou coletiva, de um objeto, de um feixe de ideias que lhe são exteriores. A analogia com uma fotografia captada e alojada no cérebro é fascinante; a delicadeza de uma representação é, por conseguinte, comparada ao grau de definição e de nitidez ótica de uma imagem. É nesse sentido que nos referimos, frequentemente, à representação (imagem) do espaço, da cidade, da mulher, da criança, da ciência, do cientista, e assim por diante.” (MOSCOVICI, 1978, pg. 25)

Essa dinâmica entre imagem representacional com a recepção de um observador – que “aloja” as imagens em seu cérebro – constitui, segundo Codato (2010), uma relação de “desejo projetado”. Esse desejo teria a função de conquistar não só a atenção, como em geral o estímulo de uma série de sentidos que, ao fim e ao cabo, deveriam obter a simpatia do receptor – em nosso caso precisamente, do espectador – remetendo mais uma vez à dominação carismática do imaginário, da qual nos falava Max Weber.

Dessa forma, temos até aqui duas relações essenciais ligadas à representação: a relação intrínseca com o imaginário, em um esquema de influência recíproca, e com as imagens, a partir do momento em que diversas fontes diferentes denotam o caráter imagético no núcleo do sentido deste conceito. Estas duas relações, em conjunto, acabam funcionando como uma espécie de mediação com o real cotidiano. Ou seja, é por meio das representações apreendidas no dia a dia que, produzidas a partir de um imaginário social influente na sociedade, que nos relacionamos com o real.

“No processo de tornar o estranho em familiar é utilizada a fórmula de dar realidade ao conceito, isto é, perceber e constatar a ideia em objetos reais. Primeiramente o conceito é associado com uma imagem ou combinação que formam um modelo ou “núcleo figurativo”, isto é, “uma estrutura

de imagem que reproduz uma estrutura conceitual de uma maneira visível” (Moscovici, 1981: 27). Estas são selecionadas a partir das características, da tradição e das referências do grupo social. Adquirido e consolidado este núcleo, desenvolvem-se fórmulas, estereótipos e clichês simplificando e ligando as imagens aos conceitos e sendo utilizados para compreender a realidade. Eles tornam-se cada vez mais comuns até serem percebidos como naturais, tornam-se parte da realidade social, considerados como entidades autônomas, cuja existência é um fato natural, são “palavras são transformadas em coisas”. (Moscovici, 1981, 29).” (SERBENA, 2003, pg. 7)

Portanto, a seguir abordaremos alguns aspectos intrínsecos ao pensamento chinês para compreendermos melhor a maneira que pela qual eles abordam a realidade e, conseqüentemente, melhor compreender a maneira que o imaginário e as representações se formam e se articulam em meio a esta cultura.

3.3 Pensamento Chinês

Há dois elementos cruciais para se compreender a base da filosofia de pensamento chinês, que são os escritos de Confúcio e o *I-Ching*, ou “*Clássico das Mutações*”. Nesta etapa, analisaremos alguns dos ensinamentos de Confúcio presentes em seus *Analectos*, visto que seus ensinamentos influenciaram a tomada de decisões de grandes líderes na história da China, ditaram o modo de comportamento considerado exemplar pela população e seguem ressoando até os dias de hoje na sociedade chinesa.

O estudo filosófico de François Jullien a respeito do *I-Ching*, outro elemento de enorme influência no pensamento chinês ao longo dos séculos, nos auxiliará a entender alguns aspectos como o conceito de Tao, ou o “caminho da regulação”, que diz respeito ao já anteriormente referenciado *Yin e Yang*, aprofundando também o entendimento da noção de imanência para os chineses.

Dentre esses estudos, o princípio da não-ação, a imanência e os valores confucianos serão abordados com o intuito de fornecer uma base do pensamento chinês que agregue às noções de imaginário e representação, além dos contextos culturais já abordados no capítulo 2. Assim, espera-se obter um complemento importante para a análise fílmica final, na qual o conhecimento a respeito do imaginário chinês será fundamental para o avanço do estudo.

Ao longo de muitos séculos, o povo habitante do território onde hoje conhecemos como China continental permaneceu isolado do resto do mundo. Jorge Vulibrun (2007) aponta alguns fatores geográficos - como a tundra siberiana, as estepes da Ásia Central, os montes do Himalaia, entre outros - e alguns culturais - como a língua e a pouca disposição chinesa para a navegação - como alguns dos principais motivos para este isolamento, fazendo com que até meados dos séculos XVI o contato dos chineses com os europeus fosse praticamente nulo. Consequentemente, este enorme isolamento geográfico e cultural contribuiu para que germinasse ali uma filosofia de pensamento completamente independente da filosofia europeia:

“Ela não teve nem uma origem comum com Ocidente (como a Índia indo-europeia) nem os contatos frequentes que permitiram uma influência recíproca (como o Oriente Médio semita). É justamente aí onde reside seu valor: ela apresenta uma solução diferente aos mesmos problemas humanos.” (VULIBRUN, 2007, pg. 3)

Sendo assim, ao nos depararmos com tal originalidade de pensar, parece importante, antes de nos lançarmos à análise fílmica, reservarmos algumas páginas para o entendimento das principais diferenças - ou, para usar um termo da preferência do sinólogo François Jullien, “afastamentos” - que o pensamento chinês apresenta em relação ao pensamento ocidental eurocêntrico.

Existem diversas noções e conceitos que o pensamento chinês desenvolveu de maneira distinta em relação aos cânones do pensamento ocidental, como o da Grécia Antiga. No entanto, ao entendermos como os chineses estabelecem sua relação com a religiosidade, podemos compreender conjuntamente uma série de outros fatores cruciais, pois este apresenta-se como o ponto fundamental das diferenças entre estas escolas de pensamento. Por isso, começar abordando o *I-Ching - O Clássico das Mutações*, parece ser bastante proveitoso, pois, assim como já mencionado na página 5, Jullien o considera como a base do pensamento chinês durante séculos, ainda hoje influenciando no imaginário social daquela nação. O sinólogo francês vai ainda mais longe e compara o *I-Ching* com a *Bíblia Sagrada* na questão do tamanho e importância da influência sobre toda a cultura.

Segundo Jullien (1997) as origens do *I-Ching* remetem a Fu Xi, um dos “governantes sábios” que teria governado por volta do século 29 a. C., considerado um dos fundadores da China e a ele também são atribuídas diversas outras fundações e invenções. Neste período, o livro ainda se encontra em sua forma mais elementar: é composto inteiramente por símbolos simples, formados por dois elementos: traço contínuo (-) e traço descontínuo (- -), e é das inúmeras interações resultadas a partir de 64 hexagramas formadas por estes traços, que o livro expõe seus significados e é usado como uma espécie de oráculo. Portanto, o *I-Ching* nasce e se desenvolve sem possuir nenhum tipo de escritura além destes traços, que por mais simples que sejam, nos ajudam a compreender grande parte da filosofia chinesa, por denotarem dois importantes conceitos: correlação e hierarquização.

O traço contínuo é Yang, o masculino, o Céu, enquanto o traço descontínuo é Yin, o feminino, a Terra. Céu e Terra, portanto, representam a totalidade do real para a filosofia chinesa, são elementos opostos, porém complementares (correlação). O céu está acima da Terra (hierarquização), porém, são ambos dependentes um do outro para dar curso ao funcionamento do mundo. É justamente essa “opção chinesa em face do real”, como nos mostra Jullien, que se mostra reveladora da base do pensamento chinês, visto que, ao invés de centrar a noção de realidade em um ser absoluto, é a partir da dualidade de Céu e Terra que se tem a realidade:

“Essa fórmula nos adverte, em primeiro lugar, de que o real sempre deve ser concebido a partir de uma dualidade de instâncias (o Céu e a Terra; ou, no Clássico da mutação, *Qian* e *Kun*, o "iniciador" e o "receptivo") e jamais a partir de um termo único (Deus, ser absoluto, primeiro motor ...), e de que é dessa polaridade (simbolizada pelo *yin* e pelo *yang*) que decorre, constantemente, o grande processo das coisas: assim, é a relação que é primeira, aqui entre o alto e o baixo, e é ela que determina desde o início a realidade.” (JULLIEN, 1997, pg.172)

Além disso, destaca-se o fato de que, diferentemente da *Bíblia*, o livro chinês não apresenta uma narrativa que tente explicar a origem do universo, mas sim um dispositivo que tenta se adequar a uma concepção de origem. Enquanto a *Bíblia* tenta apreender a realidade e dar sentido ao mundo por meio de um mito de origem, o *I-Ching* o faz ao tentar adequar-se à realidade, na medida em que sua dinâmica interna, seu dispositivo de funcionamento, simularia a própria dinâmica do mundo.

“(...) sua legitimidade em significar o absoluto provém do fato de que ele coincide perfeitamente com o processo do real, do fato de que se "enquadra" inteiramente com ele. O conteúdo do livro não é garantido por uma "verdade" interna, na qual se deve crer ou que deva ser demonstrada, mas por sua capacidade de adequação - supostamente total.” (JULLIEN, 1997, pg 25)

Essa diferente maneira de conceber a realidade nos leva a outro termo significativo para o pensamento chinês, que é a imanência. A fim de explicá-la de maneira mais efetiva, Jullien faz uma comparação com a transcendência, conceito mais difundido no pensamento ocidental. Para o pensamento chinês, não há uma divisão clara entre o plano real e o plano metafísico, isto é, nada está contido em um “além”, em algum plano exterior fora de nossa realidade conhecida que só seria acessada por meio da transcendência. Pelo contrário, o pensamento imanente está ligado à própria lógica de adequação e processo de transformação da qual o *I-Ching* faz referência por meio de seu dispositivo:

“(...) un pensamiento preocupado por la trascendencia busca explorar lo otro de lo otro (l’autre de l’autre), es decir: en qué aspectos lo otro es verdaderamente otro y puede constituirse en exterioridad. En contraste con esta apertura sobre el más allá, lo propio de un pensamiento de la imanencia, como ocurre con China, reside en “poner en valor” (mettre en valeur) y “hacer obrar” (faire oeuvre) la mismidad en el seno de la otredad, que es justamente lo que permite su correlación.”³¹ (ANTONELLI, 2013, pg 15)

O pensamento chinês, portanto, define-se principalmente por fundar todo seu conceito filosófico de realidade em um sentido material e baseado no princípio de adequação às circunstâncias do mundo por meio de correlação entre os opostos - a imanência - e tem no *I-Ching* a representação literária mais influente por representar este conceito de realidade através de seu dispositivo interno. Pelo contrário, o pensamento ocidental eurocêntrico define-se pela crença em um mito de origem gerado por um ser supremo, presente em uma exterioridade alcançada ou compreendida apenas por meio de uma transcendência, e seu maior representante literário, a Bíblia, expressa esta visão por meio de uma narrativa, e não de um dispositivo. Tais afastamentos explicitados aqui nos ajudam a compreender ao menos as bases de formação do pensamento chinês

³¹ Tradução do autor: Um pensamento preocupado com a transcendência busca explorar o outro do outro (*l’autre de l’autre*), quer dizer: em quase aspectos o outro é verdadeiramente outro e pode constituir-se em exterioridade. Em contraste com esta abertura sobre o além, o próprio de um pensamento da imanência, como ocorre na China, reside em “por em valor” (*mettre en valeur*) e “fazer funcionar” (*faire oeuvre*) o mesmo no seio do outro, que é justamente o que permite sua correlação.

hegemônico, e a partir delas são suscitadas outras noções importantes a respeito do funcionamento deste modo de pensar.

François Jullien elenca quatro principais pontos de originalidade intrínsecos ao pensamento chinês, todos eles diretamente relacionados a essa natureza imanente. São elas: não atribuir importância filosófica a questão do “ser”, a diferente concepção em relação ao tempo, o entendimento a respeito do significado de eficácia e, por fim, as transformações silenciosas, que sintetizam

Enquanto grande parte da história da filosofia ocidental, desde a Grécia Antiga, debateu-se em torno de reflexões a respeito da natureza, origem e destino do “ser”, a filosofia chinesa, segundo Jullien, simplesmente “passou ao largo” desta definição, o que resultou em uma configuração de pensamento significativamente distinta, visto que as inúmeras questões adjacentes ao tema - a realidade, a verdade, a moral - não possuem mais a base fixa do ser. Aqui, é a noção de processo que ganha destaque, colocando o homem como apenas mais um processo, em constante transformação, diluído no grande processo das coisas representado majoritariamente pelo *Yin e Yang*.

“Em resumo, tenho uma essência que me define ou sou um processo de múltiplas partes interligadas que fogem ao ‘meu’ controle? Então, de nada me serve perguntar O QUE SOU?, a pergunta certa é: O QUE FAZER COM ISSO? Em resumo, no Ocidente as coisas SÃO, na China ESTÃO SENDO.” (VULIBRUN, 2007, pg. 11)

Não considerar a reflexão sobre a questão do ser, conseqüentemente, nos leva a construção de uma noção diferente dos conceitos de verdade e tempo. A partir do momento em que não se possui uma base una e fixa de origem, nem se crê em uma transcendência espiritual, o pensamento chinês clássico decide não centrar seu foco na questão do que seria de fato a Verdade - como fizera e segue fazendo grande parte do pensamento eurocêntrico - mas sim nas questões relativas ao processo e à adequação, fazendo da autenticidade um conceito muito mais difundido e estudado.

“O termo em chinês clássico que melhor podemos traduzir por « verdadeiro » significa antes « autêntico » (*zhen*: no sentido de um sentimento ou de uma natureza verdadeiros; o « homem verdadeiro » – *zhen ren* – é, sobretudo no taoísmo, aquele que soube alcançar uma perfeita disponibilidade interior e já não conhece entraves para o florescimento de sua existência). (...) O

que significa, certamente, não que os chineses não tenham podido (sabido) distinguir o verdadeiro do falso, mas que não foi a partir desse ângulo – o da Busca da verdade – que desenvolveram suas concepções.” (JULLIEN, 2010, pg. 6)

Isso se assemelha também à noção chinesa de felicidade. Assim como a verdade, a felicidade não é focalizada de maneira específica, e tem muito mais a ver com uma noção de harmonia com o ambiente ao seu redor e estar em consonância com o processo de transformação ininterrupto da realidade.

Sobre a questão do tempo, o principal afastamento que o pensamento chinês apresenta em relação ao ocidental está em sua concepção dividida. Diferente do pensamento ocidental que concebera o tempo como um conceito universal que abarca todas as noções de duração relacionadas ao passado, ao presente e ao futuro, os chineses não desenvolveram um termo único, mas dividiram suas reflexões sobre as estações e a duração de modo separado, sem conjugá-los em um mesmo conceito:

“Tive a oportunidade de mostrar que os chineses pensaram, de um lado, a « estação » (momento - ocasião - circunstância: *shi*), e de outro, a « duração » (*jiu* –conjugando-se com o espaço, inclusive entre os moístas), mas não a noção de um tempo homogêneo abstrato, destacado do curso dos processos, tal como os gregos o conceberam – tanto a partir de uma física do movimento dos corpos e de seu deslocamento no espaço (Aristóteles), quanto de uma ruptura metafísica com a eternidade do Ser (Platão-Plotino) ou de Deus (Agostinho) – e tal como nós a flexionamos habitualmente na conjugação, que marca tempos diferentes: a língua chinesa não conjuga.” (JULLIEN, 2010, pg. 7)

Até aqui, essas distintas concepções de tempo, ser, verdade e realidade dizem respeito a termos bastante comuns a um imaginário conceitual de reflexão, por constituírem-se de temas fundamentais a qualquer concepção de filosofia. Sendo assim, entender os modos distintos de se pensar a respeito de temas tão essenciais para a formulação de um pensamento parece ser fundamental para nos suprir em uma análise fílmica que esteja atenta ao menos a estes detalhes primordiais que podem vir a ser cruciais para uma compreensão mais ampla dos filmes estudados.

Agora que já possuímos ao menos uma base introdutória a alguns conceitos fundamentais e compreendemos neles os principais afastamentos do pensamento chinês em relação ao

ocidental, parece ser proveitoso o estudo de algumas noções mais representativas da filosofia chinesa. Existem alguns termos que vemos aparecer com menos frequência em estudos ocidentais, ao menos fora do campo restrito da filosofia, como a noção de eficácia, transformação e a própria imanência, já mencionada anteriormente, conceitos que podem auxiliar ainda mais na compreensão da cultura chinesa.

A eficácia é um conceito clássico muito difundido quando se pensa na filosofia chinesa, principalmente por ser um conceito bastante explorado entre os estrategistas militares, e em seu núcleo está presente umas das noções mais mal compreendidas pelo ocidente, que é o da não-ação. De um ponto de vista ocidental, ser eficiente na guerra seria algo como esforçar-se ao máximo na tentativa de estabelecer a melhor estratégia possível de combate, extraindo o máximo possível de todas as potências de seu exército e explorando ao máximo as fraquezas do adversário.

Este parece ser o ponto de vista mais óbvio e sensato, mas, na China, a eficiência é vista de uma maneira um tanto distinta: na análise prévia da situação geral, ao invés de lançar-se imediatamente na elaboração de uma estratégia e logo após colocá-la em prática, o estrategista chinês avaliará o “potencial de situação” - *shi* - que seria uma espécie de preâmbulo do resultado final. A partir disso, seus esforços serão no sentido de tornar o potencial de situação favorável para si, atuando de maneira a tentar adequar-se da melhor maneira ao curso dos acontecimentos, para assim gerar um efeito, o fruto de sua bem elaborada análise do potencial de situação e afortunada adequação ao momento

“quando a eficácia é esperada do «potencial da situação» e não de um plano previamente projetado, quando ela é encarada em termos de condicionamento e não de adequação dos meios a um fim, de transformação e não de ação, de manipulação e não de persuasão, etc.: nesse caso, a «ocasião» a ser aproveitada não é mais do que o resultado de uma tendência desencadeada, e o melhor general só obtém vitórias «fáceis», sem que sequer se pense em «louvá-lo» por isso. (...) A partir desse contraste, percebe-se melhor em que consiste um «efeito»; e, sobretudo, que é preciso sair de uma concepção espetacular do efeito para compreender, seguindo os estrategistas chineses, que um efeito será tanto maior quanto mais discreto e menos visado for, decorrendo indiretamente do processo em curso” (JULLIEN, 2010, pg. 9)

Esta é uma noção que chama bastante atenção em um primeiro momento, pois talvez seja uma das que mais se difere do ideário ocidental, que pode apresentar certa resistência em

aceitar tal visão. Além de parecer tão diferente a noção de que um efeito será mais forte à medida em que for menos visado, a ideia de que não agir pode ser uma virtude militar é ainda mais surpreendente. Claro que, como sustenta Jullien, não-agir não significa uma desistência total da luta, mas sim uma sabedoria em evitar o esforço desnecessário nos momentos corretos e agir apenas em consonância com o potencial da situação:

“quem quer ser eficaz (na China) se dedicará antes a identificar– detectar – os fatores que lhe são favoráveis no seio da situação abordada – tal é o « potencial de situação » (noção de *shi*)– de modo a fazê-la inclinar-se progressivamente para o seu lado. Não visio diretamente o efeito procurando impor meu plano às coisas, o que só pode ocorrer com desgaste ou resistência; mas faço evoluir continuamente a situação em função dos fatores portadores que aí vislumbro, de modo que o efeito decorre da própria situação. Dito de outro modo, é ela própria que gera o resultado esperado. Ou, se hoje nada me é favorável, prefiro esperar em vez de me esgotar no afrontamento de uma situação contrária – o que seria certamente belo, e mesmo heroico, mas pouco eficaz...” (JULLIEN, 2010, pg. 10)

Não como uma renúncia, mas como uma maneira diferente de encarar uma mesma situação, a não-ação seria como “fazer evoluir pouco a pouco”, mudar a propensão do momento, fazendo com que caiamos novamente em um termo já visto em diversos momentos deste estudo: a transformação. Transformar, aqui, entendido também de uma maneira quase que completamente oposta ao do sentido ocidental, pois trata-se de uma transformação silenciosa. Enquanto o pensamento ocidental tenderia a ver no verbo transformar a necessidade de agir no sentido de mudar o rumo ou sentido de determinada situação, para o pensamento chinês a transformação:

“se manifesta precisamente como o contrário da ação. Esta, porque é local e momentânea e remete a um sujeito (ajo « aqui e agora»), se destaca do curso das coisas, portanto se sobressai e pode tornar-se objeto de uma narrativa (a epopeia). Aquela, pelo contrário, fundando-se no curso das coisas, é demasiado global e progressiva para deixar-se notar em seu processo. Nisso ela é « silenciosa».” (grifos no original) (JULLIEN, 2010, pg. 11)

Chama atenção aqui essa maneira de se compreender a eficácia da transformação silenciosa e sua diferença em relação à ação e a maneira de pensar na duração e marcos temporais em relação aos ocidentais. A transformação silenciosa não gera o grande acontecimento central, permanecendo oculta, o que nos diz muito sobre o conceito chinês de duração, nos levando a pensar até mesmo no caráter da narrativa de muitos filmes

orientais, que por olhos ocidentais podem ser consideradas “lentos”, “sem ação” por não possuírem grandes marcos e viradas explícitas, mas serem centrados em pequenas transformações silenciosas que permanecem nas entrelinhas da narrativa:

“A ação é mais visível na medida em que força a situação, mas seus efeitos permanecem epifenômenos, nos dizem os chineses. A transformação, ao contrário, é efetiva e mesmo ainda mais efetiva porque não a vemos operar e porque ela não produz acontecimento. O pensamento chinês dissolve, assim, a individualidade do acontecimento na globalidade dos processos. Ao contrário da grande mitologia europeia de um Acontecimento (e advento) que introduz uma ruptura no tempo e cuja espera ainda não rompeu completamente com o religioso, os chineses nos tornam atentos ao tempo longo, à duração lenta, e não vêem assim no « acontecimento » (acontecimento « sonoro », dizia Braudel) nada além de um afloramento momentâneo – traço de espuma – de uma mutação muito mais ampla que não se poderia fragmentar.” (JULLIEN, 2010, pg. 11)

Dessa forma, parece vir à mente uma questão: devemos nos referir à todas as transformações explicitadas no capítulo 1 como sendo transformações silenciosas? É claro que, em muitas delas, vemos marcos históricos importantes eclodirem, mas em grande parte, trata-se de episódios finais, resultados advindos de um processo transformador, que por sua vez segue dando curso às outras transformações. Em muitos casos, mostramos como algumas das principais transformações em curso foram silenciosas e em consonância com o conceito de correlação e dependência - o advento do cinema de arte em conjunto com o cinema comercial e do cinema propagandista, por exemplo - denotando a maneira como estes conceitos seguem gerando influência no comportamento chinês em geral.

Em relação às mudanças socioeconômicas, Jullien nos mostra como grande parte das medidas que passaram a ser tomadas a partir de 1978, sob o comando de Den Xiaoping, enquadram-se também nestas mesmas noções, considerando o líder do PCCh como “o grande transformador silencioso da china”.

“em poucas décadas, a China tornou-se a grande usina do mundo e, nos próximos anos, seu potencial inevitavelmente vai crescer ainda mais. E isso sem a ruptura de qualquer grande acontecimento. Deng Xiaoping, o « Pequeno timoneiro », foi o grande transformador silencioso da China. Alternando liberalização e repressão, fez a sociedade chinesa passar gradualmente do regime socialista para um hiper capitalismo sem jamais declarar uma separação clara entre os dois.” (JULLIEN, 2010, pg. 11)

Além de empreender medidas de maneira cautelar, existe também uma grande preocupação com a questão da regulação, outro conceito presente no processo de transformação. Regulação refere-se à própria noção de harmonia entre opostos, mas vista aqui em um sentido processual, não estático, que possa gerar, por meio da transformação, uma renovação que também seja constante. Esta ideia de regulação aproxima-se da noção de controle, e ao percebê-la mostrando-se intrínseca à harmonia da vida no pensamento chinês, nos faz pensar em como este povo, ao longo de sua história, manteve-se sob um regime de caráter absolutista.

“um de meus grandes espantos, quando me volto para o pensamento chinês, é que a China jamais tenha concebido outro regime senão a monarquia. (...) Falava-se na China apenas do « bom » ou do « mau » príncipe, da « ordem » ou da « desordem » – chegando-se a considerar frequentemente que um mau príncipe é melhor que a anarquia... Há sem dúvida momentos em que o poder chinês se desorganiza.” (JULLIEN, 2010, pg 13)

Dessa forma, o resultado de séculos deste tipo de olhar sobre o papel do estado só poderia ser o de uma propensão à obediência extrema perante a figura do comandante da nação:

“não tendo pensado a instituição à parte do político nem tampouco sua autonomização, como os gregos foram progressivamente conduzidos a fazer, a China só pôde conceber o poder (não o direito: entre os pensadores do despotismo) ou a moral (entre os confucianistas): máquina de obediência diante da virtude do príncipe.” (JULLIEN, 2010, pg. 15)

Dentre as principais escolas de pensamento presentes na China ao longo da história, a confuciana fora não só uma das mais influentes, como também uma das que mais contribuiu para a disseminação deste ideal de regulação e obediência para com o imperador/príncipe na sua concepção de moralidade. A doutrina confuciana determinava que o imperador possuía o “decreto do céu” (*t'ien ming*), que lhe outorgava o dever de comandar a nação de maneira correta e benevolente, em função do povo e para o povo:

“De acordo com essa teoria, o Céu se importa profundamente com o bem-estar do povo, e o imperador é enviado expressamente para promover esse bem-estar. Ele governa em função do Decreto do Céu e permanece imperador apenas na medida em que exerce essa função. Assim que ele esquece sua função e começa a governar visando seus próprios interesses, o Céu retirará o Decreto e elegerá alguém mais merecedor para a tarefa. Assim o Decreto do Céu é um imperativo

moral e, como tal, nada tem a ver com o comando do Céu em relação às coisas que acontecem no mundo.” (LAU, 2012, pg. 14)

Como dito anteriormente (ver pág. 34), Confúcio considerava a obediência para com os pais a essência de sua moralidade, fazendo com que esse dever para com a figura do príncipe fosse sendo passada de grau em grau em meio as relações profissionais e familiares. Consequentemente, todas as relações de poder e hierarquia na sociedade chinesa tendem a ser permeadas por um enorme grau de obediência, quase sem questionamentos. Já a rebeldia, acaba sendo ainda mais rara, e quando aconteça, manifeste-se de maneiras um tanto particulares.

3.4 A Tripla *mimesis*

Nosso esforço neste capítulo fora até aqui o de articular três instâncias teóricas: o imaginário, a representação e a filosofia/pensamento chinês, a fim de que toda a contextualização esboçada no capítulo 1 pudesse ser ressignificada e direcionada para uma análise fílmica que se pretende identificar, justamente, os aspectos de representação da juventude nos filmes abordados.

Por isso, parece fazer sentido um estudo sobre a noção de tripla *mimesis* desenvolvida por Paul Ricoeur com o objetivo de sintetizar parte de nosso esforço anterior. Nossa intenção será a de entender como o filósofo francês entende a formação do pensamento narrativo na mente humana, e mostrar o quanto isso está relacionado com os conceitos e contextos discutidos nos capítulos e subcapítulos anteriores, indicando qual conceito está mais próximo de cada uma das fases da *mimesis* elaborada por Ricoeur, algo que nos auxiliará também na posterior análise fílmica.

Em seus estudos a respeito das relações entre o tempo e a narrativa, Paul Ricoeur parte de uma análise sobre as rumações de Santo Agostinho em relação à medida do tempo em suas *Confissões*, e das análises de Aristóteles sobre a composição da intriga na *Poética*. O que nos interessa aqui é, efetivamente, a noção de tripla *mimesis* elaborada pelo autor francês ao interligar as concepções temporais de Santo Agostinho e as formulações narrativas de Aristóteles.

Por meio da tripla *mimesis*, Ricoeur estabelece uma dinâmica sobre o processo de construção das obras narrativas, interligando os aspectos narrativos, contextuais e temporais que se relacionam em três etapas. Cada uma destas etapas - pré-configuração, transfiguração e compreensão do real – seriam intrínsecas a elaboração de qualquer obra de arte, e nos ajudariam a entender, de maneira mais clara, como o imaginário e as representações sociais influenciam na criação das narrativas.

Para Ricoeur, a *mimesis* I estaria ligada à pré-compreensão que o autor tem do contexto no qual está inserido. A partir de suas experiências pessoais, seu caráter psicológico e o repertório cultural que possui, o autor construirá sua própria concepção de mundo, antes de transformá-la em uma narrativa:

“Percebe-se qual o sentido de *mimesis* I: imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.” (RICOUER, 2010, pg 112)

Vale destacar aqui que, além do contexto cultural, já influenciado pelo imaginário e pelas representações sociais, a maneira particular de se apreender este real ao seu entorno pode fazer toda a diferença nesta etapa da *mimesis*. Por isso a crucial importância de se compreender as nuances do pensamento chinês em relação ao pensamento ocidental eurocêntrico.

A *mimesis* II, por sua vez, relaciona-se com a própria transfiguração dessa pré-compreensão do real em uma obra narrativa, ou seja, o ato de ficcionalização propriamente dito, que é definido por seu caráter de mediação entre o antes e o depois do ato narrativo.

“Com *mimesis* II abre-se o reino do *como se*. (...) Ao situar *mimesis* II entre um estágio anterior e um estágio posterior da *mimesis*, quero entender melhor sua função de mediação entre o antes e o depois da configuração. (...) Essa função de mediação deriva do caráter dinâmico da operação de configuração.” (RICOUER, 2010, pgs. 113-114)

Por fim, a *mimesis* III representa a recepção espectral, a leitura que os demais farão a respeito da ficcionalização realizada pelo autor:

“Diria que *mimesis* III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica. (...) A leitura coloca de novo o

problema da fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, e, portanto, a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor.” (RICOUER, 2010, pg. 123-135)

Portanto, cada uma destas etapas é dividida de maneira bastante clara por Ricouer. A fim de corroborar a análise de *mimesis* I, o próprio Ricouer nos trará uma noção a respeito da influência que a História opera sobre as narrativas. A partir do momento que a historiografia já é um modelo de compreensão e, conseqüentemente, ficcionalização do mundo, a influência desta sobre a narrativa de ficção - que tende a reconfigurar as experiências do ser humano em um novo objeto - se dará em um processo bilateral, que Ricouer chamará de *referência cruzada*, quando ambas compartilham de uma temporalidade baseada naquelas mesmas experiências:

“Toda narrativa não é contada como se tivesse acontecido, como comprova o uso comum dos tempos verbais do passado para contar o irreal? Nesse sentido, a ficção tomaria empréstimos da ficção. É esse empréstimo recíproco que me autoriza a formular o problema da referência cruzada entre a historiografia e a narrativa de ficção.” (RICOUER, 2010, pg. 140)

Portanto, pode-se pensar que o momento da *mimesis* II tende a ocorrer já com total influência da historiografia e do contexto sociocultural imbricados no imaginário do autor, que nessa etapa realiza a sua representação a respeito de sua realidade e, na *mimesis* III, contribuiu para o preenchimento do imaginário social de seu público.

4 – A Representação da Juventude em *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation*

Ao final do capítulo 2, abordamos de maneira breve as carreiras e os perfis de Jia Zhangke e Li Hongqi, expondo algumas de suas semelhanças e divergências, concluindo que seria importante entender a respeito das noções de representação para, conseqüentemente, entender as diferentes maneiras de representar a juventude empregadas nos filmes desses diretores. Portanto, neste momento a intenção é de finalmente utilizar a contextualização histórica em conjunto com estes conceitos trabalhados até aqui para melhor compreendermos os dois filmes a serem analisados: *Unknown Pleasures*, de Jia Zhangke (2002), e *Winter Vacation*, de Li Hongqi (2010). Primeiramente, abordaremos alguns aspectos da carreira destes diretores, que não tenham sido pincelados no capítulo 2, para situá-los no contexto do cinema chinês contemporâneo. Em seguida, iniciaremos a análise fílmica, partindo do conceito da tripla *mímesis*, que nos ajudará na elaboração das etapas da análise.

4.1 Jia Zhangke e Li Hongqi

Jia Zhangke apresenta diversas particularidades em relação aos seus pares do início da sexta geração de cineastas da China continental. Desde os primórdios, suas escolhas denotavam certo senso de independência, que ao longo do tempo se tornaram algumas de suas marcas de originalidade: a começar pelo fato de não ter estudado direção cinematográfica na ACP, mas sim teoria cinematográfica, passando pela sua escolha - permeada também de necessidade - de utilizar atores não-profissionais, muitas vezes membros de sua família, e trabalhar com uma equipe fiel, mantendo-se praticamente a mesma durante grande parte de sua carreira.

A utilização de atores não-profissionais, embora não tenha sido algo inventado por Jia Zhangke, não era tão comum no contexto cinematográfico chinês até então. Ela passa a ser utilizada justamente pelos diretores da sexta geração, mas são os primeiros filmes de Jia que trazem maior atenção para esta escolha, visto que se destacam pelo forte senso de realismo e originalidade que conseguem atingir. Seu primo Han Sanming, por exemplo, interpreta sempre a si mesmo nos filmes, e se saiu tão bem que mais tarde ele ganha o protagonismo em *Em Busca da Vida* (*Sanxia Haoren*, 2006), filme que recebeu o Leão

de Ouro no Festival de Veneza. Wang Hongwei, protagonista de *Xiao Wu* e *Plataforma* (*Zhantai*, 2000), fora colega de Jia Zhangke na ACP e está presente também em vários de seus filmes. Além disso, a principal atriz presente nos filmes de Jia Zhangke, Zhao Tao, é esposa do diretor e dançarina de formação, permanecendo até os dias de hoje interpretando os principais papéis femininos em todos os seus filmes.

Figura 10. Zhao Tao em Amor até as Cinzas (2018), interpretando uma personagem com o mesmo nome e visual da Qiao Qiao de Unknown Pleasures.



Fonte: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/ash-purest-white-jia-zhangke-zhao-tao-magisterial-mob-critique>

Não apenas o elenco dos filmes de Jia Zhangke mantém-se parecidos, mas também sua equipe técnica. O diretor de fotografia Nelson Yu-Lik-wai é um dos mais participativos entre estes, tendo fotografado onze de seus longas metragens. O engenheiro de som Zhang Yang, o montador Lin Xudong e o ator e diretor de arte Liang Jingdong são outros exemplos de colaboradores de destaque na obra de Jia Zhangke.

Unknown Pleasures, lançado em 2002, situa-se ainda nos primórdios da carreira de Jia Zhangke, fazendo parte da trilogia sobre sua cidade natal e o primeiro de seus filmes que tratam de forma mais direta o tema da juventude, apesar de isso já estar presente também em *Xiao Wu* e *Plataforma*, os dois filmes anteriores da trilogia. A partir de seu quarto filme, *O Mundo* (2004), os filmes de Jia vão recebendo produções maiores, mas ele nunca chega a se tornar um diretor de blockbusters chineses como fizeram Zhang Yimou e Chen Kaige. Mesmo em um de seus filmes mais dispendiosos, *Um Toque de Pecado* (*Tian zhu ding*, 2013), Jia mantém boa parte de seus colaboradores de sempre. O tema da juventude voltaria a aparecer de maneira mais forte em *As Montanhas se Separam* (*Shan he gu ren*, 2015), outro filme representativo de uma fase mais recente de Jia, na qual ele já é um

reconhecido diretor e realiza filmes em uma espécie de hibridez que mantém certos aspectos da produção independente do início da carreira em conjunto com produções mais caras, filmando em diferentes países e com alguns reconhecidos atores chineses, como Jiang Wu e Liao Fan.

Quanto à temática, Jia Zhangke sempre manteve um interesse muito claro nas transformações passadas pela China nas últimas décadas. Se sua trilogia inicial trata desse tema em sua terra natal, seus filmes seguintes vão mudando a geografia, mas mantendo a sociologia: percorrer a obra de Jia pode se assemelhar a um passeio sobre a história dessas transformações em diferentes cenários, personagens, classes sociais e épocas.

Li Hongqi, por sua vez, encontra-se em um contexto de origem um tanto distinto do de Jia Zhangke. Tanto sua formação quanto sua carreira são interdisciplinares, e o cinema surge quase que por acaso em sua vida. Após graduar-se em pintura no início dos anos 2000, Li lança uma antologia de poemas intitulada *Cure*, muito bem recebida pela crítica chinesa, e logo em seguida dois romances, *Lucky Fellow* (2003) e *Smells Like Teen Spirit* (2004), que também obtém certo destaque na cena literária chinesa. Só em 2005 ele vem a dirigir seu primeiro filme, *So Much Rice*, que desde já apresenta muitas das características que veremos em seus filmes posteriores, principalmente em *Winter Vacation*.

Figura 11 Li Hongqi com o leopardo de ouro que recebeu por *Winter Vacation* em Locarno, 2010.



Fonte: <https://www.screendaily.com/locarno-film-festival/5016995.article>

Em seu primeiro longa-metragem, Li acompanha a estranha vida de Mr. Mao, que durante uma brincadeira de esconde-esconde com sua esposa, acaba decidindo ir embora de casa e iniciar uma nova vida. No processo, ele acaba indo viver com seu amigo Xiao He, um policial pouco preocupado com seu trabalho, mas bastante preocupado com a procura de

uma esposa. Por meio de um serviço de encontros, ele acaba conhecendo Xiao Zheng, que passa a viver com junto com eles. Filmado no bairro de Songzhuan, em Pequim, lugar conhecido por abrigar artistas iniciantes, atraídos pelos bares e aluguéis baratos, *So Much Rice* é um filme permeado por inércia, letargia e estranhamento, tudo isso diluído em uma espécie de absurdismo cômico que denota influência de diretores como Jim Jarmusch (em seus primórdios). O Crítico Wang Wo disse sobre o filme: “*At first I wanted to critique the story, but there was no story to critique. I wanted to critique the performances, but there were no performances to critique.*”³²

Routine Holiday (Huangjin zhou, 2008), o filme seguinte de Li Hongqi, segue no mesmo estilo de seu antecessor, mas com uma premissa ainda mais modesta: aqui, acompanhamos um homem e seu filho, que reúnem-se na casa de Tuo Ga, um velho amigo do homem mais velho, no dia de um dos mais importantes feriados chineses, sem saber como aproveitá-lo. Ao longo do filme, uma série de outras pessoas vem até a casa interagir com os protagonistas, formando mais algumas *sketchs* de humor absurdista. *Routine Holiday* possui algumas semelhanças diretas com *Winter Vacation*, como o fato de os dois filmes passarem-se em feriados nacionais, abordarem a desesperadora inércia cotidiana frente ao ócio, a subordinação dos jovens frente aos comandos absurdos de seus pais e, curiosamente, pelo fato de um dos personagens de *Winter Vacation* assistir sistematicamente ao filme *Routine Holiday* em sua TV, em uma autocitação que nos remete à construção de um universo comum aos três filmes.

Ao contrário de Jia Zhangke, Li Hongqi não mantém uma fidelidade a atores e técnicos no decorrer de seus filmes, mas também apresenta equipes reduzidas, geralmente assina também a montagem dos filmes e até mesmo a direção de fotografia em alguns casos. Encontra-se em um amplo contexto de cineastas independentes surgidos no início da década de 2000 na China, alavancados pelo sucesso dos precursores da sexta geração - principalmente de Jia Zhangke - a cada vez maior flexibilização das regras para se realizar filmes, o advento das câmeras digitais, que baratearam em muito os custos, e a avalanche de filmes estrangeiros e *blockbusters* chineses que agora inundavam o mercado cinematográfico chinês. No entanto, mesmo situando-se no interior desta paisagem, Li Hongqi destaca-se por realizar filme que tratam das questões da China de um modo muito

³² Tradução do Autor: No começo eu queria criticar a história, mas não havia uma história para criticar. Eu queria criticar as performances, mas não havia performances para criticar. Disponível em: <https://www.dgeneratefilms.com/post/scenes-from-the-madhouse-the-films-of-li-hongqi>

particular, distanciando-se formal e esteticamente de seus contemporâneos, em especial de Jia Zhangke. Maya E. Rudolph o define assim:

“In the current landscape of Chinese indie filmmakers, Li Hongqi stands alone. His work is hip but not trendy, stylized but not stylish, seemingly apolitical but not apathetic. While politics don’t emerge overtly in Li’s work, his conception of the absurd relies so heavily on a distinctly Chinese set of phenomena, grammar, and social norms, it’s impossible not to feel a loaded subtext. Unlike many of his contemporaries, it’s not Li’s style to pry open the annals of injustice. Rather, in the dead air of Li’s world, disillusionment with society hangs over everything like a disease.”³³
(RUDOLPH)

Esta noção de uma doença onipresente que acomete a todos em forma de inércia ajuda a entender a atmosfera única dos filmes de Li Hongqi. Em contraponto ao cinema de diretores como Jia Zhangke, ele não trata das transformações sócio-políticas da China de uma maneira direta, preferindo centrar-se em questões triviais do cotidiano, aparentemente desprovidas de conteúdo político, para extrair dali situações nada convencionais que, quando analisadas sob o contexto chinês, podem revelar motivações que nos ajudam a compreender o atual contexto daquele país.

É possível perceber até aqui que Jia Zhangke e Li Hongqi possuem uma série de diferenças muito claras, mas também algumas semelhanças muito sutis. O mais importante é que parece claro que são ambos diretores que se tornaram influentes no contexto cinematográfico chinês das últimas décadas, portanto o tipo de representações que decidem fazer a respeito da sociedade na qual estão inseridos possui certa importância. Este fato se torna ainda mais curioso ao pensarmos que a maneira que escolheram para abordar a juventude chinesa também possui diferenças muito claras e semelhanças sutis, mas principalmente por parecem indicar, quando colocados lado a lado, uma espécie de continuidade no processo de formação do pensamento desta nova geração chinesa, algo que nos dedicaremos a estudar a seguir.

³³ Tradução do autor: No panorama atual dos cineastas independentes chineses, Li Hongqi aparece só. Seu trabalho é moderno, mas não na moda, estilizado, mas não estiloso, aparentemente apolítico, mas não apático. Embora a política não apareça abertamente na obra de Li, sua concepção do absurdo depende tanto de um conjunto distintamente chinês de fenômenos, gramática e normas sociais que é impossível não sentir um subtexto carregado. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, não é o estilo de Li abrir os anais da injustiça. Em vez disso, no ar morto do mundo de Li, a desilusão com a sociedade paira sobretudo como uma doença. Fonte: <https://www.dgeneratefilms.com/post/scenes-from-the-madhouse-the-films-of-li-hongqi> – acessado em 21 de novembro de 2020.

4.2 A pré-configuração

O imaginário social chinês, ao final da década de 1990, encontrava-se naquilo que Baczko definia como “tempo quente”, ou seja, permeado por novas formas de representação no meio cultural e social, mas vindas agora também de outras partes do mundo. Como vimos no capítulo 2, esta década tão importante para compreendermos a transição do modelo econômico do país terminava deixando como uma de suas principais marcas a sensação de esperança por um futuro grandioso. Os jovens, em especial aqueles nascidos já na década de 1980, que não haviam presenciado o passado recente de estagnação e isolamento perante o mundo, eram os mais afetados por esse imaginário efervescente e promissor.

Não só a indústria cultural e o governo fomentavam esta esperança, mas mesmo os próprios pais dos jovens chineses prestes a adentrar a idade adulta. Estes adultos, que em suas juventudes viveram os duros anos da revolução cultural e não puderam alcançar seus verdadeiros desejos, possuíam em si toda a frustração e o rancor de uma geração perdida. Agora, depositavam antigos sonhos – em especial, as ideias de entrar para uma boa universidade e prosperar economicamente - sobre seus filhos.

O tipo de ambiente que se forma a partir disso gera uma mistura de situações bastante heterogêneas. Essa era a primeira vez em sua história que a China vivia um tempo quente em um imaginário social alimentado não só pelas representações culturais produzidas em seu âmago, logo nem todas as pessoas conseguiram se adaptar tão rapidamente a este novo cenário. Se o primeiro filme de Jia Zhangke aborda muito bem esta situação - na qual o protagonista, Xiao Wu, parece completamente perdido neste novo contexto - seu terceiro longa-metragem, *Unknown Pleasures*, vai um pouco mais além e nos mostra uma radiografia mais ampla da situação.

No filme, os protagonistas Bin Bin e Xiao Ji vagam pelas ruas de Datong tendo em comum o desemprego, a incerteza sobre o futuro e histórias de amor pouco promissoras. Bin Bin diz ter sido demitido logo no início da narrativa, e rapidamente veremos que não possui uma relação muito amorosa com sua mãe, que insiste diversas vezes para que ele ingresse no exército e fique o mais longe possível dela. Sua namorada, com quem se encontra em um *karaokê* no qual permanecem de mãos dadas e conversando por horas, parece muito distante dele, mais preocupada com os exames vestibulares e a indecisão sobre a escolha do curso para estudar na universidade - seus pais querem que estude

comércio exterior em Pequim, o que surge como algo simbólico, visto que é justamente a atividade de exportação uma das principais responsáveis por alavancar a economia chinesa.

Xiao Ji, por sua vez, também está desempregado, não seguiu com os estudos e não tem uma boa relação com seu pai, o qual ele parece desprezar. Em busca de uma vaga de emprego, ele assiste a uma audição para dançarinos de uma cervejaria, onde apaixona-se por Qiao Qiao, quando ela realiza uma performance ao som da música *Prazeres Desconhecidos*, canção bastante popular na China que serve de tema e título para o filme. No entanto, Xiao Ji logo descobrirá que Qiao Qiao está comprometida com Qiao San, um *gangster* que é ao mesmo tempo seu agente e seu namorado, em um relacionamento claramente abusivo.

Bin Bin e Xiao Ji são dois exemplos distintos de um fenômeno um tanto parecido. Membros de famílias pobres e disfuncionais, não conseguiram adaptar-se à nova realidade chinesa e encontram-se perdidos, por um lado afetados pela esperança latente no ar, mas, por outro lado, frustrados por não saberem como engajar-se nesse contexto. A questão da figura paterna, sobre a qual comentamos anteriormente, nos ajuda a entender os casos destes dois personagens, pois enquanto Bin Bin é criado apenas por sua mãe, Xiao Ji é criado apenas por seu pai, mas ambos parecem não ter autoridade alguma sobre seus filhos: a mãe de Bin Bin não consegue convencê-lo a mudar de vida, enquanto o pai de Xiao Ji é um exemplo de uma figura paterna enfraquecida, muito diferente do modelo de patriarca que figurara ao longo de gerações na China, e que ainda pode ser vista em muitos filmes chineses da década de 1980. Isso pode ser percebido mais facilmente na cena em que Xiao Ji vai embora de casa com a nota de dez dólares de seu pai, apesar dos protestos, sem parecer se importar. Pelo contrário, mais adiante, ao flagrar seu pai tentando trocar a nota de dez dólares em um banco, é o próprio Xiao Ji quem dará uma bronca em seu pai, que não sabe como reagir.

Quanto a Qiao Qiao, a única informação que temos sobre sua família é que sua mãe está morta e que seu pai está bastante doente no hospital, sobre o qual ela precisa fazer um escândalo para que seja atendido devidamente. Sua subordinação à situação abusiva e humilhante na qual se encontra dá indícios de que, além disso, não existem opções muito

melhores, e o fato de ter um pai doente a obriga ainda mais a conseguir dinheiro da maneira mais rápida possível.

Estes perfis nos dão um esboço de alguns dos arquétipos referentes aos mitos de hierarquia social – segundo o pensamento de Weber que desenvolvemos no capítulo anterior - presentes no imaginário chinês ao final da década de 1990:

- A) Qiao San é um daqueles que consegue prosperar econômica e socialmente com suas atividades ilegais, lembrando o amigo de infância do protagonista do filme *Xiao Wu*. É o tipo de personalidade dificilmente vista em sociedades ocidentais, aos menos não abertamente, pois a ilegalidade de suas atividades não é má vista por todos e ele possui boas relações com outras autoridades, como policiais, e goza de certo prestígio entre a comunidade.

- B) A namorada de Bin Bin é um dos estudantes dedicados que, influenciados por seus pais, adquire um forte senso de dever para consigo e com a sociedade. Com pais altamente presentes e superprotetores, – que mesmo não aparecendo fisicamente no filme, configuram outro exemplo de arquétipo social abordado na narrativa – cujos filhos eles tendem a impor decisões desde as mais triviais às mais importantes, ela provavelmente será uma das pessoas que ao menos saberá se encaixar na busca pela felicidade e prosperidade prometidas pelo espírito de seu tempo.

- C) De outro lado, estão os três protagonistas, com famílias muito diferentes daquela da namorada de Bin Bin, com pais ou ausentes ou sem autoridade, que não conseguem encontrar seu lugar na sociedade e, em todas as tentativas de relacionarem-se com os arquétipos mais bem estabelecidos, acaba havendo algum tipo de conflito que impede a harmonia da relação: Qiao San utiliza Qiao Qiao como um objeto para impor uma espécie de manipulação carismática a nível local, Bin Bin e sua namorada não conseguem levar o namoro adiante, etc. Os três protagonistas, portanto, configuram os arquétipos de pessoas fora do imaginário social hegemônico, em uma espécie de contra-imaginário marginal.

Essa articulação entre os arquétipos sociais nos remete também às questões de correlação e hierarquização presentes no pensamento chinês, representadas no dispositivo do *I-Ching*. Há uma clara distinção não só sobre os arquétipos individualmente, como também sobre suas funções quando correlacionados com os demais. Como nos mostrava Durkheim, aqui também o subjetivo é subordinado ao coletivo.

No decorrer da narrativa, a namorada de Bin Bin decide terminar o namoro para ter mais tempo para se dedicar aos estudos e preparar-se para os exames da universidade. Motivado por esta desilusão e pelas constantes decepções de sua mãe, ele tenta finalmente ingressar no exército, mas é reprovado por ter problemas respiratórios crônicos. Xiao Ji, após muita insistência e com a ajuda de Bin Bin, consegue a atenção de Qiao Qiao, mas quando finalmente obtém o que tanto desejava, parece não saber o que fazer.

Qiao San logo mais flagrará Xiao Ji junto com Qiao Qiao em uma boate, ordenando que seus capangas o humilhem. O garoto juntará amigos para tentar se vingar, mas é impedido por Bin Bin, que o avisa sobre o perigo de enfrentar um criminoso armado. Esta situação nos mostra como o poder passava agora para as mãos de homens como Qiao San, que, agindo como se fossem coronéis, faturam dinheiro por meio de agiotagem, contrabando e outras atividades ilícitas, subordinando policiais e governantes locais para assim exercerem seu poder. Mais tarde, entenderemos que Qiao San estipula um valor aos garotos, que devem pagá-lo para não sofrerem outras represálias.

Bin Bin, após a reprovação no exame militar, consegue dinheiro emprestado com sua mãe, que é aposentada por antecipação no banco onde trabalha, e passa a vender dvd's piratas na rua a fim de tentar juntar a quantia para pagar a dívida. Seu amigo Xiao Wu lhe pergunta por alguns filmes de Jia Zhangke, em um momento de auto citação, mas que também faz referência ao fato de que é por meio da pirataria, esta atividade que começava a surgir recentemente na China, que o público chinês conseguia ter acesso aos filmes dos cineastas da sexta geração. Claramente, o que Bin Bin consegue faturar com as vendas não lhe é suficiente, e ele e Xiao Ji logo precisarão tomar outras atitudes.

Bin Bin, Xiao Ji e Qiao Qiao, além de fazerem parte da primeira geração de controle de natalidade, nascidos no início da década de 1980, também possuem em comum o fato de terem objetivos pouco claros, movidos por algum tipo de esperança que é gerado pelo

imaginário social de prosperidade chinês - no filme, a propagação desse imaginário fica ainda mais clara quando vemos o noticiário televisivo anunciando novas construções ou acordos comerciais do país, e principalmente na cena em que as pessoas celebram o anúncio de Pequim como a cidade sede das olimpíadas de 2008, um dos principais símbolos do desenvolvimento chinês, da abertura do país para o resto do mundo e da promessa de que é na China que o futuro próspero acontecerá. Ambos revelam uma grande inadequação a este cenário, sem saber como se inserirem em meio a toda esta promessa de esperança, enquanto Qiao Qiao demonstra maior desenvoltura, apesar de também não ter atingido nem a adequação total ao seu contexto nem o ideal de felicidade almejado.

Os três protagonistas encontram-se na busca dos ‘prazeres desconhecidos’ ressoado pela canção tema do filme, sobre os quais o desconhecimento parece ser não só de sua natureza, como também da maneira de atingi-los: procuram o amor, o dinheiro e o sucesso, mas tudo isso parece estar muito distante, apesar do imaginário ao seu redor comunicar o contrário. Ao longo do filme, as constantes frustrações os levam à rebeldia: Qiao Qiao foge de Qiao San para encontrar-se com Xiao Ji, enquanto Bin Bin e Xiao Ji, a fim de conseguirem dinheiro para pagar Qiao San, decidem assaltar um banco, munidos apenas de uma bomba falsa - tanto a ideia quanto a execução soam tão absurdas que esta poderia ser até mesmo uma cena de algum dos filmes de Li Hongqi.

A maneira extremamente despreparada pela qual eles planejam e depois tentam colocar em execução o plano do assalto denota um tipo rebeldia bastante particular, desprovida de ímpeto e que parece acontecer de forma mecânica. Há aqui uma ação que vai de encontro ao processo em curso, não possuindo nenhuma relação com a harmonia da situação. Trata-se, basicamente, de uma espécie de rebeldia resignada, um ato de subversão quase suicida, visto que os resultados negativos são praticamente óbvios, mas desprovida de uma real vontade de efetivar a ação. Como se o ato de rebeldia surgisse como o último suspiro de um espírito jovem que ainda mantém as esperanças de uma vida que lhe fora prometida.

A motocicleta aqui é outro símbolo importante para entendermos a questão da rebeldia: tanto a abertura quanto uma das cenas finais acontecem sob ela, é por meio do veículo que a tentativa de assalto ao banco e a fuga de Qiao Qiao com Xiao Ji são possíveis, e denota claramente um símbolo de liberdade. No entanto, como que ecoando a liberdade

que receberam os chineses após as mais fortes transformações da década de 1990, vemos como este é um tipo de liberdade que pode não levar a lugar nenhum, como nas longas viagens sem rumo de Xiao Ji, e principalmente na cena próxima do final, quando a motocicleta cessa de funcionar e Xiao Ji é obrigado a abandoná-la na estrada e pegar carona. A liberdade da qual desfrutaram os jovens protagonistas de *Unknown Pleasures* revela-se por vezes defeituosa ou insuficiente para suprir seus desejos pelos prazeres desconhecidos prometidos pelas transformações em curso, e a frustração causada por esta incapacidade de adequação gera uma espécie de rebeldia resignada, que não aparenta ter outra função além de simplesmente expressar todo o sentimento de uma geração que, como veremos a seguir, ecoou sobre a geração seguinte.

Winter Vacation é lançado oito anos depois de *Unknown Pleasures*, o que pode ser considerado um curto espaço de tempo, mas, ao pensarmos no contexto das ágeis transformações chinesas, é possível entendê-lo como um período significativo. Isso fica ainda mais claro ao analisarmos algumas características dos personagens principais de cada um dos filmes:

- A) enquanto o longa de Jia Zhangke trata de jovens recém adentrando a vida adulta, já tendo de lidar com a transição em busca da independência financeira, os protagonistas do filme de Li Hongqi são um pouco mais jovens, prestes a adentrar na fase final dos estudos escolares, fazendo parte de uma geração nascida mais de uma década mais tarde;
- B) se em *Unknown Pleasures* existe a euforia pelo anúncio de Pequim como cidade-sede das olimpíadas, em *Winter Vacation* esse evento tão simbólico já ocorreu e agora lida-se com a realidade do que ficara como legado;
- C) se em *Unknown Pleasures* ainda existe um desejo e uma espécie de fascinação pelas possibilidades do consumismo e da cultura materialista, em *Winter Vacation* já se percebem muitos dos reais efeitos disso em uma geração que cresce sob uma assimilação agora muito maior e mais natural por parte das transformações, que não chegaram a cessar, mas que a esta altura já tiveram tempo de modificar boa parte do que existia anteriormente.

O que fica como impressão inicial é que, frente ao período quente no imaginário social chinês que *Unknown Pleasures* retrata, com suas implacáveis transições sócio-políticas e mudanças nos costumes cotidianos, *Winter Vacation* aparenta situar-se em algo como um período de ressaca. Nesse terreno pós-ebulição, o contexto do filme expressa um imaginário que atingiu a saturação e encontra em um período de congelamento.

Portanto, no contexto de *Winter Vacation*, há uma modificação do imaginário social em dois níveis: primeiramente, em relação ao próprio contexto geral do filme, no qual as expectativas com as promessas das aberturas são atenuadas devido às frustrações daqueles que não conseguiram se adequar rapidamente. Segundo, em relação ao imaginário social partilhado por aqueles da faixa etária em destaque no filme: os jovens que possuem agora quase duas gerações de distância em relação aquelas que ainda presenciaram uma China anterior à época do início das Quatro Grandes Modernizações. Tal imaginário social caracteriza-se por um forte sentimento de descrença, pois agora tanto o ideal de uma sociedade comunista quando o de uma sociedade capitalista parecem ter falhado em suas promessas, principalmente no que diz respeito às promessas para os jovens. O que vemos expresso narrativa e formalmente em *Winter Vacation* pode-se definir como uma forma de representação dessa descrença.

A narrativa de *Winter Vacation*, portanto, acontece ao longo de um importante feriado nacional da China, às vésperas da volta às aulas. Acompanhamos cerca de cinco garotos com idades incertas, que aparentam ter entre 14 e 16 anos, outro de cerca de 8 anos. Alguns deles não tem nem ao menos seus nomes revelados, mas os principais parecem ser Laowu, Laobao, Zhou Zhixin e o mais jovem de todos, Zhou Zhongxin. Todos eles, com exceção de Zhou Zhongxin, passam o gelado último dia de férias na procura de algo para fazer em meio ao marasmo de uma pequena cidade da Mongólia Interior, região autônoma chinesa situada na fronteira norte do país, no limite com a Mongólia, reconhecida por manter diversas influências culturais do país vizinho, como a etnia, a língua e a música, o que por vezes coloca o território em conflito com o comando central da China, permanecendo como uma região periférica.

O dilema inicial dos garotos varia entre terminar o dever de casa das férias, encontrar algo para ocupar o tempo livre ou tratar de suas relações amorosas. O tédio entre eles é tão grande que até mesmo ir à feira ver a nova vendedora de legumes parece ser um grande

evento. Eles inicialmente visitam Zhou Zhixin, que está dormindo, e custa a acordar mesmo quando um dos garotos prende sua respiração, como que em uma analogia ao estado morto-vivo que aparentam. Até mesmo a mais banal incompreensão em uma conversa, como na discussão entre Laobao e outro garoto sobre “estar irritado com a vida”, gera motivo para uma discussão, que mesmo colocando fim a uma amizade não parece ser travada com verdadeiro ímpeto, sendo gerada apenas para ocupar suas mentes por alguns instantes.

À parte aos cinco adolescentes, temos Zhou Zhongxin, irmão mais novo de Zhou Zhixin, que acaba tendo grande destaque individualmente na narrativa. Apesar de ser o mais jovem de todos, demonstra ser o mais ativo e o único contestador entre os personagens. Ele passa seus dias sendo repreendido pelo avô, pelo irmão mais velho e por sua prima. Devido ao seu espírito rebelde, que insiste em questionar ou comportar-se diferente dos demais, ele sofre constantes ameaças. Ele deve se comportar, deve comer seu jantar, não deve fazer perguntas demasiadas, ou seu tio - curiosamente, não seu pai, mas um tio que nunca conhecemos - irá “chutar seu traseiro”, que é a ameaça comum repetida diversas vezes por seus familiares. A única pessoa que parece compreendê-lo é Zhu Xialing, uma garota de sua idade que aparenta ter o mesmo espírito contestador. Em dado momento ela faz a clássica pergunta a Zhou Zhongxin sobre o que ele quer ser quando crescer, e a resposta não é nada convencional: o garoto de 8 anos sonha ser um órfão, como que dando indícios de que uma juventude efetivamente rebelde não pode florescer sob o jugo de um patriarcalismo severo que não permite nenhum tipo de contestação.

Há ainda *sketchs* de um personagem, com idade próxima a dos cinco adolescentes principais, que é repetidas vezes açoitado por um valentão que lhe tira dinheiro ao estapear seu rosto várias vezes, sem esboçar o menor sinal de reação. Na primeira vez, seu pai o salva, questiona-o sobre o motivo de ele não revidar. O garoto responde que não pode fazê-lo, pois assim se tornaria também uma má pessoa, o que soa quase como uma ironia sobre a questão de manter seu dever para com a sociedade, além de fortalecer ainda mais a sensação de apatia presente na atmosfera. Ao final, quem lhe salva é justamente Zhou Zhongxin, que apesar de muito menor do que ambos, afasta o valentão apenas com sua presença.

Outro elemento interessante para comparação são as relações amorosas, que em *Winter Vacation* são um tanto distintas das de *Unknown Pleasures*, pois indicam um sentido muito mais de dever do que de uma busca pelo amor. Há ao menos quatro situações que indicam um vínculo amoroso, mas todas elas aparentam ser baseadas mais em um princípio meramente burocrático de relação do que de afeto. Laowu tem constantes discussões com sua namorada Xhu Xiaoling, que quer terminar o namoro pelo mesmo motivo que a namorada de Bin Bin em *Unknown Pleasures*, ou seja, para poder se dedicar mais aos estudos. A diferença é que ela toma essa iniciativa todos os meses, e Laowu sempre a convence de permanecer com ele ao observar que ela possui as piores notas na escola desde sempre, que ela não é tão bonita e que ninguém além dele deve gostar dela. Naturalmente, Xhu Xiaoling protesta e o questiona sobre o motivo por ele querer casar-se com ela, ao que Laowu diz querer realizar seu sonho de ter um filho, para que esse filho tenha outros filhos e assim por diante, e só este argumento utilitarista convence Xhu Xiaoling de seguir o romance.

Zhou Zhixin, por sua vez, namora uma garota que no início do filme lhe traz um gorro de presente, tricotado por ela mesma, mas que pouco depois precisa retomá-lo por ter usado um tecido de sua mãe, que não demonstra o mínimo de sensibilidade pelo ato de dedicação de sua filha - atitude que o próprio Zhou Zhixin aparenta no momento em que recebe o presente, e além disso não vemos mais nenhum desenvolvimento a respeito desse relacionamento. Os sogros de Zhou Zhixin protagonizam o destino dessas relações pouco amorosas, realizando uma longa e cuidadosa preparação para ao fim descobrirmos que irão até o departamento de divórcios para dar fim ao casamento. Já o avô de Zhou Zhixin, que passa seus dias assistindo *Routine Holiday* na televisão e repreendendo o pequeno Zhou Zhongxin, parece tentar algo com a mãe de Xhu Xiaoling, mas não obtém sucesso e a faz ir embora irritada de sua casa.

O fato de o avô de Zhou Zhongxin assistir apenas a isso em sua televisão vale um parêntese para fazermos um breve paralelo com o papel da televisão em *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation* de um ponto de vista teórico. Se anteriormente falávamos da importância crucial das imagens na construção do imaginário social contemporâneo, isso se devia muito pelo fato de as técnicas de reprodução que, cada vez mais presentes nas vidas das pessoas, adquiriam um poder cada vez maior de influência.

Ao nos atentarmos para o conteúdo expresso pela TV em cada um dos filmes, temos um exemplo do tipo de imaginário dominante em cada contexto: em *Unknown Pleasures*, o tempo quente no imaginário é mostrado pelos diversos trechos de noticiários que retratam acordos econômicos internacionais, melhora de infraestrutura, e mesmo as notícias sobre um grande criminoso outrora bem sucedido parecem contribuir, não só para a construção de uma sólida imagem de que algo importante acontece ou está para acontecer naquele país, mas também de que há que se tomar alguma atitude para alcançar os ‘‘prazeres desconhecidos’’.

Por outro lado, em *Winter Vacation*, a predominância de um filme como *Routine Holiday* na televisão evidencia um imaginário no qual a apatia tomou conta do ambiente. Mesmo com suas repetições, lentidão e morosidade, o filme comove o avô de Zhou Zhongxin a ponto de deixá-lo vidrado na tela da TV, e seu neto parece não compreender como seu avô pode permanecer tão obcecado por aquele tipo de conteúdo. É como se o filme de Li Hongqi expressasse, por meio desta autorreferência televisiva, o caráter geral das representações em voga na China de seu tempo, que transmitem aos seus imaginários basicamente este sentimento de apatia, tédio e indiferença.

Ademais, assim como em *Unknown Pleasures*, há um ato de rebeldia próximo ao final de *Winter Vacation*, que nos permite aqui não só compará-los, como também trazer à tona outro aspecto da cultura chinesa. Ao longo de sua história, a sociedade chinesa desenvolveu uma espécie de culto ao heroísmo, encontrando e definindo um modelo de comportamento social que poderia ser considerado exemplar e, de acordo com o contexto de cada época, receber o status de herói. A cada geração moldada por um novo movimento político, um novo modelo de herói era definido como o orgulho da sociedade chinesa, aqueles sobre os quais todos deveriam se espelhar. Um tipo particular destes heróis, os ‘‘heróis rebeldes’’, surgem como um importante modelo para refletirmos sobre um aspecto que o filme parece lançar de maneira mais sutil. Segundo Zhou Xuelin (2007), estes heróis ‘‘eram conhecidos por seu compromisso de se rebelar contra sistemas antigos, estruturas antigas, moralidade antiga e cultura antiga, e por sua determinação em construir uma nova China.’’

Zhou Zhongxin, a única voz dissonante em meio a apatia que domina seus parentes e vizinhos, surge aqui como um novo protótipo de herói rebelde chinês. Cansado das

infindáveis repreensões, decide fugir de casa e ir em busca de um lugar onde seja um órfão, rompendo completamente com seus deveres para com a família. Ele simplesmente sai de casa e passa a caminhar em busca deste lugar utópico, sem um plano previamente definido. No caminho, ele é questionado por Zhu Xiaoling sobre a dificuldade de sua empreitada, mas ele se mantém firme em sua decisão.

Da mesma maneira que em *Unknown Pleasures*, não há um grande planejamento para o ato de rebeldia, mas esta parece ser permeada uma maior autoconsciência. Se no filme de Jia Zhangke o ato de rebeldia aparentava inocência sobre as expectativas de sucesso dessa ação, em *Winter Vacation* a rebeldia já parece repleta de resignação pelo resultado, seja sucesso ou fracasso, talvez por conter em si a consciência sobre o fracasso da tentativa de libertação da geração anterior. Este ponto é reforçado também pela maneira melancólica como é exposta a situação, que aparenta representar o prenúncio de mais um fracasso. Zhou Zhongxin convida a Zhu Xiaoling juntar-se a ele na empreitada de tornar-se um órfão, mas não ficamos sabendo nem da resposta ao convite nem da tentativa de fuga.

Pensar nos arquétipos sociais sob a luz do pensamento de Max Weber aqui é uma tarefa um pouco mais complexa do que em *Unknown Pleasures*, principalmente porque parece ser uma intenção da narrativa justamente subverter essas noções: a ideia de hierarquia social ainda é presente em *Winter Vacation*, mas encontra-se tão diluída na sociedade retratada que parece não ser necessária a afirmação ou expressão destas, como se todos já aceitassem de antemão o cenário proposto e em hipótese alguma empenhariam grande esforço para muda-lo. Com exceção de Zhou Zhongxin e do professor, todos os personagens aparentam uma resignação constante em relação à sua situação, e as relações entre os diferentes arquétipos e graus de hierarquias se dá sem conflitos, mas de maneira mecânica e apática.

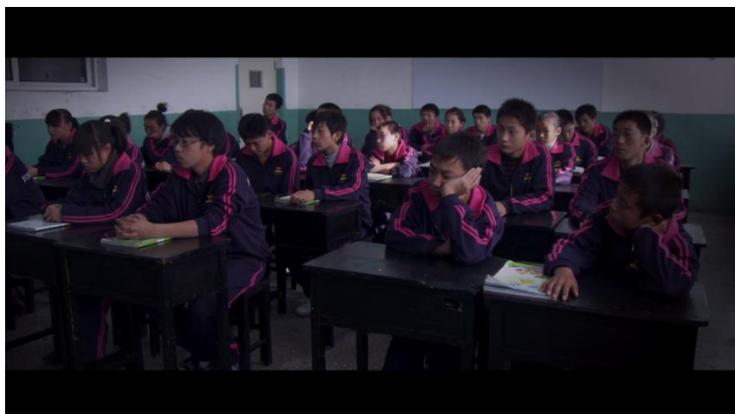
Essa maneira de encarar as correlações ente os arquétipos também explicitam os modos distintos de se apreender dois importantes conceitos do pensamento chinês: a lógica de adequação e o processo de transformação. A não-adequação parece ser um dos pontos centrais nos dilemas dos protagonistas de *Unknown Pleasures*, fazendo com que sua correlação com o ambiente não atinja a harmonia – consequentemente, não se consegue estar em sintonia com o processo de transformação das coisas. Diferentemente, em *Winter Vacation* não é a adequação – com exceção de Zhou Zhongxin, Zhu Xiaoling e do

professor – o grande dilema dos personagens, mas sim o sistema ao qual estão ligados, sobre o qual a única maneira de estar em sintonia é abdicando de toda e qualquer possibilidade de questionamento.

Logo pós a fuga de Zhou Zhongxin, temos a cena final, que também parece estar carregada de simbolismos. Em uma sala de aula, os alunos parecem pouco animados para o primeiro dia após o fim de suas férias. O professor entra e anuncia que a aula será sobre “moluscos apomíticos”. Porém, após se preparar para iniciar, de súbito desiste, deita os papéis ao chão e passa a discursar. Agora, ele diz que os moluscos não importam, e que se deve falar deles mesmos, os jovens. Ele inicia uma fala intensa, de caráter pessimista, dizendo que os jovens não possuem nada além de seu egoísmo e ganância, e que não possuem um destino. Os alunos parecem permanecer sem saber como reagir frente a isso, até que a professora abre a porta de repente, fala que o professor está na sala errada e ele calmamente vai embora. O professor é o único além de Zhou Zhongxin que tenta um ato de rebeldia no filme, mas, como não poderia deixar de ser, ao menor sinal de repreensão ele se vê obrigado a resignar-se em sua rebeldia e sair calado da sala.

Logo em seguida, a professora “certa” adentra na sala e escreve na lousa, em inglês: “como ser uma pessoa útil a sociedade?”. Ao que os alunos, ainda passivos, continuam contemplando, sem esboçar reação. A música que entra logo em seguida poderia muito bem ilustrar a confusão que se passa na mente dos personagens naquele momento ou, por que não? dos próprios espectadores do filme.

Figura 12 Os alunos assistem apáticos à fala do professor e da professora.



Fonte: Inner Mongolia Film Studio

Nesta emblemática cena final, temos uma recapitulação histórica sobre o destino da juventude e uma paródia sobre a manipulação do imaginário e a alienação da juventude chinesa frente a isso. O discurso do professor surge como um desabafo sobre o resultado para as expectativas que se criaram no imaginário social chinês em um passado recente: considerando que fizera parte de uma das primeiras gerações que depositaram esperança em um futuro grandioso, é agora um adulto frustrado e revoltado por considerar-se iludido, como que relembrando sua própria ganância no passado e reconhecendo-a agora nas gerações seguintes. A ação da professora, por sua vez, trata de maneira irônica o discurso hegemônico de “ser uma pessoa útil para a sociedade”, ridicularizando a manipulação de imaginário vigente e a alienação dos estudantes, que não esboçam reação alguma nem às provações do professor nem a manipulação passiva da professora.

Curiosamente, voltando para o paralelo com *Unknown Pleasures*, o filme de Jia Zhangke também termina com uma canção - nesse caso, a canção que dá título ao filme. Na delegacia, um agora derrotado e solitário Bin Bin é interrogado por um policial, ao qual responde de maneira displicente, até mesmo fazendo piada com a possibilidade de uma pena de morte para seu crime. Irritado, o policial decide humilhá-lo, ordenando que se levante e passe a cantar. A canção escolhida por Bin Bin, como não poderia deixar de ser, é justamente *Prazeres Desconhecidos* que, nesse momento ganha um simbolismo ainda maior ao vermos jovem resignar-se, levantar e cantar mecanicamente:

*Deixe-me lamentar
Deixe-me arrepende
Nem mesmo o céu conhece a ninguém
Pegue a minha dor e leve meu duro trabalho
Desapareça com o vento e desfrute do prazer desconhecido
Não se preocupe sobre onde um herói começa
Com orgulho e ambição o céu ficará glorioso
O amor é infinito e por isso
Te ajudarei por toda vida até morrermos....*

É interessante perceber que, nas cenas finais de ambos os filmes, vemos um pouco daquilo que discutíamos sobre a questão da obediência no pensamento chinês. Possuindo um pensamento formado por séculos na obediência a qualquer custo em relação a um imperador ou governante, a geração de *Unknown Pleasures*, influenciada pelo tempo quente no imaginário ao qual estavam situados, passa a questionar esta maneira de pensar. No entanto, ao final do filme, temos um exemplo dos resultados que tiveram este

questionamento, que é obrigado a resignar-se e voltar a obedecer. Tal fracasso parece ser sentido pela geração seguinte, de *Winter Vacation*, na qual a noção de rebeldia e questionamento parece surgir apenas de maneira irônica, com o sentimento de repressão iminente já absorvido por todos. Isso é importante porque, ao tomar como referência a noção de Albert Camus a respeito da rebeldia, como um ato natural do homem de se libertar das amarras de qualquer sistema. O autor francês diferencia rebeldia de revolução, na qual a primeira, que se encaixa naquilo que acontece no ato de subversão dos dois filmes, seria uma ação sem planejamento prévio, fruto do próprio espírito rebelde do ser humano:

“Absolute revolution, in fact, supposes the absolute malleability of human nature and its possible reduction to the condition of a historical force. But rebellion, in man, is the refusal to be treated as an object and to be reduced to simple historical terms. It is the affirmation of a nature common to all men, which eludes the world of power. History, undoubtedly, is one of the limits of man's experience; in this sense the revolutionaries are right. But man, by rebelling, imposes in his turn a limit to history, and at this limit the promise of a value is born.”³⁴ (CAMUS, 1992, pg 248)

A revolução, por sua vez, seria o total engajamento consciente em prol de uma causa, o esforço na concepção de uma estratégia de libertação. Porém, o que vemos tanto em *Unknown Pleasures* quanto em *Winter Vacation* são ações quase espontâneas, surgidas em momentos de desespero ou de insustentabilidade. A questão é que, mais uma vez em ambos os filmes, as ações de rebeldia não possuem nem mesmo a convicção de tentativa de libertação, mas apenas um objetivo muito claro – roubar um banco, encontrar um lugar onde se é um órfão – do qual se podem tirar significados, mas que não constituem a efetivação da vontade do homem de recusa em ser reduzido a um objeto.

Esta recusa da revolução em prol do ato rebelde pode ser vista ou como uma expressão da descrença na revolução – algo fortemente presente no imaginário chinês devidos as inúmeras revoluções pelas quais a nação passou em sua história – ou como uma expressão da impossibilidade de se organizar para isso, muito em função do próprio estado de resignação em que passavam os personagens.

³⁴ Tradução do Autor: A revolução absoluta, de fato, supõe a absoluta maleabilidade da natureza humana e sua possível redução à condição de força histórica. Mas rebelião, no homem, é a recusa em ser tratado como um objeto e em ser reduzido a termos históricos simples. É a afirmação de uma natureza comum a todos os homens, que escapa ao mundo do poder. A história, sem dúvida, é um dos limites da experiência do homem; nesse sentido, os revolucionários estão certos. Mas o homem, ao se rebelar, impõe por sua vez um limite à história, e nesse limite nasce a promessa de um valor

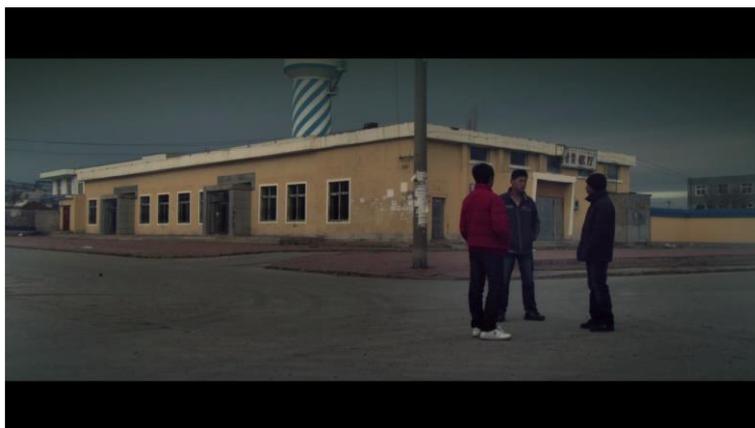
Até aqui, vimos como o imaginário social atuante no contexto histórico de cada um dos filmes parece ter um papel fundamental na construção de suas narrativas. Não apenas a trama, como também os personagens, seus dilemas e a maneira como os enfrentam aparentam uma relação bastante próxima com aquilo que, olhando em retrospectiva, situava-se no estado de coisas do país, mesmo que não mostrado abertamente, visto que se falava muito mais sobre os efeitos positivos das transformações. A seguir, analisaremos os aspectos formais dos filmes, para assim compreender melhor a maneira como cada um deles escolhera representar a juventude chinesa.

4.3 A Representação

O primeiro plano de *Winter Vacation* é bastante representativo de tudo que veremos em seu decorrer: após 30 segundos de um plano estático no qual vemos um prédio amarelo e ouvimos uma voz que fala repetidamente algo inaudível no que parece ser um rádio, vemos um jovem entrar em quadro da esquerda para a direita. Com um andar aparentemente estranho e robótico, ele se move até o centro do plano, hesita por alguns instantes, olha para os lados, até que continua o caminho e sai de quadro pela direita.

Continuamos ouvindo a voz no rádio, passam-se mais 33 segundos até que, finalmente, outro jovem entra em quadro, agora da esquerda para a direita. Em seguida, outro garoto entra em quadro. Mantendo distância, eles conversam sobre assuntos cotidianos, até que um terceiro jovem entra em cena e os convida para “dar uma volta no mercado de vegetais”, pois, segundo ele, “há uma nova garota vendendo repolhos por lá”. Um dos garotos fala que não há nada para ver no mercado, e eles permanecem mais 27 segundos encarando-se em silêncio, enquanto seguimos ouvindo a voz repetitiva e ruídos que se assemelham a explosões. Finalmente, um deles sugere que encontrem um amigo, e em seguida veremos o segundo plano do filme.

Figura 13 O primeiro plano de *Winter Vacation*.



Fonte: Fotograma de *Winter Vacation* (Hanjia, 2010)

Somente nestes quase três minutos de plano inicial, observamos muitos dos aspectos que serão retrabalhos nas demais cenas do filme: os planos longos, estáticos e repletos de “tempos mortos”, a repetição cíclica (aqui representada pela voz no rádio), morosidade e apatia na movimentação e fala dos personagens, o caráter teatral (reforçado pelo enquadramento e movimentação dos personagens), e, sobretudo, as situações absurdas: em um ambiente no qual tudo parece correr de maneira extremamente lenta e desdramatizada, ir ao mercado ver a nova vendedora de repolhos surge como um grande evento.

É curioso pensar em uma relação entre a ideia de “tempo morto” em *Winter Vacation* e a concepção de tempo desenvolvida pelos chineses. Essa relação nos ajuda a compreender como o filme expressa a questão da resignação por meio de sua forma, passando principalmente pelo estudo conjunto entre o tempo e o espaço no qual ele decorre. Como nos mostra Jullien (pg. 58), a concepção dúbia do tempo - *shi* e *jiu*, estação e duração, respectivamente - é intrínseca ao “curso dos processos” e a maneira de expressá-lo por meio da fala não é flexionada pela conjugação, estabelecendo uma maneira distinta de se relacionar com a passagem do tempo no cotidiano. Mas chama atenção que justamente a noção de duração é interligada com o espaço, ou seja, as duas noções possuem uma importante correlação, a partir da qual podemos compreender melhor a natureza tanto do tempo quanto do espaço que é representado na tela. Em se tratando de um filme, isso é ainda mais importante, pois, como observa François Jost:

“A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema

apresenta sempre, como veremos, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas.” (JOST, 2009, pg. 105)

E o contexto espacial no qual decorre a narrativa de *Winter Vacation* nos revela muito a respeito da sensação de duração em seu potencial expressivo. O filme é rodado em uma cidade de uma região periférica da China, na fronteira com a Mongólia, mas os espaços que vemos na tela não apresentam características próprias da região (com exceção da neve). Li Hongqi declara que tentou ao máximo encontrar um local “sem características especiais” para que a história pudesse se passar em qualquer lugar do planeta. No entanto, sua observação seguinte é sintomática de que as escolhas de espaço também estão em consonância com a representação de um sentimento propriamente da sociedade chinesa:

“I spent a long time searching for the right environment before finally choosing Inner Mongolia. In the end, it was more convenient for production because there are fewer people there and it’s a much quieter place, so it seems a little more unfamiliar, a little stranger than other places. Also that kind of architecture was drawn up in the Soviet Union in the ‘50s and also used to construct housing all over China. But now that kind of architecture is almost no longer being built. So the buildings themselves constitute an unfamiliar kind of environment. The people living there may feel they know that environment well, but there is actually already a considerable distance between it and them. But I wasn’t making a ‘50s period film. And although the film is contemporary, the filmic environment is different than today’s environment and gives rise to a feeling of unfamiliarity, of estrangement.” (HONGQI)³⁵

Ou seja, este tipo de ambiente, no qual as construções - que retomam um importante período histórico da China - estabelecem uma relação de estranhamento com as pessoas que as habitam, são um fenômeno próprio se não da China, no mínimo de países que tiveram uma história política semelhante. Além disso, chama atenção o fato de que, diferente de grande parte dos filmes chineses ou imagens que vemos recorrentemente desse país, *Winter Vacation* não apresenta ruas repletas de pessoas, cartazes, anúncios, veículos. Pelo contrário, percebemos um grande vazio de pessoas e objetos, tanto em

³⁵ Tradução do autor: Passei muito tempo procurando o ambiente certo antes de finalmente escolher a Mongólia Interior. No final das contas, era mais conveniente para a produção porque há menos pessoas lá e é um lugar muito mais silencioso, então parece um pouco mais inconveniente e estranho do que outros lugares. Além disso, esse tipo de arquitetura foi elaborado na União Soviética nos anos 50 e usado para construir moradias em toda a China. Mas agora esse tipo de arquitetura quase não está mais sendo construído. Portanto, os próprios edifícios constituem um tipo de ambiente desconhecido. As pessoas que lá vivem podem achar que conhecem bem aquele ambiente, mas na verdade já existe uma distância considerável entre ele e elas. Mas eu não estava fazendo um filme dos anos 50. E embora o filme seja contemporâneo, o ambiente fílmico é diferente do ambiente de hoje e dá origem a uma sensação de desconhecimento, de estranhamento. Fonte: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-every-day-is-a-holiday-li-hongxi-on-winter-vacation/> - acessado em: 28 de novembro de 2020

ambientes abertos quando em ambientes fechados, como se não houvesse uma grande distinção entre o público e o privado.

Esta é uma noção bastante atípica de percepção e relação com o espaço íntimo. Como aponta Lucena (2007), Bachelard será um exemplo de autor que prezarà justamente o espaço privado, a casa, como

“abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar; na casa ele pode desfrutar a solidão. Segundo o autor “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1993, p.26). Mesmo quando ela é humilde e cheia de defeitos, no devaneio torna-se reconfortante, dá estabilidade.” (LUCENA, 2007, pg. 2)

Sendo assim, se o espaço representa algo tão importante para o filme, parece natural que ao assisti-lo seja possível sentir que é também por meio deles que são expressos os sentimentos de apatia e morosidade, através de seus grandes espaços vazios e opacos. Em conjunto, a desconstrução do sentido de pertencimento, amparo e privacidade da casa - com destaque para os quartos - transforma-os em não-lugares, o que tende a conduzir suas representações ao nível de metáforas. Desta forma, por meio não apenas de seus enquadramentos, como pela montagem, é articulada uma dinâmica de vazios internos e externos, subjetivos e concretos, onde tanto o ambiente quanto os personagens expressam em conjunto um estado de espírito em comum.

Outro aspecto de destaque no filme de Li Hongqi é o comportamento dos personagens, que aliado à maneira como são explorados os espaços, constroem uma desconfortável atmosfera de apatia e morosidade. A movimentação e os tempos de fala tendem a se destacar por certa falta de emoção, dando a impressão de que tudo o que fazem apresenta um caráter mecânico e artificial. A maneira como os personagens se portam em seus espaços revelam desconforto, como se não se sentissem em seus devidos lugares, e o decorrer do tempo nos passa uma sensação ainda maior de estranhamento. É como se o filme, dessa forma, criasse uma noção de “não-lugares privados”. Segundo Marc Augé, os não-lugares:

“são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados meios de transporte, os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço

extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo.” (AUGÉ, 1994, pg. 74)

Figura 14 Um exemplo da maneira aparentemente desconfortável pela qual os personagens ocupam seus espaços.



Fonte: Inner Mongolia Film Studio

Todas estas características citadas acima são representadas por meio de enquadramentos estáticos, frontais e em cinemascope, que compõem imagens horizontalizadas, ajudando a reforçar as impressões de teatralidade e estranhamento:

“A number of independent digital films resort to the cinemascope ratio to rigorously compose images in which each action is choreographed, taking the frame as a canvas for sweeping visual experiments. Li Hongqi’s *Winter Vacation* (*Hanjia* 2010) unfolds one-shot sequences filmed frontally—with the occasional interruption of a close-up or a reverse angle. There is no sky, no depth, and Li uses the same crisp imagery (no shadow, no fuzziness, no *chiaroscuro*) when filming the drab interiors, which creates a disturbing theatricality.”³⁶ (ZHEN, 2015, pg. 191)

Aqui, a tal “ubiquidade da câmera” da qual nos fala Gaudreault e Jost (2009), nos remete à uma diferença entre a linguagem do “grande imagista cinematográfico” e a do “mostrador teatral”: temos uma relação entre neutralidade enunciativa x evidência enunciativa. É verdade que ainda persistem, em *Winter Vacation*, resquícios de enunciação fílmica no sentido de que, por meio da montagem, percorremos diferentes espaços, mas em cada um destes espaços, a dinâmica imagética constituída se diferencia

³⁶ Tradução do autor: Vários filmes digitais independentes recorrem à proporção do *cinemascope* para compor rigorosamente as imagens nas quais cada ação é coreografada, tomando o quadro como uma tela para varrer experimentos visuais. O *Winter Vacation* de Li Hongqi (*Hanjia* 2010) desdobra seqüências de plano único filmadas frontalmente - com a interrupção ocasional de um close ou um ângulo reverso. Não há céu, nem profundidade, e Li usa as mesmas imagens nítidas (sem sombra, sem nebulosidade, sem claro-escuro) ao filmar os interiores monótonos, o que cria uma teatralidade perturbadora

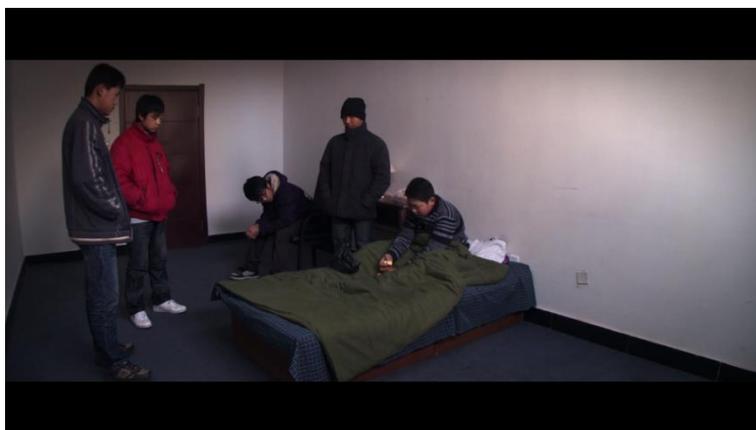
da noção de ubiquidade da câmera. É claro que existem exceções, mas são tão raras que, mesmo quando acontecem, parecem até mesmo reforçar outro sentido. Um exemplo é a maneira como é montada a cena a partir dos 08m45s. Ainda que tenhamos um jogo de plano-contraplano, os personagens demoram a iniciar as falas, e após terminarem, há sempre um espaço de tempo significativo até a mudança para o plano seguinte.

Figura 15 Um dos ambientes vazios de Winter Vacation.



Fonte: Inner Mongolia Film Studio

Figura 16 Mesmo em ambientes internos e com personagens, pode-se ter a sensação de espaço vazio e estranho.



Fonte: Inner Mongolia Film Studio

Essa combinação de espacialidade teatral com uma performance pouco convencional por parte dos atores não-profissionais acaba chamando atenção para si, e conseqüentemente chamando atenção também para o próprio filme, efetuando algo parecido com aquilo que Bertolt Brecht definia em relação ao efeito de estranhamento no teatro:

“the efforts in question were directed to playing in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play. Acceptance or rejection of their actions and utterances was meant to take place on a conscious plane instead of, as hitherto, in the audience's subconscious”³⁷(BRECHT, 1964, p. 91)

Tal esforço em utilizar essa teatralidade no filme parece demonstrar certo desejo em antever os acontecimentos por meio de um ponto de vista que gere distanciamento crítico em seu espectador. Aquele estado de apatia citado no capítulo anterior é expresso aqui de uma maneira um tanto inusitada, não nos é dado de maneira simples por meio de diálogos expositivos ou de situações dramáticas, mas sim no próprio comportamento dos personagens, no aspecto de suas imagens e nas situações absurdas que são colocadas.

Isso parece sintomático de uma tendência contínua no cinema autoral contemporâneo em explorar a distensão do tempo nos planos. Como nos mostra Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2014), Abbas Kiarostami, Claire Denis, Naomi Kawase e Apichatpong Weerasethakul são alguns exemplos de cineastas que passaram a se interessar por questões como a duração interna dos planos, a mutação do espaço cinematográfico e a dinâmica do olhar a fim de criar “obras sensoriais e atmosféricas, e que implodem as convenções do espaço fílmico e colocam a narratividade em segundo plano” (OLIVEIRA JR, 2014). Assumem-se planos longos, por vezes estáticos e sem ação decorrente, muitas vezes silenciosos, sobre o qual um espectador desacostumado poderia afirmar que “nada está a acontecer”, e tal escolha pode ter um caráter provocativo e tende a levar a diferentes experiências de contemplação fílmica.

Em *Unknown Pleasures*, o primeiro plano também é representativo das escolhas estéticas do que veremos a seguir, mas de uma maneira distinta: vemos Bin Bin dirigindo sua motocicleta, o símbolo de liberdade que abre o filme, com um cigarro na boca e o semblante seguro de si. A câmera o acompanha pelas ruas conturbadas de Datong, repletas de outras motocicletas, bicicletas e demais veículos em um plano de 1m07s.

³⁷ Tradução do autor: os esforços em questão foram direcionados para atuar de tal maneira que o público foi impedido de simplesmente se identificar com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição de suas ações e declarações deveria ocorrer em um plano consciente, em vez de, como até agora, no subconsciente da platéia.

Figura 17 O primeiro plano de *Unknown Pleasures*.



Fonte: Office Kitano

As ruas apinhadas de pessoas, veículos, cores e objetos, que fazem o plano transbordar de informações, é bastante diferente dos espaços vazios e simétricos de *Winter Vacation*. No plano seguinte, os créditos, em conjunto com o título do filme, seguem aparecendo em um plano estático, escuro, onde vemos apenas uma janela com grades e a silhueta de uma pessoa, e ouvimos um homem cantando uma canção em chinês. Ao terminarem os créditos, um movimento de câmera nos revela Bin Bin sentado, e em seguida, o homem que continua cantando. Bin Bin passa por ele, o observa, e segue seu caminho. Este segundo plano possui quase dois minutos e, assim como o primeiro, apresenta uma duração significativa para um plano único, se considerarmos como comparação os planos em filmes de um cinema mais convencional.

É só em seu terceiro plano, a 02m58s, que presenciaremos o primeiro diálogo do filme. Bin Bin adentra um ambiente conjunto daquele ao qual o homem canta, onde vemos mais de uma dezena de homens, alguns jogando sinuca ou cartas, e outros apenas observando. O som do ambiente é um murmurinho incompreensível de diversas vozes, além dos sons do bilhar e do carteador. Bin Bin aproxima-se, pega um cigarro com um deles, acende-o com o isqueiro de outro, e observa o jogo de bilhar. Poucos segundos depois, senta-se ao lado de Xiao Ji, que parece absorto na leitura de um jornal, e em seguida Xiao Wu também se senta com eles.

O assunto aqui é muito diferente do primeiro diálogo de *Winter Vacation*: Xiao Ji está a procurar um emprego nas páginas do jornal, e Xiao Wu lhe dá uma “informação secreta”

sobre uma audição para atores de uma cervejaria local, onde mais tarde ele conhecerá Qiao Qiao. Ao final, ele ainda pede uma comissão pela informação exclusiva, mas nem Xiao Ji nem Bin Bin, ambos desempregados, possuem dinheiro algum. Enquanto eles conversam, outros homens passam em frente a eles, e à esquerda do quadro um dos homens que joga sinuca entra e sai de quadro diversas vezes. A sensação que se tem é muito parecida a qual teríamos se estivéssemos presentes de fato no ambiente, fôssemos um dos homens naquele lugar e observássemos de perto tudo o que acontece.

Figura 18 Um dos momentos do 3º plano de Unknown Pleasures



Fonte: Office Kitano

Figura 19 Ainda no 3º plano: a movimentação dos figurantes reforça a relação entre o espectador e um observado local.



Fonte: Office Kitano

Unknown Pleasures, muito mais do que *Winter Vacation*, trabalha com a representação sensorial do ambiente. Ao manter no filme todos os elementos sonoros e visuais possíveis de se capturar, aproxima-se da realidade que pretende representar, pois o espaço

profilmico - segundo a definição de Souriau (1953) - tende a assemelhar-se muito mais a uma imagem capturada sem que os corpos em cena tomassem conhecimento. O quadro exposto aqui tende a assemelhar-se a uma observação silenciosa da realidade, enquanto o espaço *profilmico* de *Winter Vacation* caracteriza-se por um controle e manipulação muito maiores da realidade a qual está ligado. No filme de Jia Zhangke, temos uma representação crítica, porém melancólica e fiel da realidade ao seu redor, enquanto a manipulação efetuada no filme de Li Hongqi configura um comentário de cunho muito mais satírico – mas também melancólico - ao destacar determinados aspectos da realidade no filme.

Como podemos observar na análise desses primeiros planos, *Winter Vacation* e *Unknown Pleasures* utilizam planos longos, mas de maneiras e com intenções distintas, o que pode acarretar significados variados. O filme de Jia apresenta variada movimentação de câmera e de personagens, além de uma maior interação deles com o ambiente, que se apresentam repletos de elementos sonoros e visuais, e tendem a surgir de uma maneira mais naturalista. É possível sentir que, com estas escolhas, *Unknown Pleasures* tenta empreender uma espécie de apreensão do real, expondo uma situação de maneira próxima ao qual um observador local teria da situação, com todos os ruídos e distrações que se poderia ter estando presente. Já o filme de Li Hongqi, por sua vez, exhibe planos ainda mais longos, sem movimentos de câmera, com seus personagens muito menos interativos e com menos elementos audiovisuais aparentes. Os sons são repetitivos, os silêncios são exagerados, e a pronúncia é mecânica, lembrando até mesmo a fala de alguém imitando um robô.

Tanto em *Unknown Pleasures* quanto em *Winter Vacation*, assistimos a performance de atores não-profissionais, em ambos os casos interpretando personagens muito próximos de suas próprias realidades – as vezes até interpretando a si mesmos - mas o resultado que se tem aparenta ser muito diferente. O filme de Jia Zhangke passa a sensação de naturalismo no comportamento de seus personagens, que tendem a não se distanciarem do comportamento que executam em seus próprios cotidianos. As conversas e situações não apresentam situações de caráter extraordinário, e os elementos presentes no filme que impressionam ou chamam atenção do espectador estão diretamente ligados ao contexto no qual ele ocorre: o desemprego entre jovens, a cobrança dos pais, a fascinação pela moeda estrangeira. A personalidade e excentricidades de cada personagem são variadas,

mas sem representarem excessos em aspectos específicos. Há a questão particular da apatia e descontentamento que vão tomando conta dos personagens no decorrer da narrativa, mas mesmo isso se dá de maneira gradual. Por outro lado, o que vemos em *Winter Vacation* em relação ao trabalho dos atores não-profissionais tende a trabalhar justamente em uma overdose desdramatização. Falas dadas sem emoção – os personagens não sorriam, não choram, e as irritações são expressas sem ímpeto.

Estabelecendo um paralelo entre estes dois modos de operar com os conceitos de representação, fica um pouco mais claro de entender essas escolhas quando lançadas em jogo. *Unknown Pleasures* parece, por meio de da representação que empreende, tentar “tornar presente” – *repraesentare* – uma situação do cotidiano, enquanto *Winter Vacation* reorganiza seus signos e símbolos representacionais a tal ponto que o retrato exposto, ao distanciar-se deliberadamente da realidade observável no cotidiano, expressa de maneira antinaturalista alguns aspectos desse mesmo cotidiano. Trazendo aquilo que dizia Costa Lima (página 49), *Unknown Pleasures* é um filme que parece tentar imitar o real ao seu redor e, considerando-se o contexto sociocultural no qual está incluído, é possível defini-lo como um filme que é ou ao menos empreende um esforço em ser realista. Isso não se pode dizer de *Winter Vacation*, que claramente não está a tentar imitar de maneira exata o real ao seu redor, mas que, ao analisarmos o contexto no qual está inserido, o tipo de representação que empreender fica ainda mais interessante e ganha significados mais profundos, visto que parece empreender uma representação bastante original de determinada realidade.

Portanto, estas diferentes formas de representação funcionam como as ferramentas que os filmes utilizam para expressarem suas visões de mundo. A seguir, veremos como estas representações, quando analisadas sob a linha do tempo que se seguiu, demonstra uma espécie de diálogo entre essas visões e as visões sobre a juventude que viriam a ser representadas mais adiante no cinema chinês.

4.4 A Apreensão

No final da década de 1990, em um período de “tempo quente” no imaginário chinês, Jia Zhangke realiza um filme que se destaca, em um primeiro momento, pela visão autêntica que estabelece sobre a situação da juventude de seu país. Vimos como ele parece articular diversos aspectos da sociedade chinesa de seu tempo, e uma análise mais atenta sobre sua

narrativa nos mostrou como o filme expressa tais sentimentos na forma dos dilemas, comportamentos e destinos de seus protagonistas.

Partindo de um imaginário permeado por novas maneiras de se comportar, ideais de vida e noções de moralidade que, misturadas com a tradição milenar do pensamento chinês, estes protagonistas vivenciam um momento intenso de mudanças e transformações. O clima geral entre as pessoas, como tende a ocorrer em períodos e tempo quente no imaginário, era ambíguo: havia a fascinação com as promessas do progresso, mas também receio e desconfiança pela velocidade com que tudo mudava.

Em meio a isso, há a necessidade de se adaptar. É preciso agir, e aquele conceito milenar de estratégia que nos mostrava François Jullien (2010) - no qual a não-ação é vista como uma importante virtude do líder ideal - passa a perder seu sentido no cotidiano cada vez mais rápido e começa a ser definido primordialmente pelas relações comandadas sob o jugo do capital. O grande dilema aqui é a dificuldade em se encaixar neste contexto, percebendo tudo e todos ao seu redor em um processo de transformação muito distinto da noção de transformação silenciosa do pensamento chinês, pois essas transformações que passam a ocorrer ao longo da década de 1990 definem-se justamente por transformações nada discretas a nível social. Isso configura também um cenário de maior vulnerabilidade para estes protagonistas, que se encontravam em uma espécie de paradoxo de invisibilidade: ao mesmo tempo em que eram seres invisíveis, insignificantes perante a sociedade que progredia, também se destacavam, pois suas incapacidades de entrarem em sintonia com o estado das coisas os colocava em evidência frente aqueles que conseguiam se encaixar, fazendo com que fossem ou rejeitados ou subjugados por estes.

Há que se lembrar que, em meio a tudo isso, o sentimento geral que se tinha no imaginário social hegemônico da época não era outro que não o de um sentimento de esperança quanto ao progresso que a sociedade chinesa demonstrava. O potencial de se atingir a felicidade plena por meio da prosperidade econômica excitava as mentes de uma juventude sedenta por tudo aquilo que as gerações anteriores mal puderam sonhar. Era um sentimento que parecia surgir em um tom gradual de geração para geração na China, desde a chamada “geração perdida”, que sofrera de maneira direta as piores consequências dos anos mais duros da Revolução Cultural. Passamos pelos primeiros anos de aberturas sociais e econômicas, as primeiras “transformações silenciosas” de Den

Xiaoping, onde eram plantadas as sementes do sentimento de fascinação, orgulho, esperança e mesmo fantasia para com aquilo que o futuro aparentava reservar.

Dessa maneira, quando chegamos no final da década de 1990, o grande sonho chinês parecia ganhar contornos de realidade cada vez mais espessos. A geração representada por Bin Bin, Qiao Qiao e Xiao Ji, encontra-se em uma fase crítica de transição já quase consumada, mas justamente estes três personagens não conseguem realizar essa passagem. Todo o sentimento de sonho, fantasia, esperança e fascinação para com a prosperidade parecem presentes em suas mentes, exercendo sobre eles uma necessidade de alcançá-los, mas a adaptação para essa nova realidade não acontece. Os protagonistas de *Unknown Pleasures* acabam representando o grupo de pessoas que permanecem à margem do imaginário social chinês, afetados por ele, mas sem conseguir se adequarem. O que vemos ao longo da narrativa e na sua forma é uma gradual transição deste estado de esperança e sonho para a resignação melancólica ao final, passando também pela rebeldia.

A partir disso, chegamos a *Winter Vacation*, lançado em 2010. A essa altura, muitas das expectativas em jogo no contexto de *Unknown Pleasures* já tiveram seus desfechos: as olimpíadas de Pequim aconteceram, a China tornou-se uma economia gigantesca e com enorme influência no mundo, o capital e a cultura estrangeiros continuaram penetrando na sociedade e, de fato, muitos chineses beneficiaram-se destes acontecimentos. No entanto, o sonho de prosperidade não virou realidade para grande parte da população, que apesar de agora poder desfrutar de algumas circunstâncias de uma sociedade de consumo, permanece à margem. O contexto cultural no qual surge a narrativa de *Winter Vacation* nos mostra como a nova geração absorve as experiências de seus antepassados, que viveram a esperança e frustração tanto do sonho comunista quanto do sonho capitalista. Se o final de *Unknown Pleasures* nos apresenta a consumação da resignação, *Winter Vacation* parece dar sequência na tentativa de expressar o sentimento da juventude de seu tempo e mostra um quadro no qual a resignação iniciada no filme de Jia Zhangke ganha ares de pandemia.

Um dos grandes diferenciais estabelecidos pelo filme de Li Hongqi acaba sendo a forma pela qual decide representar essa juventude, na qual utiliza-se atuações e estética bastante distintas das de Jia Zhangke, como se uma simples aproximação da realidade, nos moldes de filmes como *Unknown Pleasures*, não pudesse mais dar conta de exprimir esse

sentimento de forma mais veemente. As atuações dos atores, os rumos da narrativa e a maneira como são tratados os espaços e o tempo no filme tende a dar destaque justamente para aquele sentimento de resignação geral vai tomando conta da juventude ao longo de *Unknown Pleasures*. O diálogo entre as duas obras acaba sendo uma espécie de comentário crítico e melancólico a respeito dos rumos que as promessas do capitalismo trouxeram à juventude chinesa, em especial pelo fato de que as gerações anteriores já possuíam também uma frustração com relação ao sonho de uma sociedade comunista.

Esse diálogo, no entanto, parece continuar ecoando, e um olhar para o decorrer da década de 2010 no cinema chinês pode revelar uma amplificação dessa interação. O décimo primeiro longa-metragem de Jia Zhangke é um exemplo disso. Após passar mais de uma década sem tocar centralmente na questão da juventude (*Um Toque de Pecado*, de 2013, aborda levemente a questão), o diretor volta a abordar as mudanças de paradigma na sociedade chinesa e seus jovens com *As Montanhas Se Separam*, de 2015. A narrativa discorre sobre três momentos distintos: 1999 - o contexto de *Unknown Pleasures* - 2014, que é o próprio contexto de produção filme, e se permite ainda a uma concepção de um futuro, 2025.

No primeiro segmento, há uma clara disputa entre arquétipos dissonantes: Liangzi, que trabalha em uma mina de carvão, é um homem pobre que parece ver com desconfiança as mudanças ao seu redor, enquanto Jinsheng é um daqueles que conseguiu ficar rico ainda jovem, e que já desfruta das vantagens do capitalismo de estado Chinês. Ambos, com suas dicotomias, disputam o amor de Zao Thao. É possível ver o mesmo clima de celebração, a expectativa com o novo milênio e o futuro grandioso que antevíamos pairando na atmosfera de *Unknown Pleasures*.

Anos se passam, e agora estamos em 2014. Zhao Tao está divorciada de Jinsheng, e Liangzi casado com outra mulher. Ele está com um câncer em estado avançado, mas sem dinheiro suficiente para o tratamento, evidenciando mais um dos impropérios da sociedade de mercado que a China se tornou, e, por sorte, Zhao Tao lhe concede o dinheiro necessário. A custódia do filho de Zhao Tao e Jinsheng, Daole, ficara com o pai. Logo nos primeiros momentos de contato entre Zhao e Daole neste segmento, fica clara a dificuldade da relação. Daole é um menino extremamente ocidentalizado e aparenta ser bastante paparicado por Jinsheng e sua madrasta - eles o chamam de Dollar e o menino se refere à madrasta como *mommy*. Eles estão planejando uma mudança para a Austrália,

o que deixa Zhao Tao ainda mais aflita. Suas tentativas de aproximar-se do filho são desajeitadas e até agressivas, evidenciando uma dificuldade de relacionamento parecida com aquela dos arquétipos sociais em *Unknown Pleasures*. Ela mesma recomenda a Daole que fique com seu pai, pois acredita que “não serve” para seu filho.

No segmento de 2025, somos transportados para a Austrália, onde Daole - agora, definitivamente Dollar - vive com seu pai Jinsheng - que também adquirira um nome ocidental, Peter, e que é agora um homem decadente e desiludido. O que vemos neste contexto tem um quê de distopia, aproximando mesmo de um comentário satírico e melancólico com em *Winter Vacation*: Dollar já esquecera completamente a língua chinesa, nem ao menos lembra o nome de sua mãe, e simplesmente não consegue se comunicar com seu pai, que nunca aprendera de fato o inglês, e ambos só conseguem se comunicar por meio de um software de tradução.

Figura 20 Mia e Dollar



Fonte: Shangai Film Group

Dollar participa de aulas de chinês junto com outros jovens que provavelmente possuem uma história parecida com a sua. Filhos de pais que prosperaram a partir do final da década de 1990, acabaram saindo da China ainda cedo, e no processo de vivência em uma cultura tão diferente, distanciam-se quase que por completo de suas raízes chinesas. Um dos dilemas que surgem a partir daí é que seus pais, por outro lado, ainda possuem muito de suas origens consigo, e os conflitos geracionais são ainda mais intensos.

Outro filme que parece também dialogar com os filmes aqui analisados é *Um Elefante Sentado Quietamente* (*Da xiang xi di er zuo*, 2018), dirigido por Hu Bo. A narrativa do filme acompanha um dia nas vidas de quatro protagonistas que vivem na mesma cidade e que

parecem compartilhar de um sentimento parecido com aquele expresso pelos personagens de *Winter Vacation*, por Bin Bin no final de *Unknown Pleasures* e Dollar e Jiansheng no último segmento de *As Montanhas Se Separam*, mas em um nível ainda mais elevado, e é a melancolia que parece ser o sentimento mais disseminado.

Três dos protagonistas do filme são jovens: Wei Bu é um adolescente que empurra um garoto de sua escola escada abaixo, atraindo a ira de seus parentes. Sua amiga Huang Ling mantém um caso com o vice-diretor da escola, e um vídeo íntimo dela acaba sendo disseminado pelos alunos. Após esse incidente, Bu e Ling buscam fugir da cidade. Yu Cheng, irmão mais velho do garoto que Bu empurrara, trai seu melhor amigo com a namorada dele, o que faz seu amigo suicidar-se.

Figura 21 Wei Bu e Huang Ling.



Fonte: Dongchun Films.

Esses personagens serão unidos pela tentativa de fuga, mas também pela atmosfera de impotência que os cerca, já que nada parece ser possível para se mudar a situação. *Um Elefante Sentado Quietamente* parece expor um quadro tão pessimista quanto o dos filmes anteriores, mas é difícil apontar um veredito do filme sobre a questão. Pelo contrário, o desfecho do filme se assemelha mesmo ao de *Winter Vacation*: enquanto Zhou Zhongxin tenta fugir para um lugar onde poderia tornar-se um órfão, os protagonistas de *Um Elefante Sentado Quietamente* tentam fugir para determinado lugar após descobrirem que existe um elefante que permanece sentado por lá, algo que parece fasciná-los. Independentemente de quais tenham sido as intenções do diretor - que acabara se suicidando após finalizar o filme - o diálogo entre esta e as demais obras mencionadas aqui parece de fato acontecer, e a partir disso é possível notar a recorrência da

representação deste sentimento de uma juventude com ânsia de se rebelar, mas também resignada por falta de condições, motivações ou convicções para seguir.

Sendo assim, esse passeio pelo cinema chinês posterior aos filmes analisados neste estudo nos ajuda a compreender um pouco melhor a questão do círculo imaginário x representação do qual tratamos no capítulo 2, nos remetendo também à questão da tripla *mimesis* de Paul Ricoeur. Se o conceito cunhado pelo filósofo francês mostrava o percurso pelo qual passava a narrativa na mente criadora, a história recente do cinema chinês revela como o tema da representação da juventude chinesa em meio às transformações passa pelas diversas mentes criadoras ao entrarem em contato com o imaginário social vigente. *Unknown Pleasures*, é um dos filmes responsáveis por dar o pontapé inicial a essa discussão e, como vimos, o próprio Jia Zhangke estava em um contexto permeado por outros jovens diretores realizando filmes sobre a nova juventude do país.

O filme de Jia é ele próprio um produto de seu tempo, que absorve o imaginário social fruto das representações disseminadas em seu contexto cultural, tornando-se ele próprio, posteriormente, uma representação que influencia os imaginários adjacentes. O mesmo processo se dá com *Winter Vacation*, que parece dar sequência ao sentimento expresso ao final do filme de Jia Zhangke, e esse diálogo segue com *As Montanhas se Separam e Um Elefante Sentado Quietamente*.

No entanto, essa relação de influência não termina nestes termos, mas adquire um caráter circular, de influência recíproca entre imaginário e representação. O interessante aqui é notarmos o diálogo que tende a surgir a partir dessa relação circular, que parece ter seguido ecoando ao longo dos anos no cinema chinês, ao notarmos a recorrência de uma representação da juventude que se alinha à noção de um sentimento de rebeldia resignada pairando sobre seus dilemas.

5 – Considerações Finais

Vários foram os fatores motivacionais que despertaram em mim o ímpeto de realizar essa pesquisa, mas o principal deles, provavelmente, fora minha vontade em entender o tipo de relação que poderia existir entre *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation*, dois filmes que soavam para mim tão semelhantes quanto distintos. Sendo assim, após estudar mais a fundo as narrativas e os contextos históricos desses filmes, pude compreender um pouco melhor os aspectos da representação da juventude impressa em cada um deles, e como essas representações parecem estabelecer um diálogo entre si que nos ajuda a entender os dilemas pelos quais passam os jovens deste país.

Primeiramente, pude notar como a China talvez seja um dos lugares no mundo onde a relação sócio-política com o cinema seja mais próxima. Desde seus primórdios, o cinema chinês manteve uma relação muito estreita com os rumos de sua política, e isso era representado muito claramente pelos filmes realizados por lá. A divisão por gerações do cinema chinês mostrou-se uma ferramenta eficaz para entender, de época a época, como se deram estas relações. O destaque acaba ficando para a relação próxima entre a quinta e a sexta gerações, momento em que, aliado às mudanças empreendidas por Deng Xiaoping, o cinema chinês ganhava grande atenção do mundo e se desenvolvia como nunca. A juventude representada nos filmes estudados no *corpus* deste trabalho seria diretamente afetada pelos acontecimentos dessa época de transição entre quinta e sexta geração, por isso fora tão importante um estudo mais cuidadoso a respeito dessa época.

O estudo dos conceitos de imaginário e representação também foram cruciais para que a análise fílmica tivesse embasamento e método mais claros. Compreender o diálogo entre estes conceitos me fez entender como se dão as dinâmicas de influência do imaginário social e o papel das representações nesse cenário. A noção de “tempo quente” de Baczko me ajudou a compreender como o tão particular contexto chinês influíra no imaginário social que por sua vez era representado nos filmes. As noções de François Jullien sobre o pensamento chinês foram importantes para que alguns aspectos de tempo, noções de moralidade e mesmo concepção de mundo correntes na China pudessem ser compreendidas e diferenciadas em relação às noções ocidentais. Por fim, as noções de tripla *mimesis* de Paul Ricouer se mostraram muito úteis para que a ideia de uma

circularidade entre imaginário e representação pudesse ser mais bem conceituada e transportada para o método de análise fílmica.

A análise fílmica, por sua vez, foi para mim reveladora pois finalmente eu conseguia tirar considerações mais palpáveis a respeito de como definir estes filmes. Pude notar que uma análise da narrativa, pautada pelas noções de imaginário, nos revelavam como o contexto sociocultural se mostrava presente nas características dos personagens, seus dilemas e destinos, além das relações com os demais personagens dos filmes. A questão da rebeldia resignada ficava mais clara ao percebermos a maneira como os personagens de cada filme tentavam reagir ao contexto opressor ao seu redor.

Mais adiante, uma análise da linguagem fílmica baseada em como os filmes lidavam com as questões de tempo, espaço e comportamento dos personagens pareceu ser a mais adequada. A partir disso, meu entendimento fora o de que *Unknown Pleasures* empreendia uma espécie de evidência enunciativa em sua linguagem, por mais que apelasse para uma tentativa de realismo, enquanto *Winter Vacation* tendia para uma neutralidade enunciativa que ajudava a fortalecer o sentimento de apatia expresso por seus personagens. A última parte da análise serviu para que pudéssemos compreender como esses sentimentos expressos nesses dois filmes pareciam dialogar não apenas entre si, como também com outros filmes chineses posteriores. Além disso, esse olhar sobre os filmes em um contexto histórico e em diálogo com outras obras nos permitiu ver como a ideia de uma circularidade entre imaginário e representação se dava na prática.

Esta pesquisa possui algumas claras limitações. Não fora possível exercer uma análise quantitativa sobre como os jovens chineses apreenderam estes filmes de fato, nem obter dados concretos de cunho matemático sobre os efeitos que essa juventude vem sofrendo com as transformações ao longo dos tempos, além do fato de que o idioma chinês era para mim desconhecido, sendo necessárias as legendas. Ainda assim, penso que os resultados obtidos aqui podem ser proveitosos para um melhor entendimento, de um ponto de vista cultural, sobre os rumos que as transformações sócio-políticas que vem ocorrendo na China desde o final da década de 1970 estão tomando. Acredito que este trabalho possa vir a ser útil para trabalhos que pretendam estudar essas transformações principalmente na questão representacional, expandindo-o para além do cinema e assim melhor

compreender como a arte e o cotidiano chineses vem se influenciando mutuamente nas últimas décadas.

Meu interesse pelo cinema chinês, em especial o realizado por Jia Zhangke, fizera com que meu olhar sobre o fazer cinematográfico se expandisse como nunca. Ao me deparar com as obras não só dos realizadores da China continental, como também de alguns provenientes de Taiwan, percebi certa tendência entre os grandes filmes, que é a presença de um senso de dever para com o cinema que vai além das já conhecidas noções de “cinema nacional” ou simplesmente “cinema de arte”, “cinema político” ou qualquer outro tipo de rótulo já conhecido.

Mais do que um movimento cinematográfico, o que estes cineastas de um lugar tão distante de mim pareciam fazer eram filmes preocupados em captar e expressar algo intrínseco às suas vidas, fazendo com que as representações surgidas a partir daí se tornassem originais por si só. Por isso, ao me deparar com duas obras tão distintas como *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation*, meu ímpeto inicial fora o de investigar os motivos que poderiam ter levado estes dois diretores a realizarem estas formas de representação. Lembrando aquilo que falávamos no princípio, estes dois filmes, opostos, mas correlatos, operam como um *Yin e Yang* cinematográfico, distintas partes de um todo que constituem o diálogo a respeito da juventude chinesa. E, assim como o princípio da mutação, seguem expandindo-se nos filmes posteriores.

Referências

- ANTONELLI, Marcelo Sebastián. **Pensar la Inmanencia: Gilles Deleuze y François Jullien**. Eidos nº19, 2013.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Ed. Papyrus, 1994.
- BACZKO, Bronislaw. **A Imaginação Social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **A Arte de Representar Como Reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social**. GEOgraphia, Ano. II, No 3, 2000.
- BRECHT, Bertolt. WILLETT, John (ed.). **Brecht on Theatre: the development of an aesthetic**. Eyre Methuen Publishing, 1964.
- CAMUS, Albert. **The Rebel: An Essay on Man in Revolt**. Ed. Vintage International, 1992.
- CODATO, Henrique. **Cinema e Representações Sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, 2010
- FRODON, Jean Michel. ZHANGKE, Jia. **O Mundo de Jia Zhangke**. Ed. Cosac Naify, 2014.
- GAUDREALT, André. JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Editora UNB, 2009.
- HONGQI, Li. SNIADOCKI, J. P. **Every Day Is a Holiday: Li Hongqi on Winter Vacation**. Disponível em: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-every-day-is-a-holiday-li-hongxi-on-winter-vacation/> – acessado em 20 de novembro de 2020.
- JULLIEN, François. **Figuras da imanência: Para uma leitura filosófica do I Ching, o Clássico da Mutação**. Editora 34, 1997.
- _____ **Pensar a Partir de um Fora (a china)**. In: Revista Periferia vol. II nº 1, 2010.
- LAU, D. C. **Os Analectos – Confúcio**. Editora L&PM, 2012.

- LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance**. Ed. Companhia das Letras, 2009
- LUCENA, Karina. **Uma fenomenologia da imaginação através do espaço**. Nau Literária, Vol. 03 N. 01, 2007.
- MOSCOVICI, Serge. **A Representação Social da Psicanálise**. Ed. Zahar, 1978.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A Mise en Scène no Cinema - Do clássico ao cinema de fluxo**. Papyrus Editora (2014).
- REYNAUD, Berenice. **O Novo Cinema Independente Chinês**. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/o-novo-cinema-independente-chines/> - acessado em: 30 de setembro de 2020.
- RUDOLPH, Maya. **Scenes from the Madhouse: The Films of Li Hongqi**. Disponível em: <https://www.dgeneratefilms.com/post/scenes-from-the-madhouse-the-films-of-li-hongqi> – acessado em 20 de novembro de 2020
- SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. **Acerca do Conceito de Representação**. Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, 2011.
- SERBENA, Carlos Augusto. **Imaginário, Ideologia e Representação Social**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas Nº 52, 2003.
- VULIBRUN, Jorge. **Para que nos serve o pensamento chinês?** Revista de Ciências Humanas UFSC. Volume 41, Números 1 e 2, 2007.
- XIAOPING, Lin. **New Chinese Cinema of the 'Sixth Generation': A Distant Cry of Forsaken Children**, Third Text, 16:3, 261-284, 2002.
- YANG, Li. **The Fomation of Chinese Art Cinema 1990-2003**. Ed. Palgrave Macmillan, 2018.
- ZHANG, Yingjin. **Cinema Space And Polylocality In A Globalizing China**. Ed. University of Hawai'i Press, 2010.
- ZHEN, Zhang. ZITO, Angela. **DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film** - University of Hawaii Press (2015).
- ZHOU, Xuelin. **Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema**. Ed. Hong Kong University Press, 2007.

FILMES

AS MONTANHAS SE SEPARAM. Jia Zhangke. China, Austrália: Shanghai Film Group 2015. DVD (126 min), son., color.

LIFE. Wu Tianming. China: Xi'an Film Studio, 1984. DVD (125 min), son., color.

SORGO VERMELHO. Zhang Yimou. China: Xi'an Film Studio, 1988. DVD (91 min), son., color.

UM ELEFANTE SENTADO QUIETO. Hu Bo. China: Dongchun Films, 2018. DVD (230 min), son., color.

UNKNOWN PLEASURES. Jia Zhangke. China: Office Kitano, 2002. DVD (113 min), son., color.

XIAO WU. Jia Zhangke. China: Hu Tong Communications, 1998. DVD (108 min), son., color.

WINTER VACATION. Li Hongqi. China: Inner Mongolia Film Studio, 2010. DVD (91 min), son., color.