



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 891

**História, literatura e paisagem no documentário de Jia Zhangke:
O olhar-paisagem em *Nadando Até o Mar se Tornar Azul***

**Paisaje, poética e historia en el documental de Jia Zhangke:
Filmar literatura en *Nadar hasta que el mar se vuelva azul***

**History, literature and landscape in Jia Zhangke's documentary:
The landscape-gaze in *Swimming Out Till the Sea Turns Blue***

Camilo Soares

Doutor em Artes pela Universidade de Paris 1 Panthéon–Sorbonne, França. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife (PE). Brasil.
E-mail: camilo.soares@ufpe.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7222-7277>

Resumo: Em seu recente documentário *Nadando até o Mar se tornar azul* (2020), o diretor chinês Jia Zhangke confirma mais uma vez sua escrita delicada e multifacetada ao reunir vida e obra de escritores de diferentes gerações à história da República Popular da China. Observamos, através dos aspectos formais do filme, como Jia articula cinema, literatura, pintura e caligrafia a partir de um olhar proposto pela paisagem. Tentamos entender esse olhar contemplativo pelas linhas da tradição estética milenar chinesa e por uma perspectiva histórica sedimentar, a fim de verificar a construção dessa rica abordagem cinematográfica sobre a complexidade da China contemporânea.

Palavras-chave: Documentário; Paisagem; China; História.

Resumen: En su reciente documental *Nadar hasta que el mar se vuelva azul* (2020), el director chino Jia Zhangke reafirma una vez más su escritura delicada y multifacética al acercar la vida y obra de escritores de diferentes generaciones a la historia de la República Popular China. Observamos, a través de los aspectos formales de la película, cómo Jia articula cine, literatura, pintura y caligrafía desde una perspectiva que propone el paisaje. Intentamos comprender esta mirada contemplativa a través de las líneas de la antigua tradición estética china y a través de una perspectiva histórica sedimentaria, a fin de verificar la construcción de este rico acercamiento cinematográfico sobre la complejidad de la China contemporánea.

Palabras clave: Documental; Paisaje; China; Historia.



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Abstract: In his recent documentary *Swimming Out Till the Sea Turns Blue* (2020), Chinese director Jia Zhangke once again confirms his delicate and multifaceted writing by bringing together the life and work of writers from different generations and the history of the People's Republic of China. Through the formal aspects of the film, we observe how Jia articulates cinema, literature, painting and calligraphy from a perspective proposed by the landscape. We try to understand this contemplative look through the lines of the ancient Chinese aesthetic tradition and through a sedimentary historical perspective, in order to verify the construction of this rich cinematographic approach on the complexity of contemporary China.

Keywords: Documentary; Landscape; China; History.



Figura 1: Escritor Yu Hua em *Nadando até o mar se tornar azul* (Jia Zhangke, 2020).
Fonte: Dossiê de imprensa MK2.

Saltando n'água

“Deste lado da ponte, o cabelo é negro; do outro lado, o cabelo se tornou branco.” Nesse simples trajeto, uma intrigante experiência se apresenta entre imagens e significados, na qual tempo e espaço se movem inseparavelmente sobre uma ponte que atravessa o rio da história, lá onde tudo flui por meandros da memória colectiva e da intimidade das lembranças, aos olhos passantes contemplando tal paisagem. O trecho, como qualquer expressão artística potente, acaba extrapolando fronteiras da linguagem. Acaba definindo igualmente a importância da relação entre as representações do espaço e do tempo, concebidas pelo diretor chinês Jia Zhangke. Com base nessa citação do escritor chinês Shen Congwen (1902-1988) no documentário *Nadando até o mar se tornar azul* (一直游到海水变蓝, 2020), Jia revela a ambição de



rebeca


 Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

evocar a história da República Popular da China a partir do espaço vivido e representado por alguns escritores. Um espaço reconstituído pela memória.

A observação atenta do país, que passou por gigantescas transformações sociais, econômicas e ambientais nas últimas décadas, é recorrente no cinema de Jia. Em sua já extensa filmografia, seu projeto parece ser a pintura de um afresco da China contemporânea, baseado na vida de pessoas comuns. Esse foco parece ainda mais nítido em seus documentários. *Dong* (2006), seu primeiro documentário de longa-metragem, foi filmado em parte às margens do rio Yangtze. O filme aborda o trabalho do pintor Liu Xiaodong retratando os trabalhadores que executam a demolição da cidade milenar de Fengjie, para abrir caminho para as águas da barragem das Três Gargantas, a maior obra de engenharia do mundo. Em *Useless* (2007), visita diferentes paisagens da China atual para abordar a indústria têxtil de Canton (Guangzhou); percorre luxuosas lojas Louis Vuitton, antes de adentrar em empoeiradas minas de carvão no interior desvalido da província de Shanxi; entretempos, passa pela glamorosa *Paris Fashion Week* ao acompanhar o trabalho da estilista Ma Ke e suas roupas “desnecessárias”, que nos faz questionar, pela temporalidade e materialidade de suas peças, a atualidade de objetos e pessoas descartáveis. Já em *24 City* (2008), filme híbrido entre documentário e ficção, Jia olha para uma antiga cidade industrial de Chengdu, acompanhando seu iminente processo de demolição e rápida substituição por luxuosas torres, sempre em detrimento das memórias e afetos comunitários (e pessoais) construídos naquele lugar. Por fim, em *I Wish I Knew* (2010), sua câmera atravessa as ruas de Xangai para se deparar com várias narrativas à beira-mar a fim de fazer um retrato histórico da cidade a partir dessas representações. Em todos esses casos, mais ou menos explícitos, a construção fílmica do espaço reforça a dialética de uma história imbuída de múltiplas imagens e narrativas. É um espaço histórico que vemos sutilmente desenvolvido nesse mais recente documentário.

A cuidadosa expressão espacial permite a Jia desenvolver uma abordagem profunda da atualidade chinesa (e mundial), engenhosamente tomando em mãos para isso ferramentas cinematográficas. Dessa forma, ele confirma em cada um de seus filmes que as representações (ilustrações, pinturas, fotografias, romances ou filmes) estão, como aponta Stuart Hall (2005, p. 70-71), diretamente ligadas à percepção de tempo e de espaço, portanto vinculadas à formação da identidade humana. Assim, em *Nadando até o mar se tornar azul*, Jia percorre campos, vilas, margens de rios e mar, para falar das épocas da formação do coletivismo e do posterior surgimento de um



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

individualismo radical. Nesse caminho, relembra um tempo em que o cadastro familiar¹ mantinha a população rural no campo, até alcançar os caminhos dos trabalhadores migrantes que flutuam agora de província em província para virar combustível do progresso deste enorme país.

Nesses filmes, o espaço ganha potencialidades históricas, culturais, temporais e estéticas, evidenciando, sobretudo, uma parte essencial da formação da identidade: a memória. Jia reafirma constantemente que a arte deve combater uma narrativa oficial da história amplamente truncada. Para ele, isso é sintomático do que está acontecendo hoje em seu país, ou seja, “uma vontade oficial de apagar o menor vestígio de história” (JIA, 2012b, p.56). A imposição de uma narrativa histórica oficial torna o apagamento da memória algo tão normal que todos deveriam aceitá-lo. É o perigo do esquecimento de que fala Hannah Arendt, “tal esquecimento – abstração feita da riqueza que esse poderia nos fazer perder – significaria humanamente que nos privaríamos de uma dimensão, a dimensão da profundidade da existência humana” (ARENDR, 1972, p. 124-125).

A barragem das Três Gargantas é o exemplo que melhor ilustra esse fenômeno, como lembra Danielle Eliesseff:

O projeto não só destrói o ambiente tradicional de vida de milhões de pessoas deslocadas autoritariamente, nem sempre indenizadas ou verdadeiramente realocadas, mas também uma das regiões arqueológicas mais ricas da China – a de Jianling, em Hubei, a antiga capital do país Chu, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento cultural da China antiga – foi para sempre engolida (2007, p. 213).

Por sinal, é uma paisagem celebrada através da obra de importantes poetas e pintores da Dinastia Tang, fundamentais para a identidade cultural e artística chinesa; artistas da magnitude de Du Fu e Li Bai.

Fazer documentários é, para Jia, portanto, uma ferramenta importante de resistência a tal processo de perda e apagamento. Para Jia, filmar é uma forma de guardar a memória: “O documentário nos ajuda a guardar vestígio do que se viveu. É um dos meios de resistir ao esquecimento.” (JIA, 2012a, p. 117). No entanto, não foi

¹ O *hukou* (户口) é um sistema de registro familiar que descende de China Antiga e se torna uma espécie de passaporte interno na República Popular da China ao ser ligado a programas sociais do governo como educação, saúde e previdência social. Na prática, dividia a sociedade em duas populações: rural e urbana. O sistema está sofrendo reformas para se adequar à nova realidade econômica do país, sobretudo diante uma enorme massa de trabalhadores chineses migrantes (ou flutuantes) vindos do campo.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

exatamente a capacidade objetiva de expressão do documentário que o levou a escolher o processo documental para alguns de seus projetos cinematográficos. Foi exatamente o oposto. Ele acha mais fácil filmar a verdade das relações em um ambiente fictício, enquanto isso, como ele diz: “No documentário, gosto de focar minha atenção na condição das pessoas, suas reações, os sons que ecoam no meio de uma paisagem desolada. Descobrir e representar essa parte abstrata da existência, eis o interesse do documentário” (*Ibidem*, p. 199).

É assim que o realizador chinês encontra na paisagem a via formal para uma abordagem imanente, pela qual o mundo não é mais visto como uma realidade ecológica independente, mas como a potência de uma imagem vivida a partir de um processo fundido entre mecanismos culturais e interpretações psicológicas, históricas e políticas. Assim, por meio da paisagem, o cineasta pode ir além do embate entre o culturalismo e o naturalismo, entre o espaço percebido e o espaço vivido. Para tanto, Jia constitui nesse filme um espaço complexo entre matéria, temporalidades e representações que afirmam uma paisagem entre objetividade e subjetividade de existir no mundo. O termo paisagem é aqui especificamente importante para a compreensão desse filme; como diz Georges Bertrand, a complexidade da paisagem é

[...] ao mesmo tempo morfológica (forma), constitucional (estrutura) e funcional e não se deve procurar a reduzir dividindo-a. A paisagem é um sistema que abrange o natural e o social. [...] A paisagem aparece cada vez menos como uma estrutura ecológica e social e cada vez mais como um processo de transformação, portanto, como um fenômeno inscrito na história (1995, p.99).

A história nos filmes de Jia é, antes de tudo, paisagem. Ao retratar o espaço como um processo espaço-temporal, o cinema de Jia cria uma sutil resistência contra a pesada maquinaria do esquecimento na China atual. Isso é mais evidente em *Dong* (e em seu filme irmão, a ficção *Em Busca da Vida*², ambos lançados em 2006), quando ele usa sistematicamente os princípios da pintura *shanshu*³, para reforçar o caráter histórico e cultural, portanto humano, que acompanha a devastação da região das Três Gargantas. Yu Likwai, o diretor de fotografia em ambos, confirma isso: “Ele [Jia] me falou bastante sobre pintura de rolos e de perspectivas múltiplas na pintura chinesa. Isso

² As duas obras foram filmadas ao mesmo tempo e, apesar de representarem gêneros diferentes, têm até planos em comum.

³ Cuja tradução é *Montanha e Água*, referindo ao gênero da pintura de paisagem chinês feitas sobre rolos de seda ou papel, no qual há sempre uma interação entre a montanha e um curso de água, expressando uma extensa reflexão filosófica e espiritual ligada ao taoísmo e ao budismo.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

também corresponde com a construção narrativa a partir de vários pontos de vista” (2015, n.p.).

De fato, no início de *Dong*, o pintor Liu Xiaodong, de costas para a câmera, contempla uma paisagem típica de *shanshui* no desfiladeiro das Três Gargantas, com montanhas majestosas entre o rio Yangtze e as nuvens do céu. Liu se vira para olhar de lado e finalmente vemos seu rosto. Na cena seguinte, a câmera inclina-se em *tilt* para navegar nas nuvens brancas. Aqui encontramos outros elementos inspirados na tradição da pintura tradicional chinesa, como o *liubai* (留白), ou seja, *deixar o branco* sobre grande parte da imagem para permitir que os respiros vitais vibrem no vazio e desbloqueiem as transformações necessárias no mundo. Como dizia Zhuangzi, rebelde pensador do século IV, tudo é impermanente em um universo em perpétua transformação: “O que produz forma não tem forma.” (*apud* BILLETER, 2014, p. 72).

Quando o pintor se vira e olha para o lado, ele acrescenta outro ponto de vista à cena: o fora da câmera contemplado por Liu. A paisagem agora é observada de diferentes perspectivas: da câmera, do pintor, do espectador, da lente, do simbólico, do social. Esse gesto cinematográfico se aproxima à *perspectiva flutuante* defendida por pintores como Guo Xi, do final do século XI, em técnica chamada de *ângulo de totalidade*, pela qual o olho antes estático do observador torna-se dinâmico. Tal dinâmica estará também no novo documentário, partindo da literatura dessas autores. Não se trata, portanto, de uma simples mudança de ponto de fuga sustentada pela decupagem, mas de uma prática espacial sutil, por meio de uma arquitetura do olhar tão íntima quanto física. Em seguida, um movimento vertical em direção às nuvens provoca uma leitura semelhante à reivindicada pelos antigos mestres da pintura de rolo, que, ao desenrolar a paisagem (sobre papel ou seda), permitia o observador de vagar (*you*) livremente o olhar sobre a pintura, dando-lhe a oportunidade de completar a imagem com sua imaginação, suas memórias e devaneios. Parece não ser um acaso que o nome do realizador e o título do filme venham em escrita chinesa cursiva nesse plano, referindo-se à caligrafia de poemas bastante comum neste tipo de pintura.

Apoiando-se em tal tradição estética, Jia coloca a representação da região das Três Gargantas em um contexto histórico. A caligrafia também está evidenciada em *Nadando Até o Mar se Tornar Azul*, e não é apenas na nomeação dos capítulos. Ela prepara o observador para adotar a perspectiva da paisagem: no final da entrevista com o escritor Jia Pingwa (entre 00:38:03 e 00:50:48), Jia Zhangke destaca uma caligrafia que o mestre acaba de executar em seu escritório: “Ponha um olhar novo no mundo.” O frescor sugerido convoca o olhar a adentrar nas temporalidades do espaço representado, construindo esse espaço ao livre deambular dessa observação.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Essas temporalidades revelam uma história factual e viva, em constante transformação; uma história que o cinema capta, por sua capacidade de antever o presente e de atualizar várias camadas do tempo. As formas captadas pela câmera de Jia não dão apenas sentido às imagens, mas também expressam a vida das imagens. Constitui uma complexidade antropomorfológica na história energética das formas, como observavam Warburg e Burckhardt, não apenas como “uma simples questão cronológica, mas uma agitação, um debate de ‘vida’ na longa duração das culturas” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 103).

O que Warburg chamou de *vida* em seu *Mnemósine da arte* encontra um eco na tradição do pensamento estético chinês na noção de *qi* (气). Esse sopro vital foi percebido por E. H. Gombrich (1992), eminente historiador da arte (e biógrafo de Warburg), como um parâmetro muito útil para julgamento artístico. O *qi* [tchi] é uma referência comovente ao espaço e à duração da imagem, ligada sobretudo à vibração que faz com que a imagem se sintonize na contínua transformação do universo. É um valor da tradição estética chinesa que vai além da semelhança da representação, o que parece ter uma aplicação interessante nos filmes de Jia. François Jullien (2003) cita o tratado *Huishi Weiyuan* (c. 1620), do pintor tang Zhiqi, para ilustrar essa característica sutil. Ele explica porque a semelhança na pintura é superficial sem a energia da respiração que a atravessa. Zhiqi explica que, mesmo que se queira pintar nuvens, sejam essas concentradas ou dispersas, “é necessário obter nelas um movimento de fluidez e de desobstrução tal que, em sua aparência leve e livre, tornam-se uma imagem fenomenal (*xiang*) cuja tensão-intencionalidade (*yi*) é querer voar.” (*apud* JULLIEN, 2003, p. 336).

As nuvens percorridas pela câmera de Jia preparam, assim, o olhar do espectador para ver além da representação colada à superfície de um discurso oficial histórico desse espaço. Habitualmente, nos documentários de Jia, os assuntos nunca estão muito fixos. Sua história vagueia voluntariamente por diferentes camadas de um fenômeno. *Dong* não é simplesmente um retrato de um artista, mas torna-se quase um tratado sobre a representação. Outro exemplo cabal desse desprendimento narrativo é quando Jia literalmente abandona a personagem principal em seu segundo documentário, *Useless*, para se concentrar nas minas de carvão e no artesanato têxtil de Shanxi, sua província natal, através de personagens encontrados no caminho. Um pouco antes disso, ao volante de seu carro, Ma Ke diz que gosta de ficar longe das cidades, o que lhe dá a impressão de ser uma amnésica que recupera a memória de seu passado. Este retorno ao campo, à aldeia, aos tempos perdidos das memórias, é um movimento constante no cinema de Jia. Um movimento de investigação, como na



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

caligrafia e na paisagem, um novo olhar para o mundo. Esse movimento acaba sendo a base do filme *Nadando até o mar se tornar azul*.

Huixiang 回乡: O retorno à vila natal

O novo documentário de Jia Zhangke parte de um movimento de volta às raízes. Isso não é novidade em seu trabalho. Seus três primeiros filmes⁴ formaram a chamada Trilogia da Terra Natal, todos filmados em sua província, Shanxi. *Nadando até o Mar se Tornar Azul* também começa em Shanxi, por ocasião de um festival de literatura em um lugar chamado Vila da Família Jia. Mesmo que o vilarejo não tenha nada a ver com a família do diretor, o espaço rememora sua filmografia: ele recicla a cena de abertura de *Plataforma*, um filme de época que relata os primeiros momentos de abertura econômica na China, em um vilarejo longe dos grandes centros. A legenda diz, encadeando o *fade in*: Vila da Família Jia, 1979. A cena (entre 00:27:32 e 00:28:10) é marcada por um grupo de camponeses conversando e fumando no corredor do teatro da aldeia em frente a um enorme mapa da aldeia pintado sobre uma parede verde. É um panorama visto de cima para mostrar a organização espacial de uma economia planejada comunista representada na pintura sobre a parede.

Logo em seguida, Jia mostra uma cena muito parecida, mas desta vez as pessoas não usam mais roupas rústicas do campo e a nova planta da vila incorpora torres modernas no lugar das antigas casas rurais. Essas construções modernas são representadas bem integradas na iconografia da pintura de paisagem *shanshui*, oficialmente chamada de arte nacional. É uma composição repleta de rios e montanhas, pontes e barcos pitorescos, numa imagem dominada por uma grande bandeira da República Popular da China. Os camponeses, reunidos desleixadamente em torno de uma lâmpada, são substituídos na segunda cena por visitantes ocupados em tirar freneticamente *selfies* diante essa nova pintura. O som de pessoas conversando não é mais presente nesse novo tempo, em que imperam ruídos de telefones celulares.

Desaparecido o afresco do teatro, esta nova representação da cidade foi encontrada por Jia no museu de história da aldeia. Configura um dispositivo óbvio de narrativa histórica artificialmente reinventada, que apresenta uma linha contínua e pacífica, no espaço e no tempo, entre a China tradicional e a moderna. No entanto, como a montagem de Jia mostra claramente, esses espaços passaram nas últimas décadas por uma ruptura repentina e violenta entre o rural e o urbano, não raramente seguida de

⁴ Xia Wu, *Um Artista Batedor de Carteira* (1998), *Plataforma* (2000) e *Prazeres Desconhecidos* (2002).



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

estresse ecológico, desequilíbrio social e destruição de sítios históricos para dar lugar a rodovias, largas avenidas e grandes edifícios. Ainda que a nova representação dificilmente expresse a violência dessas transformações, Jia a contextualiza no confronto dessas duas representações sobrepostas na montagem, um atrito incontestado que parece ser escondido no afresco desbotado do museu de história da Aldeia da Família Jia. A sucessão das duas cenas parece também ilustrar um inevitável abalo nas relações culturais, éticas e de identidade, especialmente em pequenas cidades e vilas. A observação cuidadosa deste fenômeno é, aliás, o ponto focal de toda a sua filmografia.

Esses dois tempos (1979 e 2019) são confrontados pela montagem na intersecção do Capítulo 4, “Voltando para a Vila Natal” (回乡), e do Capítulo 5, “O Novo e o Velho” (新与旧). Tal como um livro, este filme está dividido em capítulos. Jia conecta temporalidades distintas não apenas para mostrar as mudanças ocasionadas inexoravelmente pelo tempo, mas também para cruzar tempos impuros de representações. Essas são as bases de uma dialética histórica pouco receptiva a uma visão linear e unidirecional da história. Sinal disso é que a imagem que ele apresenta como sendo da Aldeia da Família Jia de 1979 é, na verdade (quem conhece sua obra sabe disso), uma cena de reconstituição histórica para seu filme *Plataforma*, rodado em 1999. É uma falsa falsificação histórica, já que ele traz imagens de seu próprio filme de ficção não como um falso documento histórico, mas como uma autêntica releitura do passado. Este jogo habilidoso de representação do espaço e do tempo mina uma linearidade determinista da história entre o velho e o novo, ao evidenciar a complexidade da construção de uma narrativa histórica permeada num espaço. Ao fazê-lo, o filme estabelece uma tensão histórica ao não legitimar um discurso oficial que se pretende único e linear em direção do progresso, cujas verdades impostas muitas vezes recorrem a censuras e esquecimentos de histórias factuais e afetivas.

Nesse confronto de temporalidades, Jia evidencia um *espaço histórico*, cuja superposição temporal revela uma historicidade vasta e complexa. O grão do filme analógico (*Plataforma* foi filmado em 35mm), neste caso, contrasta com a imagem digital lisa e suave da filmagem recente, reforçando um contexto sensorial para a expressão do tempo, o tempo de uma imagem lembrada. Ao apreciar várias camadas de tempo, nunca se está em uma leitura pura da história. Jia nos revela então um espaço dialético que porta uma historicidade sempre conflituosa, a qual, como diz Didi-Huberman, apenas demonstra a impureza e o anacronismo do tempo, em “um processo tenso e não resolutivo, obsidional e sedimentar ao invés de linear e orientado” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 112-113).



A leitura da planta da aldeia, que se torna um pastiche de paisagem na pintura da cena seguinte, perde todo o caráter pitoresco na montagem do filme. Em vez disso, reforça ainda mais áreas de dúvidas, tensões e contestações, em vez da estabilidade que o mapa atual parece querer indicar. Esse espaço dialético revela uma crise da imagem pela contaminação das formas e temporalidades que essa penetra diante da complexidade das culturas e de suas temporalidades. Nos filmes de Jia, essa complexidade formal e temporal possui também conotações políticas:

As cores da ópera tradicional encontram as retroescavadeiras do progresso, a rigidez milenar do pagode encontra o burburinho dos carros, as velhas pinturas de paisagens encontram destroços de casas e discos voadores, tudo isso está em constante redefinição, abrindo espaço não apenas à possibilidade de transformação física, mas também de abertura a uma recontextualização política de significados, posições (pontos de vista sensíveis e ideológicos) e potencialidades (SOARES, 2020, p. 206).

Depois de mostrar cenas de 1979 (filmadas em 1999) e de 2019 em frente ao mapa da Aldeia da Família Jia, ele nos mostra (entre 00:28:11 e 00:29:08) imagens de Fenyang (sua cidade natal) feitas em 1997 em 16mm para seu primeiro longa-metragem, *Xiawu*, para finalmente passar a cenas urbanas locais contemporâneas. Estranhamente, apesar de *Xiawu* e *Plataforma* serem ficções, estas cenas assumem um valor claramente documental, mas também afetivo. Na verdade, essas ficções também refletem essa dialética do tempo que Jia parece querer preservar, em contraposição à ilusão do implacável progresso dos novos tempos. A câmera torna-se um agente ativo de expressão histórica em um processo inevitavelmente íntimo para Jia. Retornar à cidade natal parece tão importante para desenvolver uma abordagem histórica quanto para o reestabelecer o equilíbrio da própria identidade:

Esta cidade representa duas realidades simultaneamente, uma com evoluções, outra com um lado imutável. Essa contradição é forte na sociedade chinesa hoje. Ao nível do distrito administrativo, há a crueldade, aspectos muito arcaicos, mas que permitem manter um tecido relacional e positivo, e ao mesmo tempo vemos um rasgo do tecido antigo em benefício do enriquecimento e da modernidade. Fenyang é a cidade que me construiu, é graças a Fenyang que eu não me perco, que entendo quem eu sou (JIA, 2015, p. 29).



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Assim, a Fenyang de Jia faz eco a Shangluo do escritor Jia Pingwa, que no filme diz que, da cidade em que vive, vê a China e o mundo inteiro. Em *Nadando até o Mar se Tornar Azul*, o retorno à fonte é o ponto de partida para redescobrir a história da República Popular da China pelo meio afetivo da literatura. Dessa passagem para diferentes temporalidades, reais, cronológicas, mas também representadas e anacrônicas, Jia parte da vida de quatro escritores cuja obra é marcada pela volta à aldeia natal. Nunca se trata apenas da história da aldeia, mas da história do país vista da aldeia, vista nas histórias de pessoas comuns que observam as mudanças da China e do mundo a partir de uma vida cotidiana lenta e banal. Esta visão partindo da aldeia não se opunha necessariamente ao rápido desenvolvimento do país, mas, de certa forma, buscava o equilíbrio entre as mudanças na apreensão do tempo e na depreciação psicológica e cultural de espaços e valores abandonados pelo desenvolvimentismo. A aldeia ancestral pode oferecer a esses artistas uma compreensão da China contemporânea na perspectiva da memória: histórica, cultural e afetiva.

Não por acaso, uma das características mais marcantes dos filmes de Jia é a observação atenta da migração interna na China e da rápida urbanização resultante. Esse deslocamento de uma grande massa de jovens que saem de suas aldeias em busca de trabalho em todo o país – os trabalhadores flutuantes – é um fenômeno que é tema central de seu trabalho. Em seus filmes, essa maioria sacrificada é evidenciada, ao contrário do discurso oficial que os torna invisíveis ao promover uma história feliz em um espaço em harmonia, como na ilustração atual de Vila da Família Jia. É uma imagem muito diferente dos espaços decadentes e ameaçadores que Jia revela em seus filmes, nos quais se observa um estresse ecológico e social brutal, além de um grande impacto cultural e psicológico, especialmente sobre as populações mais desfavorecidas. Assim, a partir da vida e da obra de alguns escritores que fizeram o caminho migratório contrário, das metrópoles para a aldeia, o diretor decide recontar a história recente da China através dessas memórias e relatos pessoais ou ficcionais.

Nesse processo, Jia parece se aproximar de uma visão tradicional chinesa de tempo e de História. Dos antigos anais chineses, ainda um tanto oraculares, nos quais os eventos não estavam necessariamente ligados ou explicados em sucessão lógica e linear, até a virada dos *Anais de Primavera e Outono*, quando Confúcio iniciou um processo descritivo e explicativo mais rigoroso, a História na China não era uma narrativa linear de sucessivos eventos. De fato, a historiografia (que registra os eventos) foi pulverizada sobre os fatos cotidianos, enquanto a historiologia (que explica os eventos) não se limitou a uma trilha única de fatos importantes. É uma História em fatias cíclicas, por vezes pessoais, como indica Léon Vandermeerch:



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

As relações notáveis são de fato reunidas em um feixe de séries paralelas e não reformuladas em um único curso seguido de coisas. A especulação, portanto, continuou a pensar a História não como uma série de mutações de configurações gerais, cujas relações particulares simplesmente permitem que os detalhes sejam vistos melhor (2007, p. 54).

Portanto, como diz Vandermeerch, trata-se de uma conceituação do tempo a partir do momento, em vez de um tempo na duração metronômica. Um tempo que perdura, para ele, é um tempo estático, enquanto o momento é dinâmico. No momento, não estamos mais na dinâmica de causas e efeitos com a duração pura e simples de um tempo estático: “na perspectiva chinesa da temporalidade, a causalidade histórica se confunde com o dinamismo do próprio tempo. Que não é outro senão o dinamismo cósmico do Tao” (*Ibidem*, p. 65). Assim, no novo documentário de Jia, grandes fatos históricos, como a tomada do poder pelo Partido Comunista, a Revolução Cultural, a prisão da Gangue dos Quatro ou a abertura econômica são colocados em segundo plano. Esses grandes eventos são contados a partir de momentos da vida mundana de pessoas comuns. Esses grandes acontecimentos aparecem no filme apenas em relação à afetividade da memória coletiva e individual.

Além de acompanhar os fatos oficiais, Jia nos permite ver as mudanças no estilo de vida das pessoas no dia a dia, no trabalho, na alimentação, nas relações familiares ou mesmo sentimentais. Os 18 capítulos seguem desta forma, pontuando os detalhes mundanos da vida: Comer, Amar, Ruídos, Doença, etc. Os sujeitos se sucedem de forma não muito linear ou didática, mas segundo Jia, de forma dinâmica: “como nuvens que fluem” (JIA, 2020, n.p.). A memória e o tema destes escritores escolhidos levam-nos a um percurso histórico fluido, mas também por vezes duro e difícil: “Os habitantes deste país vivem como rios que desembocam no mar, viajando com cargas pesadas [...]. Suas viagens são muito parecidas, mas cada marca merece ser lembrada” (*Ibidem*, n.p.).

Jia escolhe, assim, escritores correspondentes a diferentes épocas, mas também a diferentes regiões, percorrendo 70 anos de história da República Popular da China. O primeiro é o já falecido escritor Ma Feng, que, nascido em Xiaoyi, na província de Shanxi (a mesma de Jia), foi nos anos 1950 o primeiro secretário da Liga Comunista. É conhecido por suas obras compostas durante o período da construção socialista, quando prevaleciam o coletivismo e a arte revolucionária. Em seguida, vem Jia Pingwa (de Songluo, Shaanxi), que foi enviado para trabalhar no campo durante a Revolução



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Cultural em um momento de trauma e desamparo. Já Yu Hua (de Hangzhou, na província de Zhejiang), conhecido pela literatura pós-New Age, pós-moderna ou metaficcional, começou a escrever na década de 1980, num período de reforma e abertura, quando a China lançou as bases do desenvolvimento de mercado e o retorno ao individualismo. Finalmente, encontramos Liang Hong, uma mulher cuja história se passa no presente: ela nasceu em Dengzhou, província de Henan; seus livros de não-ficção *China in Liang Village* e *Leaving Liang Village* oferecem observações incisivas da vida na aldeia, que acabam refletindo a sociedade chinesa em geral. Ela escreveu com base em sua extensa pesquisa sobre os atuais residentes da aldeia de Liang e aqueles que foram procurar trabalho em outro lugar. Liang Hong produz uma rica documentação sobre o impacto das transformações na China sobre as aldeias; partindo do ponto de vista local, da aldeia, seu olhar tenta compreender o presente e o futuro da China com base em memórias vivas e referências perdidas.

É bem verdade que já para Yu Hua há um contexto suburbano onde, para Jia, as características urbanas e rurais se cruzam:

As cidades pequenas se estruturam por sua relação com o campo, com os camponeses e com as tradições antigas, muito mais do que as cidades. Não que um seja mais importante do que o outro, mas sim que no mesmo espaço coexistem características urbanas e rurais (JIA, 2020, n.p.).

No documentário aqui sob análise, fica evidente a importância do retorno ao espaço da vida provincial na obra dos autores escolhidos. É claro também que esse movimento de retorno permite ao filme dar uma visão da história menos linear e orientada e, portanto, mais íntima. É uma viagem cinematográfica que nos leva pela China de trem, ônibus ou carro até as fronteiras da memória. Jia compõe o espaço ao representar a História: para expressar o que Granet denomina uma concepção particularmente chinesa, segundo a qual “O Tempo e o Espaço são sempre imaginados como um conjunto de agrupamentos, concretos e diversos, de lugares e de ocasiões”. (1999, p. 85). Não é por acaso que, nos escritos destes quatro autores, o tempo parece difundir-se mais na banalidade da vida quotidiana e nos caminhos empoeirados da vida ordinária do que na linearidade factual de uma História Oficial bem definida.



rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A paisagem caligráfica

Mas o que faz o tema da paisagem em um filme sobre escritores? De fato, já encontramos inspirações paisagísticas nos escritos deles, citados por Jia (não apenas dos quatro personagens, mas de outros autores que também participaram do festival de literatura em Fenyang). Nessas passagens, encontramos uma cosmologia entre o íntimo do ser humano e a exterioridade do universo, ligada pela expressão de tempo e espaço impermanentes e indissociáveis. Esse sentimento parece apelar à memória, também inseparável da experiência do mundo.

Não é por acaso que o trem costuma nos levar nesta jornada cinematográfica, em uma trajetória rica e desprendida, mas impura como o tempo. No início do capítulo 7, “Viagens” (远行), por exemplo, Jia destaca (entre 00:33:59 e 00:35:24) o contraste entre o deslocar de um trem e os jovens passageiros completamente absortos em seus celulares, quando os sons dos bipes se misturam ao rangido metálico do vagão e do canto da ópera melodramática moderna *Time to Say Goodbye* (de Lucio Quarantotto e Francesco Sartory, cantada por Sitar Tan). Sem tirar os olhos da tela, os adolescentes parecem não estar presentes. Um jovem casal compartilha fones de ouvido, mas cada um isolado diante sua própria tela. Uma cidade passa rapidamente pela janela. Durante um breve momento, a imagem revela a montanha, que rapidamente desaparece atrás dos prédios. Os jovens não se dão tempo para ver esta paisagem fugaz entre as formas da cidade. Mas Jia não parece querer indicar um contraste fácil entre a contemplação e as imagens digitais, pois dá ao espectador uma paisagem ao mesmo tempo fugaz e sutil, difícil de capturar. Por meio de pequenos gestos cinematográficos, por vezes pouco perceptíveis a olhares desatentos, que, acostumados a viagens previsíveis, buscam ver apenas um filme sobre apenas um aspecto (sobre escritores, etc.). Jia, no entanto, desvenda uma obra composta por diferentes camadas de significados e passível de se abrir a uma miríade de caminhos e interpretações.

Com esse gesto, o diretor parece querer nos lembrar que o papel principal da paisagem é uma abertura formal para além da forma. Mais uma vez, isso reúne literatura e expressão visual em um contexto histórico do qual Jia parece estar muito ciente. A literatura e a pintura, por exemplo, nunca conheceram uma ruptura total como vemos no Ocidente. Na China, desde o surgimento do pincel, da tinta e do papel no século II, a caligrafia tem se apresentado como uma arte maior, com critérios estéticos que se impõem sobre outras artes, especialmente à pintura, que conhece vasta ascensão muito por conta da associação com a caligrafia/literatura, borrando fronteiras e invertendo



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

hierarquias: “Intimamente ligada à cultura erudita dos círculos literários, as artes gráficas na China conhecem uma tamanha impulsão que destronam qualquer outra forma de expressão artística e dominam uma cultura essencialmente literária.” (TRAGEAR, 1991, p. 8).

Tais critérios estéticos vinculam princípios filosóficos e espirituais à técnica, na intenção de expressar a impermanência do universo por meio do gesto livre do fazer artístico. Alguns artistas passaram a se desprenderem da arte oficial para adentrar numa pesquisa estética e espiritual desprendidas de regras e imposições. Gostavam até de se chamarem artistas amadores. Muitas vezes viviam isolados na floresta para captar a ressonância da paisagem e sua respiração, ou a vibração das mudanças desenfreadas do universo, que dá vida e movimento à pintura. Para Escande, esta é de longe a mais essencial das questões teóricas de toda arte chinesa:

No contexto pictórico, trata tanto da vitalidade do tema representado (a respiração, *qi*), quanto do aspecto harmonioso da performance (ressonância, *yun*) e a vivacidade do desenho (o movimento da vida, [*shengdong*], ou resultado visual (2000, p. 48).

Essa vitalidade foi transmitida à pintura de paisagem a partir da vibração feita pelo, como nomeavam na época, golpe do machado do pincel, que imprime o gesto do pintor em confluência com a vibração do mundo; também vibrava o contraste alternando o primeiro plano e o fundo e o branco deixado na superfície para que o observador possa contemplar a paisagem e preencher o vazio com a sua imaginação e memórias. Tal liberdade formal era decorrente da escolha deliberada de ser um artista *outsider*, amador, no sentido de marginal ao gosto e às verbas oficiais. Julgavam os artistas da corte como vulgares decoradores.

Esse fazer artístico requer, assim, uma obra rebelde e aberta, em constante transformação. Por isso que a paisagem se tornou temática preferida entre esses pintores-poetas, por refletir a impermanência do universo. A literatura chinesa sempre foi banhada pela inspiração pictórica da paisagem, termo que aliás nasceu na poesia. Jia parece reivindicar para si essa tradição de pintor-poeta-paisagista amador, o que nunca significou baixa qualidade da obra. Ao contrário, estão entre os artistas mais celebrados da história da arte chinesa. A atitude rebelde dos pintores letrados (文人 *wenren*) encontra rimas nas convicções estéticas e políticas de Jia. Para estabelecer um estilo livre, esses pintores intelectuais, vindos da caligrafia, opuseram-se aos pintores retratistas e decoradores da corte, adeptos de uma estética realista subordinada ao gosto dos soberanos estrangeiros que na época governavam o país.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Contra esse estilo estrito (*gongbi* 工笔) dos profissionais da corte, os pintores letrados buscavam, sobretudo na paisagem, uma arte livre e viva. Eles prontamente afirmaram o status de amadores, em oposição aos profissionais da corte: "Eles faziam tanta questão de não se confundir com pintores profissionais que às vezes chegavam a reforçar deslizes técnicos para se distinguir deles" (TREGEAR, *op.cit.*, p. 8).

Como porta-voz da geração de cineastas independentes, Jia também já reivindicou o status de amador, para reclamar uma maior liberdade de expressão e produção, em oposição aos "belos filmes" de histórias mitológicas da China. Em 1999, quando o artigo "A era do cinema amador está prestes a retornar" (*Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai*) foi lançado no influente *Nanfang Zhoumo*, ele defendia a gravação em vídeo e a exibição de filmes em VCD piratas como características do cinema democrático e independente. Para ele, a leveza da produção e a liberdade formal do amador permitem não mais se subordinar, como fazem os profissionais do cinema, aos princípios técnicos da profissão como regras absolutas. Para Jia, esses profissionais há muito perderam a capacidade de pensar: "O que resta então? Conceitos estereotipados, prevalência do a priori, preconceitos inflexíveis. Esses profissionais dificilmente são sensíveis às novidades [...]". (*Ibid.* p. 31).

Ser amador, para Jia, carrega, sem dúvida, um significado bastante nobre, que se assemelha ao significado dados pelos pintores letrados. Comentando este texto, Sebastien Veg lembra que "Jia Zhangke tem repetidamente enfatizado que seu uso do termo amador se refere ao estado de espírito com que aborda seus temas, e não à qualidade técnica (ou falta dela) dos filmes agrupados sob este rótulo." (2010, p.6). Na verdade, como aconteceu com Jia, esses artistas-decoradores profissionais não conseguiram capturar a essência da vida contemporânea, pois careciam de reflexão espiritual e filosófica para representar a vida em um mundo sem formas permanentes. Em ambos os casos, essa disputa formal revela uma insubordinação igualmente estética como política contra um poder que impõe formas, temas e sensibilidades.

É bem verdade que os filmes atuais de Jia, inclusive esse recente documentário, estão longe das produções mais rústica do começo de sua carreira. O sucesso internacional de seus filmes o levou a algum conforto de produção (e de recursos financeiros e humanos), que refletem na linguagem e qualidade técnica dos filmes. No entanto, isso não invalida o amadorismo que abraça como forma de impor seus temas, equipe (quase sempre os mesmos colaboradores) e elenco (atores amadores que se profissionalizaram em seus filmes, como Hong Wangwei e Zhao Tao). Sua estética também tem se tornado bem menos contemplativa (não haverá espaço



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

aqui para tratar adequadamente desse tema), mas mais sutil ao afirmar os temas jamais abandonados de sua obra, como a paisagem como forma de expressão externa de uma crise humana ao mesmo tempo social e íntima.

Os filmes de Jia Zhangke revelam frequentemente o olhar do realizador atento a estas transposições antes propostas pela tradição estética paisagista de artistas amadores: entre o interior do observador e a exterioridade da obra de arte. Ele confirma isso em uma troca com o diretor Tsai Ming-liang, outro cineasta da paisagem:

O espectador pode então transpor a sua experiência pessoal para este aspecto externo, para o compreender e o sentir. Este processo de transposição é particularmente interessante. As imagens que mostramos podem assim encontrar o seu lugar nas memórias de outras pessoas (JIA, 2012, p. 218-219).

A atualização desse processo no cinema chinês contemporâneo também revela um potencial político. Essa transposição, que oferece ao observador a liberdade de modificar a paisagem do perceptível e do pensável, também abre a possibilidade de que Rancière chama de um processo de subjetivação política, "na ação de capacidades não contabilizadas que vêm a cindir a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível." (2008, p. 55). Como nos lembra François Jullien, uma ideia muito abordada nos tratados de pintura de paisagem *shanshui* é a força que vai além da pura semelhança dos objetos. Ele cita o famoso tratado de Shitao (1642-1707):

A pintura, ao se decantar da opacidade reificante da presença [*jing* significando (...) a quintessência, o espírito do vinho, etc.], como acessando a sutileza-invisibilidade [do grande processo de transformação: *wei*] penetra no insondável (2003, p.48).

Tal poder estético – ver além da opacidade das aparências – pode nos conduzir curiosamente a uma visão mais contemporânea da paisagem, que a considera tanto uma realidade ecológica quanto um produto social, assim como objeto e sujeito de um processo. A paisagem se configura, então, nesse processo de transformação inscrita na História, em vez de um objeto estável e atemporal. É através da paisagem suscitada por tais escritores, que Jia toca, nesse documentário, na história de seu país.

Essa aproximação do cinema, da pintura e da literatura também nos dá algumas chaves para entender melhor a forma de *Nadando...* Como na tradição budista e taoísta, os pintores paisagistas letrados voltaram às montanhas para encontrar o ímpeto entre o eu e o mundo e, assim, liberar uma forma desobstruída de expressão. O



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

regresso à aldeia é ainda uma viagem às paisagens íntimas de uma memória colectiva, de uma essência perdida, onde se reencontra uma forma afetiva e desobstruída de narrativas individuais que traduzam igualmente uma visão histórica da China. À imagem daqueles pintores intelectuais e inovadores que reivindicaram o amadorismo por rebeldia à imposição estética e política de um poder centralizador, Jia sempre se inspira na busca de liberdade e coerência artística, mesmo que na forma sutil alcançada nesse documentário de encontrar, nesses espaços de respiro e memória trazidos por tal literatura, uma história inoficial e humana da República da China.

Na passagem para o capítulo 16, “Colheita”, Jia se utiliza da poesia para habitar ainda mais o filme dessa temporalidade da paisagem: “É difícil ver quando o trigo cresce. /A vida nessa terra é sempre igual. / No campo, três olmos caem no silêncio / Como o pai, a mãe e o filho.” A bela passagem acaba sendo também mais uma referência a *Plataforma* – o filme mais melancólico de Jia, sobre a vida de sua família numa cidade campesina antes da abertura econômica –, posto que são versos de Xi Chuan, poeta que atua naquele filme (ele aparece também no começo de em *Nadando...*, palestrando no festival de literatura de Fenyang, no capítulo 6, “Voz” 声音).

O poema segue com imagens da colheita de trigo, com a câmera passeando calmamente entre camponeses e camponesas (01:41:05 a 01:43:28), num ritmo sereno do corte da planta, à faca ou pela máquina. Cadência cortada por um avião que aparece entre a ramagem, parecendo lembrar que o tempo, assim como o cinema, nunca é puro. O trecho envelopa a parte do filme mais emotiva do documentário quando Liang Hong fala das dificuldades da mãe, acamada, da irmã mais velha que sacrificou a vida pela família, e o pai que jamais se reestruturou. Através da universalidade da paisagem, Jia acaba voltando para sua própria memória: seu filme feito no distante 1999, e a história de sua própria família antes de 1989, por esse filme narrada. Assim, como em toda a sua obra, Jia lança um olhar sutil para a construção de um espaço feito também de memória, imaginação e sentimentos.

Olhar-paisagem

Curiosamente, em *Nadando até o mar se tornar azul*, em comparação com outros filmes seus, Jia Zhangke parece dar um tratamento ainda mais delicado em relação à paisagem. Não obstante, a sutileza do trabalho de Jia muitas vezes requer um olhar mais atento do espectador às diversas e tênues camadas que ele emprega em seu



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

cinema. Ainda que não seja tão evidente o motivo da montanha e da água, primordial para a pintura chinesa de paisagem e bastante presente na própria obra do cineasta de Fenyang, esse documentário espalha referências da paisagem desde o seu título, passando pelo regresso às raízes rurais, até a alusões mais claras ao rio, ao mar ou aos campos. Porém, é sobretudo no encontro entre espaço, tempo, memória e sentimento que a paisagem emerge a cada momento do filme. Surge como um retorno a uma identidade ameaçada a partir de uma noção de tempo e de espaço perdida, na intenção de salvaguardar referências sólidas para viver melhor o presente, como expresso na citação de Yu Hua no filme: “Lembrar do passado e ter saudades da terra natal, essas são verdadeiras formas de se acalmar quando você se sente desorientado na vida”.

Esse duplo movimento em direção às raízes do tempo e do espaço nos filmes de Jia é uma tentativa de mapeamento cognitivo e afetivo da realidade. Zhang Xudong lembra que essa cartografia específica passa, dentro da fragmentada esfera social da China, pelo *xiancheng*, referente ao município dentro da divisão administrativa do condado. São lugares como Fenyang (cidadezinha natal de Jia, onde filmou, por exemplo, *Xiaowu*, *Plataforma* e *Além das Montanhas*), ou Datong (atravessado pelos personagens de *Prazeres Desconhecidos*) e Fengjie (cuja destruição é testemunhada em *Dong* e em *Em busca da Vida*). São localidades que experimentam grandes disparidades na renda per capita em comparação com os grandes centros (US\$ 1.500 para Fenyang e 2.500 para Datong, contra 11.000 para Xangai). Zhang observa que este não se trata apenas de um rótulo técnico-administrativo para designar o roteiro de um filme, mas de uma noção que sustenta um impacto político-visual, em um espaço sem fronteiras nem distinções claras entre rural e urbano, industrial e agrário, alta ou baixa cultura.

O *xiancheng* tornou-se, segundo Zhang, um lugar anacrônico e paradoxal. A escolha de Jia por esses lugares reflete na expressão de uma maioria da China, ao mesmo tempo que cria uma tensão histórica e espacial:

A singularidade do *xiancheng* como um tipo de paisagem social não é apenas sua onipresença socioeconômica e geográfica – há mais de 2.400 condados, ou cidades em nível de condado, na RPC, e a população de Fenyang está na média – mas em sua baixa representação no cinema e na literatura. Focalizar no *xiancheng* é, conscientemente ou não, chamar a atenção para o submundo da modernidade socialista chinesa e sua Era da Reforma. (2010, p. 76).



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Mesmo respirando uma certa melancolia em seus filmes, Jia nunca chega a idealizar o passado, nem essas pequenas cidades, ficando mais neste duplo caminho expresso na frase de Yu Hua: o conflito entre o ritmo acelerado desorientando a vida atual e o acalento psicológico das memórias ligadas a um lugar. Zhang lembra que os filmes de Jia não são nem condenações morais da cruel pobreza material e espiritual do *xiancheng*, nem justificativas nostálgicas para histórias pessoais que trazem suas marcas:

Se há áneles um traço de sentimentalismo, é um vestígio emocional das próprias memórias de Jia, perdidas no tempo e agora recuperadas através de uma forma cinematográfica cuja aptidão para a memória proustiana reside precisamente na sua capacidade de registrar o presente (*Ibid.*, p. 78).

São essas lembranças que dão a profundidade de que falava Hannah Arendt quando apontava o perigo do esquecimento como consequência da ideologia do progresso. Na verdade, em *Nadando...*, Jia coloca essas imagens na tensão entre dois tempos: o tempo da memória e o tempo da vida contemporânea. Visualmente, esses dois tempos se cruzam e se perdem continuamente nas múltiplas reflexões da cidade sobrepostas à imagem dos escritores que, cada qual na sua vez, recontam a História em pequenos relatos através de suas memórias íntimas.

Jia, portanto, esteve longe de esquecer a estética da paisagem neste filme. No entanto, a pulverizou nos detalhes, na banalidade da vida comum, tão distantes do sublime dos belos panoramas. Liu Mia Yinxing junta-se a Martin Lefebvre (2006. p. xi) quando afirma que às vezes há no cinema um *landscape gaze*, ou seja, um olhar-paisagem contemplativo não necessariamente ligado a uma imagem da natureza e à dilatação das durações. Segundo Liu, esta contemplação não é uma leitura puramente plástica, mas opera sobretudo na redefinição da relação entre o mundo e o observador:

Ou seja, o que a paisagem cria não é necessariamente um tempo morto interno, mas limiares em direção a diferentes dimensões espaço-temporais, onde se torna a estrutura da possibilidade de diferentes narrativas” (LIU, 2019, Kindle).

No capítulo 17, “Filho” (儿子), Essas diferentes dimensões aparentam se convergir quando Wang Yiliang (01:43:56 a 01:47:32), filho adolescente da escritora Liang Hong, diz que conhece esse rio, sobre as margens do qual está sentado, através dos livros da mãe. Ele quase não fala mais o dialeto natal, do Henan, depois de anos em Pequim; mas sabe que o rio ficava mais perto da aldeia: “Quando era mais novo não



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

sabia como o tempo mudava as coisas”, relata, sem se dar conta que, como o rio, o tempo o afastou de sua origem. Jia evita julgar esse distanciamento, apenas revela o garoto se integrando ao seu modo e ritmo com o espaço e a história que esse espaço desprende. Ele se distrai jogando pedras que ricocheteiam sobre a água. O tempo, afinal, muda o curso das coisas. Nesse olhar-paisagem, Jia nos faz perceber a História como correnteza de um rio deslocado, envolto de luzes que contornam as pedras. A câmera segue lentamente a água, como se movesse num tempo aberto a diferentes possibilidades e narrativas.

Nadando até o azul

Foram também nas águas, as do porto de Odessa, que Eisenstein percebeu que havia na paisagem o princípio de uma imagem sem limites, que ele chamou de *obraz-sreda*, uma imagem do ambiente, como se “as fronteiras do exterior e do interior, do distante e do próximo, tivessem se tornado completamente porosas, ou como se tais espacialidades tivessem se tornado sensorialmente intercambiáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 270-271). É por essas águas sem fim, imagens sem limites em um olhar-paisagem que o final do filme parece afluir. No capítulo 18, “Nadar” (游泳), em rápido relato de memórias de juventude (01:47:16 a 01:48:13), Yu Hua cruza as ondas do mar, passa pela arrebatção de percepções estéticas, ganha a sensação de liberdade e termina no desejo de nadar até a formação de uma imagem: “O mar era amarelo, mas o livro dizia que era azul. [...] um dia, vou nadar até o mar se tornar azul.” O verbo nadar, *you* (游) em mandarim, corresponde ao parâmetro taoísta da pintura *shanshui*, que significa vagar sem obstáculos, ou simplesmente exercer um olhar livre.

Jia Zhangke parece fazer um apelo semelhante aos espectadores. O rigoroso retrato da China em seus filmes revela a flexibilidade de um olhar livre, emancipado (nas palavras de Rancière), pela implementação de um *olhar-paisagem* capaz de entrar nos limites de uma imagem-meio, e de fazer parte dela. Ao chamar esse olhar desimpedido, a paisagem se torna uma representação rica e formidável do mundo e sua história aberta a uma infinidade de interpretações. A paisagem torna-se, assim, nos filmes de Jia Zhangke, um convite para mergulhar no mar e ver, com os próprios olhos, o azul perdido do mundo.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Referências

- 24 CITY. Direção: Jia Zhangke. China: MK2, 2008.
- ARENDR, Hannah. **La crise de la culture**. Paris: Gallimard, 1972. pp. 124-125.
- ARTESÃO PICKPOKET. Direção: Jia Zhangke. China: Xstream Pictures, 1997.
- BERTRAND, Georges. Le paysage entre la nature et la société. In: ROGER, Alain (org.). **La Théorie du paysage en France 1974-1974**. Paris: Champs Vallon Seyssel, 1995.
- BILLETTER, Jean François. **Leçons sur Tchouang-Tseu**. Paris: Allia, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps de Fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. **Peuple en larmes, peuple en armes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- DONG. Direção: Jia Zhangke. China: Xstream Pictures, 2006.
- ELIESSEEFF, Danielle. **L'art chinois**. Paris: Larousse, 2007.
- EM BUSCA da Vida. Direção: Jia Zhangke. China: Xstream Pictures, 2006)
- ESCANDE, Yolaine. **O coração e a mão**. A arte da China tradicional. Paris: Hermmann, 2000. p. 48.
- GOMBRICH, Ernst hans. **Reflexion sur l'histoire de l'art**. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon, 1992
- GRANET, Marcel. **La pensée chinoise**. Paris: Ed. Albin Michel S.A., 1999.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural da Pós-Modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- I WISH I Knew. Direção: Jia Zhangke. Produção: Jia Zhangke. China: AdVitam, 2010.
- INÚTIL. Direção: Jia Zhangke. China: Xstream Pictures, 2007.
- JIA, Zhangke. **Dits et écrits d'un cinéaste chinois**. Nantes: Capprici, 2012.
- _____. Vacarne Festival. [Entrevista cedida a] Emmanuel Burdeau e Philippe Mangeot. **Press Kit**, Vacarne, 2012.
- _____. Entretien avec Jia Zhang-ke: Le temps devenant le centre de tout. [Entrevista cedida a] Michel Ciment. **Positif**, Paris, n. 656, 2015, pp. 27-30.
- _____. Xstream Pictures. Swimming out till the see tuns blue. **Press Kit Berlinale Special**, Berlim, 2020.
- _____. *Des images impossibles à retenir- Le nouveau cinéma chinois depuis 1995*. **Perspectives Chinoises**, Hong Kong, n. 110, 2010/1, CEFC, 2010, pp. 52-58.
- JULLIEN, François. **La grande image n'a pas de forme**. Paris: Seuil, 2003.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and Film*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LIU, Mia Yinxing. **Literati Lenses**: Wenren Landscape in Chinese Cinema of the Mao Era. Hawaii: University of Hawaii Press, 2019. Kindle.

NADANDO ATÉ o mar se tornar azul. Direção: Jia Zhangke. Produção: Tao Zhao. China: MK2, 2020.

PLATAFORMA. Direção: Jia Zhangke. China: Xstream Pictures, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Paris: La fabrique éditions, 2008.

SOARES, Camilo. **L'Espace Immatériel dans le Cinema de Jia Zhangke – Une Politique du Regard**. Paris: L'Harmattan, 2020.

TREGGAR, Mary. **L'art chinois**. Paris: Ed. Thames & Hudson, 1991.

VANDERMEERCH, Léon. La conception chinoise de l'histoire. In CHENG, Anne (org.), **La pensée en Chine aujourd'hui**. Paris: Éditions Gallimard, 2007. pp. 47-73.

VEG, Sebastian. Introduction - Ouvrir des espaces publics. **Perspectives Chinoises**, Hong Kong, CEFC, n. 110, pp. 4-11, 2010.

YU, Likwai. Festival 3 Continents. [Entrevista cedida a] Camilo Soares. **Revista Será**, 29 jan. 2015. Disponível em: <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai>. Acesso em: 12 dez. 2022.

ZHANG, Xudong. Poetics of vanishing – The films of Jia Zhangke. **New Left Review**, Londres, v. 63, pp. 71-88, 2010.

Recebido em: 21/11/2022. Rodada 1: Revisor A 12/01/2023. Revisor B 06/01/2023.

Rodada 2: Revisor A 29/03/2023. Aprovado em: 03/04/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Desdobramento da pesquisa de doutorado *A imaterialidade no Cinema de Jia Zhangke* realizada na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, entre 2013 e 2016

Fontes de financiamento

Capes

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica