

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ EDUARDO KOGUT

ENTRE O TÉDIO E A IMPERMANÊNCIA: QUESTIONAMENTOS SOBRE O
DESENVOLVIMENTO CHINÊS NA DÉCADA DE 80 SOB A ÓTICA DO FILME
“PLATAFORMA”.

CURITIBA

2021

ENTRE O TÉDIO E A IMPERMANÊNCIA: QUESTIONAMENTOS SOBRE O
DESENVOLVIMENTO CHINÊS NA DÉCADA DE 80 SOB A ÓTICA DO FILME
“PLATAFORMA”.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito à obtenção de
grau no curso de Ciências Econômicas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Demian Castro

Curitiba

2021

RESUMO

O processo histórico chinês iniciado na década de 80 é amplamente estudado sob diversos vieses, como o do desenvolvimento e do crescimento econômico. Essa narrativa histórica, porém, comumente exclui a experiência individual e pessoal do cidadão chinês que vivenciou e testemunhou essa narrativa, impossibilitando análises mais profundas sobre os reais efeitos de fenômenos como o desenvolvimento econômico chinês no indivíduo comum do país. Essas experiências, por outro lado, passaram a ser parte integrante de uma série de obras artísticas, entre elas livros e filmes, que se aproximavam tanto das experiências históricas, quanto da vida comum contemporânea aos processos de abertura econômica. Uma dessas obras é “Plataforma”, filme lançado em 2000 e dirigido por Jia Zhangke, que aborda como as mudanças da China na década de 80 afetaram um grupo de jovens artistas em uma cidade média do interior do país. O filme foi feito com poucos recursos e com técnicas documentais, apresentando uma atmosfera tediosa e com personagens que se sentem deslocados dentro do período de mudanças no país. Tendo sua trama iniciada durante o fim da Revolução Cultural, os personagens possuíam uma vida sem perspectivas, que é completamente modificada com as reformas, porém os problemas de cada personagem em âmbito pessoal, do sentimental às ambições, não são respondidos pelo novo paradigma socioeconômico. O filme, então, serve como uma narrativa distinta da história dominante acerca do período histórico no país ao apresentar a vida comum que não é afetada pelo desenvolvimento e pela modernização do país.

Palavras-chave: Economia chinesa; Desenvolvimento econômico; História chinesa; Cinema; Jia Zhangke

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS	9
2.1 Da subserviência à Revolução Cultural	9
2.2 Anos 80: Reformas e Impermanência	16
3. “PLATAFORMA”: ENTRE O CINEMA E O DESENVOLVIMENTO	19
4. CONCLUSÃO	39
5. REFERÊNCIAS	42

LISTA DE FIGURAS

FIGURA I – A CIDADE DE FENYANG ANTES E DEPOIS.....	23
FIGURA II – A CIDADE DE FENYANG ANTES E DEPOIS.....	23
FIGURA III – AS MURALHAS.....	24
FIGURA IV – PLATAFORMA.....	25
FIGURA V - O ESPETÁCULO AGITPROP.....	27
FIGURA VI – SUBVERSÃO.....	28
FIGURA VII – MODERNIDADE.....	33
FIGURA VIII – INDIVIDUALIDADE.....	35
FIGURA 9 – O CASAL NO-FUTURE.....	37

1. INTRODUÇÃO

O processo de desenvolvimento passado pela China a partir da década de 70 é amplamente estudado, comparado, criticado, modelado e exaltado, não necessariamente ao mesmo tempo. Entre diversos pontos de vistas e discordâncias, existe ao menos um consenso relativo ao fato de que houve um aumento de níveis abismais na geração de riqueza do país. Como afirma Naughton (2018), em sua introdução:

Durante os últimos 35 anos, a China vem sendo a economia com melhor performance no mundo. Seu Produto Interno Produto (PIB) cresceu mais rápido por mais tempo do que qualquer outra economia na história. Além disso, a economia chinesa é enorme, sendo comparável em tamanho e em impacto global apenas com a dos Estados Unidos. A China hoje é um piloto da economia mundial. (2018, p. 1, tradução nossa).

O país passou a ser o centro do capitalismo global em termos produtivos e a cada década aumenta sua influência dentro das dinâmicas geopolíticas mundiais. A partir dos anos 80, o país que era predominantemente agrário, isolado e pobre ainda na segunda metade do Século XX, passou a possuir uma gigantesca população urbana, em uma sociedade mais estabilizada e moderna (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007)

Essa é a “história oficial” do desenvolvimento chinês, presente em diversos estudos sobre a China da década 80 adiante, ancorados em leituras que visam englobar a totalidade das experiências de cada indivíduo e cada pequeno grupo dentro do país ao longo desse processo, com base nos grandes acontecimentos históricos ou a partir das leituras econômicas dos índices estatísticos de produto, industrialização e urbanização – excluindo qualquer possibilidade de análises e narrativas alheias a esses pontos de vista. Dentro de um debate acerca de se a China vive hoje em uma sociedade de consumo ou em um socialismo de mercado, ou se o responsável pelos saltos econômicos foi a abertura de mercados ou o planejamento estatal, ignora-se toda a experiência pessoal de cada pessoa que navega o curso da história contemporânea chinesa – para a qual os pormenores teóricos pouco importam.

Uma análise puramente numérica e estatística pode até apresentar e questionar pontos desse progresso, como por exemplo, os dados sobre concentração de renda e da desigualdade social no país (MEDEIROS, MORAIS, 2011). Mas ainda sim esse universo estatístico apresenta limitações para qualquer tipo de aproximação com a realidade, que foi de mudança do espaço, da paisagem e dos costumes chineses durante esse período, assim como apaga a experiência individual em sua plenitude, com suas dores, sucessos e memórias nos últimos 40 anos. Além disso, se tratam de narrativas simplistas para entender um país com a complexidade geográfica da China, onde essas experiências de desenvolvimento diferem entre si dependendo do território, sendo, como um todo, demasiadamente simplistas para explicar quais os reais efeitos desse processo na gigantesca população do país.

Uma particularidade do processo de abertura passado pela China com o fim da Revolução Cultural, em 1976, foi a vasta quantidade de energias e forças liberadas a partir da descoletivização da economia (FAIRBANK; GOLDMAN, 2007), ocorrido junto à queda no interesse no policiamento ideológico por parte do Partido Comunista Chinês após a morte de Mao Tse-Tung. Isso acarretou, em termos econômicos, na criação de novos mercados, empreendimentos e comércios, já, dentro da produção cultural, surgiram artes completamente novas e que usufruíam da liberdade adquirida. Por exemplo, o surgimento de uma nova literatura, autônoma e independente dos interesses políticos, e de uma nova música popular, de sentimentos mundanos para um mundo que, agora, tornou-se ainda mais mundano. Essas novas artes com frequência recontavam a experiência do cidadão comum frente a uma contemporaneidade em mudança ou frente ao processo histórico recente do país, em livros biográficos ou de memórias e em trabalhos jornalísticos de resgate dessas histórias, como foi comum a produção literária sobre a Revolução Cultural, que servia como maneira de compensar a carência de narrativas aprofundadas sobre o período (WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, 2006). Surge, então, uma visão alternativa, vinda da própria sociedade chinesa, sobre a história recente do país, partindo das memórias de pessoas comuns para recontar suas experiências frente ao processo histórico.

O cinema passou por processo semelhante. Em um primeiro momento, na década de 80, liberou-se uma energia que foi direcionada para a criação de

filmes que buscavam se desvencilhar da estética do realismo socialista, declarando aquele modo de produção e aqueles ideais como obsoletos (ZHANG, 2010). Essa nova liberdade era usada em prol da manifestação artística do diretor, que narravam histórias “grandiosas e abrangentes” (ZHANG, 2010, p. 72), enquanto se distanciavam, também, de uma experiência histórica concreta, contrastando com o turbulento momento em que seus filmes eram produzidos. Por outro lado, a partir do fim da década de 80 e, principalmente, durante a década de 90, os jovens que viveram sua juventude durante o período de fim da Revolução Cultural e de liberação dos anos 80 se tornam cineastas, com visão distinta à geração anterior. Seus filmes se interessam muito mais pelo dia a dia contemporâneo e real, com fortes traços documentais, buscando uma aproximação com o cidadão chinês comum daquele período - urbano e pobre. Assim como a literatura, que reconta o processo histórico a partir de pontos de vistas distintos, o cinema passa a apresentar uma visão concreta da realidade, e por vezes da história, a partir dessa nova geração.

Nesse cenário, em 1997, o cineasta Jia Zhangke inicia sua carreira de longas-metragens, propondo um cinema sobre o cidadão da nova realidade chinesa, com filmes modestos e baratos, feitos com não-atores e fortemente influenciados pelas memórias e experiências de Jia e daqueles próximos a ele. Seu interesse estava em mostrar outra face do desenvolvimento chinês iniciado na década de 80, sendo não necessariamente um contraponto ou uma negação deste, mas sim interessado em suas nuances e efeitos na paisagem e no indivíduo, as grandes testemunhas de todos esses processos. Uma “china invisível” (FRODON, 2014, p. 35) aparece em seus filmes, com interesse em todos os efeitos da modernização acelerada, do fim da economia planificada e das novas configurações sociais que surgem a partir da década de 80, com pessoas que nem sempre irão se adequar à nova realidade.

A partir dos contrastes proposto no cinema de Jia, do seu momento histórico e das histórias contadas por ele, é possível observar como o cidadão comum existe junto ao processo de abertura econômica e do desenvolvimento. Uma comparação entre o ponto de vista dessa China invisível do diretor com a narrativa histórica dominante e as mudanças de maior expressão no país pode, também, propor novas formas de se relacionar com as experiências comuns no contexto de narrativas histórica dominantes. As diferenças que surgem entre

essas formas de se relacionar e analisar a história estão dentro dos universos concretos, da paisagem e das mudanças sociais, e também dos abstratos, dos sentimentos e das memórias do indivíduo. A análise de seus filmes, de suas formas, poesias e narrativas, podem se apresentar, então, como ferramentas para melhor compreender, além de registrar, essa história e também as forças que as cercam.

Para realizar tal análise recorreremos ao panorama da história “oficial” da China recente, apresentando, em um primeiro momento, os acontecimentos que levaram à Revolução Comunista, em 1949, com uma maior atenção ao momento da Revolução Cultural, de 1966 a 1976. Então é possível apresentar as reformas e mudanças postas em prática por Deng Xiaoping, na década de 80, com suas justificativas e seus efeitos na realidade do país. Após a exposição histórica, será apresentado uma outra visão para o processo histórico da reforma econômica de Deng, a partir da análise do filme “Plataforma”, de 2000, dirigido por Jia Zhangke, que se passa durante os anos de 1979 a 1990. Sendo o discurso histórico dominante para o período focado no desenvolvimento econômico, o filme, que apresenta uma visão focada no cidadão comum e jovem durante o período, surge como ferramenta para a análise do processo histórico e econômico do país e de seus efeitos no indivíduo.

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2.1. DA SUBSERVIÊNCIA À REVOLUÇÃO CULTURAL

O processo que culminaria na Revolução Comunista, em 1949, tem início com a invasão por potências estrangeiras da China durante os cerca de 100 anos que antecederam a vitória do Partido Comunista Chinês. A partir da derrota para a Inglaterra na Primeira Guerra do Ópio, de 1840 a 1842, o país passou a estar sujeito a intervenções externas de maneira severa, na forma de invasões de seu território e de tratados desiguais, que puniam o Império Chinês, conferiam vantagens comerciais aos países europeus, como Inglaterra e França, e aos Estados Unidos, enquanto também concediam territórios e outros benefícios a

esses países (SCOTT, 2008). Esses tratados eram apresentados como unilaterais, porém a China era coagida a assiná-los.

Parte dessas vantagens incluía a extraterritorialidade, garantindo a liberdade dos estrangeiros agirem conforme as próprias leis, ignorando qualquer tipo de autoridade ao Estado Imperial chinês. O que se seguiu foi uma série de desmoralizações, ou humilhações, na qual o povo chinês, já submetido a uma forte hierarquização dentro do próprio estrato social do país, agora estava submisso também ao estrangeiro. Por parte do Estado, o sentimento de humilhação era especialmente marcante devido à forte cultura de culto à instituição imperial e ao prestígio moral de seus funcionários e governantes presente na cultura chinesa (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007). Porém, com a invasão estrangeira ocidental e, posteriormente, do Japão, essa posição de superioridade do sistema de governo se esvaziou – nenhum estrangeiro prestava o respeito visto como necessário ao imperador, e muito menos para qualquer outra esfera da sociedade chinesa. Soma-se isso a epidemia do ópio impulsionada pelos ingleses, vista como um mal social, além de ter gerado um sério problema cambial, e as enormes repressões a diversos levantes sociais, consolidou-se a visão de ter se tratado de 100 anos, 1839 a 1949, de humilhações - ou o Século das Humilhações (SCOTT, 2008).

Como a periodização proposta pelo termo Século das Humilhações afirma, essas humilhações só chegaram ao seu fim com a vitória do Partido Comunista Chinês na Guerra Civil, em 1949. Antes disso, país abandonou o sistema imperial em 1911 e passou por tentativas diversas de instaurar uma república, porém a influência estrangeira foi uma constante por todo o período. Além disso, os governos consolidados, em um primeiro momento dos generais, que tentam reinstaurar o império, e posteriormente do Partido Nacionalista, repetem o padrão de humilhações e repressões contra o povo comum e camponês, a maioria do país, do período imperial.

A vitória do PCC se dá no longo processo de Guerra Civil, que coincide também com o ápice do confronto sino-japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Com a derrota do Japão no fim da guerra e com o apoio das massas camponesas, o Exército da Liberação, formado pelo Partido Comunista Chinês, avançou contra as cidades que estavam sob controle do Partido Nacionalista, que, derrotado, manteve apenas o território de Taiwan. Com grande unidade

formada dentro do Partido, agora centrado na figura de Mao Tse-Tung, líder da recém-formada República Popular da China, inicia-se o projeto para o país amplamente baseado no modelo soviético de socialismo (TEIWES, 1987), expresso no mantra repetido pelo Partido: “A União Soviética é o nosso amanhã”. Desse modelo surgiram políticas de coletivização da agricultura, estratégias de desenvolvimento urbano, o foco na indústria pesada e na presença militar, assim como ideias sobre a própria organização do Estado.

Tendo tido sucesso com sua versão de um Plano Quinquenal, e com a importante participação do país na Guerra da Coreia, resgatando um orgulho nacional ao mesmo tempo em que recuperava um prestígio internacional (TEIWES, 1987), Mao decide tomar decisões mais autorais e apresentar o seu próprio plano econômico. O Grande Salto Adiante aparece, em 1958, como forma de mobilizar novamente, tal qual à época da Guerra Civil, a população do país em prol do regime e de seus objetivos. Visando a modernização intensa do campo e das indústrias, Mao empregou novamente táticas de mobilização em massa, principalmente no campo, acreditando firmemente no poder da população para corresponder com os objetivos estimados pelo partido central. As ênfases anteriores em indústria pesada, como na indústria do aço (NAUGHTON, 2018) se mantiveram, visando um mercado exportador para o financiamento das modernizações. O plano, porém, foi um fracasso logo em seu segundo ano. Segundo Fairbank e Goldman (2007), no centro do problema estava a descentralização dos levantamentos e do planejamento das colheitas, colocada nas mãos dos próprios camponeses, criando uma falta de controle sobre a produção real. Enquanto em 1955 o país teve um aumento expressivo na produção agrícola, em 1956 o partido estipulou para tal crescimento se repetir, o resultado, porém, foram os agricultores afirmando colheitas muito superiores do que as realizadas, em um ano de colheitas ruins, enviando ao partido a parcela devida, porém sobrando pouquíssimo para a própria subsistência.

O plano de Mao foi um desastre econômico e social, causando fome principalmente nas regiões do interior do país. Muitos dos alimentos que ainda eram colhidos eram realocados para as cidades costeiras, dando a ideia de normalidade para os cidadãos de cidades maiores. Em algumas províncias do campo, porém, a mortalidade chegou a estar entre 6% e 11% da população total

– com uma estimativa entre 25 e 30 milhões de mortos devido à escassez de alimentos ao fim de 1961 (NAUGHTON, 2018). O outro grande episódio de Mao a frente do PCC, e seu episódio final em vida, surgiria justamente do trauma do momento do Salto Adiante. Seja como uma maneira de reabilitar o legado de Mao dentro de uma tradição marxista-lenista, ou como forma de perseguir vozes críticas, dentro do partido, aos erros no plano econômico anterior (HARDING, 1997). Iniciou-se, então, a política de mobilização da juventude urbana para evitar a volta do capitalismo no país, que estaria surgindo de dentro do PCC.

Observando os passos e o estado da União Soviética, havia também diversas ressalvas com o rumo do socialismo na Rússia, o país modelo seguido pela República Popular (MACFARQUHAR, SCHOENHALS, 2008). Mao acreditava que o espírito revolucionário havia desaparecido do partido soviético, que agora repudiava Stalin e tinham o ímpeto revolucionário completamente controlado. Mao também observava uma volta das classes dentro da USSR, na forma de uma classe dominante, ao considerar estar ocorrendo o mesmo na China, ele considera uma falha da revolução (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007). Mao decide reformar por completo o país, buscando torna-lo mais igualitário novamente, mas, principalmente, tentando recuperar o controle do Partido, evitando o que aconteceu com Stalin na União Soviética.

A Revolução Cultural apresentava dois principais objetivos: manter, ou renovar, o ímpeto revolucionário na população, incluindo também a população jovem dentro da causa revolucionária, e uma limpa política dentro do Partido, renovando seu apoio dentro dele. Importante parte do primeiro momento da Revolução foi a formação da Guarda Vermelha, uma organização estudantil criada e incitada por Mao, para “aprender a revolução fazendo revolução” (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007, p. 360): atacando todos aqueles que teriam inclinações direitistas, ricos, intelectuais e membros do partido. A situação se deu de forma arbitrária e violenta, os jovens que compunham a Guarda Vermelha possuía a liberdade de perseguir todos que julgassem uma influência negativa dentro do Partido, o que foi uma prática abusiva em larga escala. Ela se estendeu à população em geral, que poderia denunciar pessoas que estariam agindo de maneira contrária ao partido e elas, então, eram vítimas de inúmeras humilhações, como as sessões de reeducação, nas quais o suposto “direitista” estaria no centro de uma reunião em que sua comunidade iria denunciar, em tom

de humilhação, seus crimes. Mas casos mais extremos envolviam até mesmo a ida desses contraventores do regime para campos de reeducação. As consequências sociais desse sistema de renovação foram inúmeras, de famílias separadas e destruídas até mesmo diversas mortes nos próprios campos de reeducação e por suicídio, em casos que a pessoa se negava a participar desses episódios ao ser denunciado (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007). A noção de “dez anos perdidos” ao tratar a Revolução Cultural passa, então, pelo caos gerado pela noção de reformar o partido, que estaria sendo cedido ao revisionismo direitista: “[a Revolução Cultural] não possuía nenhum objetivo claro e não produziu nenhuma organização unificada para implementar programas e políticas novas. Ela derrubou o regime antigo, mas deixou apenas caos e desordem em seu lugar” (HARDING, 1997, p. 150)

Em outra frente, a Revolução Cultural também foi um momento de centralização do planejamento cultural por parte do PCC. A produção cultural era vista como uma grande ferramenta de mobilização popular e revitalização revolucionária, portanto teria que ser reformada, tal qual outros setores da sociedade, tornando-se completamente ligada ao Estado. Clark (2008) aponta como diversos acontecimento do começo da década de 60 demonstravam a aptidão do Partido em combater as “ervas venenosas” dentro da produção cultural chinesa, fosse uma inclinação burguesa, motivações demasiadamente individualistas ou histórias que simplesmente fugissem da visão de mundo do PCC. Havia uma exigência para que toda ficção e arte girasse em torno da tríade temática de trabalhadores, militares e camponeses, e qualquer produção fora desse eixo temático poderia tornar-se alvo das críticas do Partido – mas até mesmo as que eram complacentes a essas temáticas poderiam ser criticadas por suas nuances. Esse modelo de crítica moldou, com o passar da década de 60, o cenário cultural em que tudo que era produzido passava pelo aval, patrocínio e participação direta do PCC.

Portanto, antes mesmo da Revolução Cultural ser iniciada como processo político oficial, com a formação da Guarda Vermelha e o início das perseguições, a produção cultural já buscava a todo vapor colocar-se em sintonia com o governo. Clark apresenta o exemplo da Ópera de Pequim, que no auge da Revolução se tornou o principal veículo propagandístico do período. O formato original, arte chinesa milenar baseada na relação do ator e dos músicos,

apresentava diversas acrobacias e maquiagens para contar histórias igualmente antigas, sobre heroísmos antiquados. No novo regime, revolucionário, o apelo da Ópera era nulo para novas gerações. Por décadas houve investidas para modernizar o estilo, contando histórias contemporâneas e modificando movimentos. Essa modernização culminou no momento da Revolução Cultural, em que a nova Ópera de Pequim reinou sobre as outras formas de arte no país e se tornou a criação “modelo” para as outras artes.

E essas novas produções eram, de fato, modernizadas: influenciadas pelo novo teatro musical, por balés estrangeiros e pelo cinema, fazendo uso de instrumentos ocidentais e novas temáticas (CLARK, 2008). Abandonaram-se as antigas fantasias e maquiagens, espadas foram substituídas por rifles e pistolas e as temáticas passaram a ser contemporâneas, militares e militantes. Por outro lado, o termo de “apresentações modelo” gerou uma piada recorrente sobre o período: “800 milhões de pessoas assistindo os mesmos oito espetáculos”, que eram as apresentações escolhidas pelo PCC. Os espetáculos modelos eram exibidos à exaustão, principalmente em suas versões filmadas e os heróis dessas apresentações, símbolos revolucionários, eram replicados em pôsteres, jornais, filmes e até mesmo em utensílios domésticos – um movimento de exaustão cultural se criou com o passar dos anos, com um crescente esvaziamento dessas imagens passando a ideia de comoditização dessas figuras (CLARK, 2008).

Clark, porém, defende como havia um impulso de mudança e modernização constante que reformou por completo a produção cultural chinesa no período. Houve, pela primeira vez, uma especialização de funções dentro da Ópera, por exemplo, que mudou completamente o universo quase artesanal de produções no teatro e ópera, onde havia um acúmulo de funções para cada artista. Agora, existiam papéis específicos para cada um, como a inclusão de roteiristas e diretores – quase inexistentes no antigo formato que era baseado na colaboração entre atores e músicos. A literatura, por mais que permanecesse com seu foco propagandístico ou focado exclusivamente em trabalhadores, soldados e camponeses, criou um ecossistema que convidava jovens para a produção de textos e folhetins, mas no qual, em paralelo, passou a existir uma literatura onde a população poderia encontrar temas do mundo comum e sentimental, alheios à Revolução – impressos nas mesmas máquinas dos

folhetins políticos. O esforço do partido em mudar o formato cultural e reformar os meios de produção também gerou frutos no cinema, com um aumento expressivo na distribuição de projetores e também no de presença de público no cinema, mesmo com uma oferta diminuta de filmes para exibição (CLARK, 2008).

Dentro da produção cultural, então, é possível questionar um significado alheio à narrativa de “10 anos perdidos” sobre o período. A cultura do período, por vezes menosprezada como apenas propagandística e constantemente ignorada por estudos históricos, era intensamente independentemente do restante do mundo (ao mesmo tempo que intrinsecamente dependente do Partido), porém não fechada para suas influências, e muito menos para suas modernizações. O esforço estatal em prol da cultura reformou artes de práticas antiquadas, como o modelo artesanal da produção das Óperas de Pequim, assim como abriu portas para a influência exterior em práticas em que ela era inexistente, como na dança, que passou a reunir elementos de artes marciais, dança popular e elementos da alta cultura, como balé ortodoxo e dança moderna (CLARK, 2008). Boa parte do ecossistema criado dentro da Revolução foi primordial para a evolução das artes no período da década de 80, assim como até mesmo a exaustão e o esvaziamento das figuras políticas e propagandísticas do período não era tão distante da relação que os chineses viriam a cultivar com o capitalismo corporativista pós-abertura econômica: “como as marcas modernas, as figuras da Revolução Cultural induziam a um reconhecimento e identificação, mas a imagem se tornara apenas um símbolo, praticamente vazio de qualquer significado real” (CLARK, 2008, p. 258).

Não é exagero apontar uma espécie de modernismo dentro das dinâmicas da Revolução Cultural, que foi um fenômeno intrinsecamente contemporâneo à sua época, no idealismo e nas práticas, e até mesmo em seu fracasso e no seu esvaziamento de significados. A intenção de reformar uma cultura nacional frente ao resto do mundo que passava a tender à homogeneização cultural era encarada de maneira frontal e direta, buscando novas soluções e novas formas de expressão. O objetivo dessa busca era claro, tornar toda e qualquer expressão cultural um ato político (ou partidário), mas os meios para se atingir isso eram abertos. Práticas modernistas como digerir diversos tipos de influências (nacionais e externas, atuais e históricas, populares e intelectuais) para formar um novo objeto cultural, com o idealismo revolucionário em seu

centro, se assemelham às vanguardas artísticas modernistas do início do Século XX. E, ao mesmo tempo, a expressão do desgaste dessa cultura em relação aos seus símbolos, o cansaço comparável ao vazio da sociedade de consumo moderna, tudo aproxima a China maoísta do estado do mundo na segunda metade do século – o que muitos conectam ao uso do termo Pós-Modernismo. Por fim, toda essa discussão só faz sentido devido à intrínseca relação existente entre a produção cultural e o universo econômico e político, algo pensado por Mao desde o início do seu regime e já de inspiração soviética, mas inegavelmente outro traço importante para o modernismo da segunda metade do século.

2.2. ANOS 80: REFORMAS E IMPERMANÊNCIA

O fim da Revolução Cultural se deu em 1976, com a morte de Mao Tse-Tung e o início de um período de transição dentro do país. Apesar do caos político ter tido fim em 1969, com o fim da Guarda Vermelha, as práticas propagandistas se mantiveram até a morte de Mao, assim como o universo cultural restrito. Após seu fim, o PCC viu a necessidade de repudiar os abusos Revolução Cultural para manter sua legitimidade – o que se deu, ainda em 76, com a culpabilização da Gangue dos Quatro, composta por Jian Qing, a última esposa de Mao, e outros três membros do partido, pelas arbitrariedades do período. Com a tentativa de deixar as práticas maoístas de lado, iniciou-se o período reformista com o advento de Deng Xiaoping ao topo do partido, em 1978. A abertura iniciada não foi apenas econômica, mas também cultural e universal: assim como Mao enxergava, mais de 10 anos, antes a impossibilidade de separar o ideal político de sua Revolução Cultural das artes do país, dos espetáculos, músicas e filmes, Deng com suas aberturas puramente econômicas e políticas, abriu a China também para uma nova cultura, impulsionada pelo fim da perseguição ideológica e da nova influência do resto do mundo no país (FAIRBANK, GOLDMAN, 2007).

As reformas de Deng previam inúmeras mudanças na base produtiva chinesa. Longe estaria o culto ao partido em cada decisão do Estado, e sim uma abertura à individualidade. Práticas comuns para incentivar essa individualidade foram uma maior liberdade para o produtor rural, com o crescimento

subsequente de mercados internos, e privatizações. Logo se seguiram a abertura para o capital estrangeiro e a criação das zonas econômicas especiais. A justificativa do Partido para essa abertura, e para logo o que foi chamado de um modelo de Socialismo de Mercado, seria a falha da China, em períodos anteriores, de estabelecer uma economia de mercado eficiente, estágio indispensável para a construção do socialismo e capaz de trazer as revoluções científicas e tecnológicas necessárias para a economia do país conseguir suprir as necessidades sociais da população (POMAR, 2021). A falta de uma indústria de bens de consumo para suprir essas necessidades passava a ser também um erro do período maoísta, que passou quase 30 anos dentro da ilusão soviética da indústria pesada e militar. Tendo um exemplo como Hong Kong e outros países do Leste Asiático, abertos ao capitalismo global e onde houve grande desenvolvimento e crescimento econômico no período pós-guerra, a República Popular da China abre suas portas para o mundo.

A abordagem de Deng nessa abertura do país era de tentar equilibrar políticas reformistas com as mais conversadoras – Baum (1997) coloca nos termos de *fang* e *shou*, respectivamente um relaxamento com uma mão enquanto há um aperto, uma restrição com a outra. Segundo o autor, durante a década de 80 essas medidas de relaxamento e controle se deram de forma periódica, revezando-se como maneira de tentar abarcar a pretensão de Deng de procurar “modernização e reforma com uma preocupação profunda em manter a ordem política e a disciplina”, abrindo as portas do país para a geração de riqueza moderna com uma população educada e intelectual, mas ao mesmo tempo esperando uma manutenção da aceitação ideológica do Partido entre a população. As medidas também serviam como maneira de acalmar os ânimos dos membros do partido, que divergiam entre qual rota deveria ser tomada. Portanto, eram comuns momentos de reformas mais abrangentes seguidos por políticas conservadoras com o intuito de conter o ímpeto reformista.

Baum ainda aponta que Deng dificilmente encontrava esse meio termo em suas políticas, tendo que, na maior parte do tempo, improvisar nesses momentos. Parte da ideia de uma transição gradual entre economia planificada e economia de mercado (NAUGHTON, 2018), surge da dificuldade de Deng de conseguir emplacar reformas abrangentes devido à resistência de uma parcela dos membros do Partido. Porém, segundo Naughton, essa transição gradual se

tornou parte do sucesso dessas reformas, devido à paciência e ao tempo dado aos momentos de decisões econômicas, que foram chaves para o sucesso da implementação das políticas de descoletivização na agricultura, onde foram feitos experimentos localizados antes de uma implementação generalizada, além mesmo do espectro do campo, e de abertura para o capital estrangeiro.

Essa abertura surge dentro da proposta, reformista, da política de Portas Abertas. Ela tinha como objetivo atrair negócios estrangeiros para o território chinês com a substituição das antigas decisões administrativas, que barravam o comércio no país por ferramentas como tarifas, cotas e licenciamento, incentivos fiscais e a criação das zonas econômicas especiais para esses investimentos (SHANG-JIN, 1995). Como resultado do grande volume de investimento estrangeiro direto, a China passou a ter um volume de exportação em constante crescimento durante a década de 80, dobrando em termos nominais entre 1978 e 1989 (SHANG-JIN, 1995). Com o efeito de derramamento da tecnologia estrangeira, houve também um enorme processo de absorção da ciência e tecnologia do exterior por parte da indústria chinesa (FAIRBANK; GOLDMAN, 2007), contribuindo para a crescente da indústria chinesa a partir daquele momento. Esse processo, por outro lado, também teve seus aspectos culturais, no qual as obras artísticas, de filmes às músicas, estrangeiras finalmente chegavam à população do país.

Então, apesar do fim da repressão política e cultural, em que o indivíduo chinês se viu agora longe do Estado ideológico que ditava fatores do dia a dia e da cultura da população, a cultura chinesa estava agora sob a influência de todo o universo importado pela grande massa consumidora do país fosse de novas tecnologias, como a televisão, fosse em bens intangíveis como a vinda da música e costumes estrangeiros. Alheia a essa influência, houve também uma grande renovação de toda a produção cultural no país com a abertura econômica e ideológica: a literatura clandestina do período da Revolução Cultural agora podia ser editada e debatida em público (CLARK, 2008), a música se populariza seguindo àquelas de fora do país e o cinema, mesmo que de forma ainda clandestina, ressurgiu de forma independente do partido.

Durante a década de 80, reflexo do desenvolvimento econômico, o país teve um crescimento de 4,95% de sua população urbana, o maior número da série histórica dos anos 50 até a década de 2000 (FARRELL; WESTLUND,

2018). Além da influência econômica da realocação da população, foram fatores de influência o crescimento natural da população e mudanças políticas, também reflexos das reformas do período, como a reclassificação de áreas rurais como urbanas. Farrell e Westlund (2018) demonstram essas políticas com o crescimento contínuo, a partir dos anos 80, do número de cidades no país, com a adição de mais de 430 cidades até 2010, às apenas 145 cidades oficiais no período anterior às reformas. Essas novas cidades, apesar de decisões políticas e administrativas, agiam como repostas às novas demandas por infraestrutura, moradias e terras para serem exploradas economicamente no país (WEI, FANG 2003; GLAESER et al. 2017).

3. “PLATAFORMA”: ENTRE O CINEMA E O DESENVOLVIMENTO

A historiografia do desenvolvimento de um “cinema chinês”, no território continental, excluindo-se Taiwan e Hong Kong, apresenta 6 gerações (FRODON, 2014). Cada uma dessas gerações, e cada um desses passos da arte dentro da China, conversa de forma muito próxima às questões políticas, sociais e econômicas do país em cada momento do século XX. A Primeira Geração, do cinema mudo, tinha seu foco junto aos polos comerciais da China pré-Revoluções, principalmente em Shangai. Uma Segunda Geração, sonora, surge junto à Segunda Guerra e à invasão japonesa, com a produção de grandes filmes dentro do cânone do cinema mundial, feitos ainda dentro dos polos urbanos e desenvolvidos, com vieses progressistas, e já para um grande mercado consumidor interno no país. Essa geração, porém, tem seu fim com a tomada de poder pelo Partido Comunista – com a fuga de muitos nomes da nascente indústria cinematográfica do país para Hong Kong e Taiwan, ou o simples fim dessas atividades.

A Terceira Geração é a dos cineastas oficiais do regime do Partido Comunista Chinês, onde havia uma centralização da produção e, portanto, da temática, com os filmes girando em torno da tríade trabalhador-camponês-soldado, e a estética realista-socialista. Com a Revolução Cultural iniciada em 1966, toda a estrutura dos cinemas foi cercada e perseguida, tendo que reiniciar os trabalhos de forma “reformada” nos anos 70, agora com filmes ainda mais

tematicamente restritos e com suas produções completamente controladas (CLARK, 2008). Tal hegemonia de um cinema propagandístico é quebrada apenas em 1976, com o fim da Revolução Cultural. A Quarta Geração, a primeira a se diferenciar dos antigos métodos e da produção do período maoísta, teve seu principal papel como mentora para a geração por vir, com seus diretores reerguendo a Academia de Cinema de Pequim e passando a atuar como professores de jovens cineastas (FRODON, 2014).

Esses cineastas se tornariam, a partir da segunda metade da década de 80, a Quinta Geração. Seus filmes eram produzidos sem a autorização oficial do PCC, mas encontravam espaços para exibição em Hong Kong antes de ganhar o circuito de festivais ocidentais – chegando ao ápice de *Adeus, Minha Concubina*, de Chen Kaige, receber a Palma de Ouro, condecoração máxima do Festival de Cannes, em 1994. Foi a geração que lançou uma ideia de cinema chinês alheio a Hong Kong e Taiwan para o mundo. Seus filmes, feitos no momento de reformas e aberturas dentro do país, eram um claro repúdio aos ideais político-estéticos de Mao, com obras sensuais e complexas, fazendo uso de uma abordagem atemporal e um resgate de um “passado mitificado e da evocação de majestosas paisagens esvaziadas de história” (ZHANG, 2010, p. 71). Essas paisagens eram em gerais camponesas, mas longe da visão maoísta de um campo de lutas e revoluções, indo em direção à influência da pintura tradicional chinesa, onde o campestre está mais ligado a um fazer artístico cuidadoso e sofisticado. Se é possível analisar um cinema maoísta como próximo de uma concepção materialista, a Quinta Geração observa os cosmos, o fantástico e a paixão, tudo antes de observar o próximo de maneira direta como pregava Mao.

Havia, porém, um descolamento dessa geração com o momento histórico que vivia o país naquele momento. A abordagem ahistórica, atemporal e puramente campestre divergia das experiências cada vez mais urbanas, “onde o subdesenvolvimento socialista encontrava a investida das forças de mercado” (ZHANG, 2010) da segunda metade da década de 80 e da década de 90. No início dos anos 90, portanto, a Sexta Geração surge na direção oposta desses cineastas. Com forte teor documental, seus filmes focavam na desilusão dessas figuras urbanas que sofriam nas mãos das forças antagônicas das reformas chinesas. Apesar de ter seu início no começo da década, nomes como Jia

Zhangke só irão aparecer com longas-metragens em 1997. Esses novos cineastas propunham em seus filmes uma tradução da realidade de seu tempo (FRODON, 2014) – fosse a concreta, do mundo em transformação das décadas de 80 e 90, fosse a abstrata, de todas as forças invisíveis, políticas, sentimentais, emocionais, modernas ou conservadoras, existentes nele.

Os dois filmes iniciais de Jia Zhangke, feitos ainda nos anos 90, demonstram todas essas facetas. “Xiao Wu – O Batedor de Carteiras”, seu primeiro longa-metragem, lançado em 1997, foi filmado de forma quase amadora na cidade natal do diretor, Fenyang, de forma próxima à documental, em locações reais, com luz natural e fazendo uso de atores não profissionais. Jia, porém, ainda se interessa pela ficção, contando a história do protagonista, um ladrão de poucas ambições, que retorna à cidade e se depara com o turbilhão de mudanças causadas pelas novas configurações socioeconômicas da China na década de 90. Jia acompanha seu protagonista de perto com a câmera pelas ruas em ruínas da cidade, que logo darão espaço para novos prédios e edificações mais modernas. Xiao Wu percebe todas as mudanças também em relação a seus colegas e amigos, que já abandonaram a vida das ruas e do crime para lucrar dentro do novo mundo comercial e moderno da nova economia chinesa. Em meio a obras, escombros e sinais de demolição, o universo imutável dos anos 90 da China salta aos olhos enquanto o deslocamento social do personagem permanece no centro.

Frodon (2014) apresenta o método de Jia em *Xiao Wu* como um encontro entre a vida cotidiana do chinês comum e a psicologia individual de seus personagens, com um interesse na transformação urbana, mas aquela longe das grandes realizações (no filme o grande traço dessa transformação são os imóveis sendo marcados e desocupados para demolição, porém o telespectador nunca chega a ver o que foi construído nos locais) com um “mundo marcado pela avidez por dinheiro, pelo desaparecimento do direito de antigas solidariedades, pela repressão sexual” (FRODON, 2014 p. 35). Zhang (2010) coloca o trabalho de Jia como uma “tentativa de mapeamento cognitivo dessa realidade”, uma realidade que é ainda mais específica ao notar que Jia filma a cidade de Fenyang em “Xiao Wu” e, em seu filme seguinte, “Plataforma”, e também a cidade de Datong, em “Prazeres Desconhecidos”, filme de 2002, e ambas se tratam de cidades *xiancheng*: municípios médios, que não se encaixam nos ideais

tradicionais chineses entre uma dicotomia urbana e camponesa. São um intermédio total entre “rural e urbano, industrial e agrário, alta e baixa cultura” (ZHANG, 2010 p. 77), sendo assim, vistas pela arte chinesa como cenários desinteressantes, impessoais e monótonos, que eram, então, largamente ignorados. Sua estrutura social, para Zhang, é a “lembrança dos fracassos e concessões da industrialização socialista, das reformas da era pós-socialista e mesmo da arremetida das forças do mercado”, uma realidade “opaca e irreduzível” (ZHANG, 2010 p. 77). Esse cenário que é ao mesmo tempo intermediário e genérico, emprestando traços de todo o resto do universo chinês (espacial, de cidades maiores e do campo, e temporal, da herança histórica imperial, socialista e revolucionária), que era vista como vazia de sentido, seria onde as expressões mais comuns de uma China média são encontradas.

Jia Zhangke observa esses espaços nos seus três filmes sem ceder para uma celebração nostálgica da cidade em transformação, e nem para a condenação moralizante e total dos efeitos das cidades em seus personagens, mas sim simplesmente atento ao ato de “registrar o presente” (ZHANG, 2010 p. 78). Nessas cidades, encontra-se a vida real dentro das discurso oficial e o efeito das mudanças e reformas no cidadão comum, em suas reações (ou na falta delas), em seus sentimentos e em suas relações. A experiência pessoal floresce a partir do encontro entre o opaco da paisagem e o documental da imagem.

Após “Xiao Wu”, Jia Zhangke filma “Plataforma”, lançado no ano 2000 e que tem seu nome vindo da primeira música de Rock lançada na China na década de 80, que faz parte da trilha sonora do filme. Ele acompanha uma trupe artística da cidade durante uma década inteira, de 1979 a 1990, de forma paciente e utilizando os métodos documentais, filmados em locais de Fenyang e de cidades próximas e com luz natural, enquanto seus personagens lentamente testemunham as mudanças na rotina, nos costumes, nas vestimentas e em todo o universo cultural que os cercam com o passar do tempo. Jia realizou o filme durante alguns meses de 1999, retratando uma variedade de anos, que são demarcados por detalhes nas mudanças culturais e também pelas estações do ano, com as alterações ocorrendo lentamente. A partir dessa lentidão e da realização do filme em locais reais e contemporâneos aos anos 90, porém retratando a década de 80, cria-se uma impressão de uma suspensão temporal na realização do filme: os anos passam, os costumes e os personagens mudam,

porém, uma estrutura da cidade ainda permanece fixa, testemunha entre os anos 80 da trama do filme e os 90 da filmagem. Nas idas e vindas da trupe, em um momento os vemos indo embora de Fenyang, no topo de uma carreta, e apenas algumas carroças na cidade, com pouco movimento. Mais para frente no filme, ao retornarem de outra viagem, agora de dentro de um ônibus, eles encontram uma cidade energética e barulhenta, com diversas motos e bicicletas – o espaço ao redor, porém, permanece o mesmo. Jia sugere que a realidade da cidade nos anos 90, da filmagem, ainda era a mesma da década anterior, e ainda o mesmo do recém-chegado século XXI, seu momento de lançamento. O tempo do filme é dobrado pelos ideais documentais de Jia, que retrata trinta anos, três décadas e eras distintas do país simultaneamente. Um encontro entre passado e presente, entre o que se sentia no momento da realização do filme, mas com toda a herança do que o passado implicava sobre os personagens e sobre o próprio filme. Ao mesmo tempo que gera, também, uma espécie de atemporalidade para as dificuldades pessoais para lidar com as mudanças aceleradas do desenvolvimento, presentes em todas essas linhas temporais.

FIGURAS 1 E 2 - A CIDADE DE FENYANG ANTES E DEPOIS

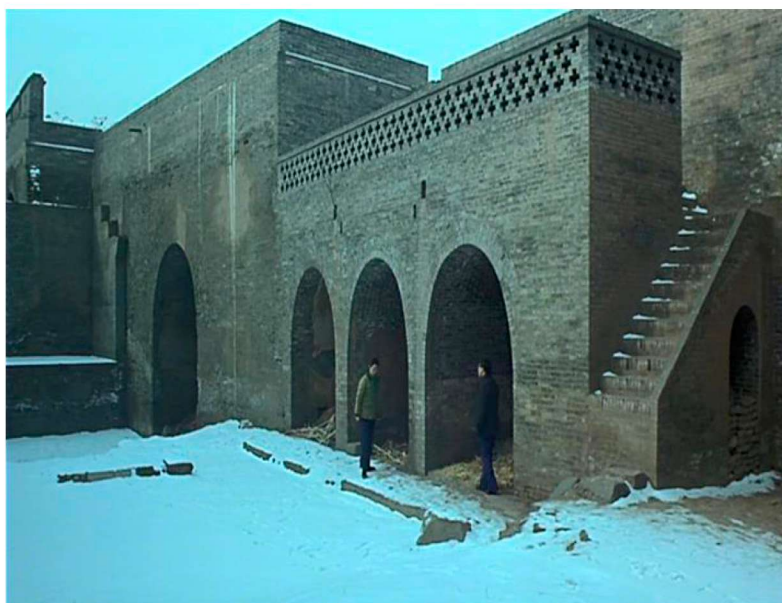


FONTE: Jia Zhangke (2000)

Na primeira metade do filme, por exemplo, há um destaque para os flertes amorosos entre o personagem principal do filme, Cui Mingliang, interpretado por Wang Hongwei, e Yin Ruijuan, interpretada por Zhao Tao. Muitos deles ocorrem nas muralhas em volta da cidade, milenares, marcadas pelo tempo, opressivas e cinzas, sugerindo uma China de outrora. Só a presença destas sugere uma noção temporal que resgata um passado ainda mais distante do que a década de 80. Há, porém, um detalhe: as cenas nas muralhas foram filmadas em uma cidade vizinha a Fenyang, pois as muralhas da cidade natal de Jia, a inspiração

para tais cenas, haviam sido destruídas ainda na década de 90 (FRODON, 2014). A representação espacial, então, também recorre a procedimentos relativos à ficção, à suspensão do que é real em prol do trabalho com esta. Para Jia, porém, esses fatores tornam-se elementos de encontro entre as experiências das diversas cidades dessa China escondida: a história do filme, que é de três décadas simultaneamente, também é de mais de um espaço ao mesmo tempo.

FIGURA 3 – AS MURALHAS



FONTE: Jia Zhangke (2000)

Wang e Zhao atuam com repressão e apreensão durante esses flertes, na trama respondendo à estrutura hierárquica existente no país, ainda dentro de uma dinâmica de final da Revolução Cultural, com os pais dos personagens e os líderes da trupe artística criticando e cobrando atitudes, revolucionárias e trabalhadoras, dos mais jovens. Porém, a dupla também parece responder ao procedimento de encenação de Jia: se podem flertar com certa inocência juvenil, o fazem junto a esses monumentos que existem, dentro do filme, além de apenas um tempo e espaço, com um peso do passado (da ficção que trata dos anos 80) e do presente (do momento de filmagem nos anos 90) sobre os ombros dos personagens. Essa suspensão temporal parece gerar, também, a espécie de inércia que marca os personagens durante o filme. Os personagens conversam, debatem, e, em poucas cenas, alguns anos já se passaram e algumas mudanças já estão presentes. Os saltos temporais acontecem, despercebidos do telespectador, mas também dos personagens. A vida de cada um sai do ponto

A para o ponto B sem grandes movimentos da trama e deles mesmos. Qi (2014) coloca como boa parte das cenas do filme se tratam de uma “não-ação” dos personagens, que estão sempre a esperar, às vezes por algo específico (a espera pela performance, pela volta de todos os membros da trupe, pelo o ensaio, etc), mas também o não-ato de esperar toma forma nos personagens não estarem fazendo nada significativo, apenas existindo em frente à câmera, dentro de sua rotina e matando tempo com seus colegas – esperando por algo que sequer existe.

FIGURA 4 - PLATAFORMA



FONTE: Jia Zhangke (2000)

Jia ainda faz uso de tomadas de longa duração e a câmera estática, criando um certo marasmo em suas imagens. Essa forma de encenar a rotina dos personagens se conecta com os sentimentos de imobilidade e frustração expressados por eles durante o filme. Logo no início do longa o líder da trupe critica a imitação de trem feito por Cui, apontando que ela não é convincente. Ele, então, responde-o: “como vou saber qual é o barulho que ele faz se eu nunca vi um trem? ”. Esse diálogo é respondido mais em frente no filme, quando os personagens, em uma viagem para se apresentar, ficam atolados no meio do caminho e, ao ouvirem um trem buzinar, correm para observá-lo. Ao chegarem atrasados ao trilho, Jia filma o grupo de personagens observando o trem que já passou, porém não há o usual campo contra campo: não há a imagem do trem partindo e observando a trupe de volta (Qi, 2014), criando a ideia de uma relação entre os personagens e o trem sendo unilateral. O trem, símbolo de mobilidade,

mudanças e de todo o resto do país a ser cruzado, pode passar por perto, mas nunca irá retribuir o olhar dos jovens interioranos. Os personagens de Jia são vítimas de uma imobilidade que, mesmo que não seja total, acaba sendo também de iniciativas – sendo parte de um pessimismo que não é afetado nem mesmo pela adquirida mobilidade para se apresentar em outras pequenas cidades, pela recente presença do trem e da modernização da vida a seu redor. Tal qual a fumaça do cigarro nos enquadramentos da câmera de Jia, temos a impressão de que os personagens estão fadados a apenas flutuar e desaparecer dentro da paisagem em transformação da China média, sem poder de grandes mudanças.

Os personagens afirmam no começo do filme a vontade de conhecer o “grande vasto mundo”, não necessariamente o ocidente, mas sim apenas outras cidades, outros universos dentro da China. Quando começam a sair da cidade para se apresentar, cada vez mais frequente com o avanço da década de 80, a abordagem de Jia e o sentimento dos personagens se mantem. A não-ação da espera, as tomadas longas e estáticas e a opacidade da realidade, tudo propõe o mesmo cenário de imobilidade, cansaço e tédio. Wang Hongwei, por exemplo, continua atuando como Cui a partir dos mesmos movimentos corporais, a mesma expressão facial e o mesmo misto de contenção e descontentamento. Sua atuação expõe um tédio generalizado, com seu dia a dia, com suas relações pessoais e com o mundo a sua volta, seja na vida de fim da Revolução Cultural do começo do filme, seja agora em um universo mais moderno da economia de mercado de seu fim.

Na primeira cena do filme, a trupe artística apresenta para uma grande plateia seu espetáculo que, naquele momento, era de *agitprop*, uma performance propagandística que visava mobilizar as massas em prol do ideal revolucionário. Jia apresenta apenas um pedaço dele, com maior atenção aos momentos anteriores à apresentação, com os telespectadores na espera, e posteriores, com a trupe pegando um ônibus após seu fim. O espetáculo em si se trata de uma reencenação de uma performance sobre uma jornada simbólica de trem, na qual um grupo de crianças, em roupas coloridas, conhece diversos edifícios, cenários e maravilhas da nação socialista, enquanto um narrador explica a eles cada um desses espaços (QI, 2014). Na versão da trupe de “Plataforma” a intenção propagandística permanece, porém, temos um grupo de adultos imitando, de forma assíncrona e estranha, o movimento do trem sobre

cadeiras – se o espetáculo original propagava uma ideia de novos revolucionários jovens, o futuro da nação, conhecendo as vitórias da República Popular, os revolucionários da versão do filme parecem “insignificantes, se não derrotados” (Qi, 2014, p. 101) ao remontarem o espetáculo.

FIGURA 5 - O ESPETÁCULO AGITPROP



FONTE: Jia Zhangke (2000)

O número em si é inspirado em um filme musical, que por sua vez emprestava números das óperas modelos da Revolução Cultural (Qi, 2014), colocando, desde a primeira cena, a vida dos personagens dentro da dinâmica da Revolução Cultural. No dia a dia do grupo, os vemos cercados por retratos de figuras socialistas importantes, como Stalin, Engels, Lenin e, claro, Mao. Citações a campanhas de planejamento familiar surgem nas ruas e nos diálogos dos personagens, assim como a própria estrutura hierárquica parece dialogar com o mundo que ainda girava em torno da revolução baseada no policiamento da vida privada. Os jovens personagens entram em conflitos com seus pais sobre namoros, roupas e intenções para o futuro – “você consegue trabalhar nelas?” pergunta o pai de Cui, ao ver o filho usar calças boca-de-sino, assim como ele é criticado pelo pai de Yin, por ser visto como um “inútil”, já que era apenas um artista. Até um universo tradicional, anterior ao PCC, parece ainda persistir, como quando Yin comenta sobre sua família ter arranjado um casamento para ela, prática proibida em 1950, mesmo que o fato nunca mais seja comentado – dando a entender que, assim como em diversos outros momentos, o tradicional é renegado pelos jovens da história.

Conforme a duração do filme avança, e junto dela os anos, esses universos e a paisagem aos poucos se modificam. Em um momento, uma personagem faz uma progressiva no cabelo, contra a vontade, por insistência de seu namorado. Ao encontrar o grupo, ela é a sensação do momento. O líder do coletivo, então, a compara com uma espanhola, que poderia fazer uma dança flamenca – corte, e temos a personagem a dançar em um vestido vermelho, em frente a um retrato de Mao. Há uma leve subversão, colocando esse ato “estrangeiro”, mesmo que sendo algo secular, não moderno, em frente ao retrato de Mao. O que é repetido no icônico pôster do filme: um retrato de Mao, de ponta cabeça. A instituição maoísta de culto ao partido e da força revolucionária ainda existe em teoria, mas, se até mesmo nos primeiros momentos a juventude se mostrava desinteressada, com o início da abertura econômica esse mundo perde seus jovens, o futuro da revolução, completamente. Clark (2008) apresenta em sua conclusão ideia similar, apontando uma exaustão da sociedade com os mesmos espetáculos e discursos da Revolução Cultural com o passar dos anos 70, um cansaço coletivo com aquelas imagens repetitivas e vazias, criando um mundo pronto para se tornar o mundo do escape desses costumes de “Plataforma”.

FIGURA 6 - SUBVERSÃO



FONTE: Jia Zhangke (2000)

Mas, conforme esse novo mundo surge, os sentimentos subversivos ficam sob controle e o marasmo permanece na vida dos personagens – logo as novidades já fazem parte integrante da vida de cada um e, junto delas, o

sentimento de despertencimento dentro do sistema econômico, político e cultural, e até mesmo como consequência destes. Dentro da Revolução Cultural, os personagens estavam completamente engessados dentro daquela estrutura que não permitia a eles sequer sonharem com uma mudança. Com a abertura da China na década de 80, culturas e práticas estrangeiras apareceram no país em conjunto com a absorção econômica e industrial das práticas do capitalismo tardio do século XX. A rotina dos personagens se vê cercada de novos mercados, espetáculos, costumes e mentalidades, com uma modernização e uma maior liberdade latente. O personagem do pai de Cui, por exemplo, é apresentado como um pai ausente e que provavelmente está tendo um relacionamento extraconjugal no começo do filme, já, ao final, é dono de uma loja e sequer volta para a casa da família, permanecendo em seu empreendimento com sua amante. A abertura sexual também é exposta em outro momento, onde os personagens pagam para assistir um vídeo de educação sexual em uma espécie de cinema, mas na trajetória do personagem do pai, a abertura sexual encontra-se com a econômica. De certa forma, o engessamento dentro da estrutura, agora uma “livre”, permanece.

Na introdução de seu livro “Tudo que É Sólido Desmancha no Ar”, Marshall Berman apresenta sua tese sobre uma sociedade moderna em intensa evolução desde o século XIV, mas que possuía em seu centro, na segunda metade do século XX, indivíduos que não se viam como modernos, como integrantes daquela sociedade. Uma contradição, como tantas outras propostas por Berman como sendo caras à sociedade moderna, mas que também são pontos centrais para outros autores que tratam do modernismo, ou pós-modernismo, dentro da contemporaneidade. Frederic Jameson (1989) apresenta o termo “morte da história”, falando de uma sociedade em que a noção histórica, de um passado que influencia o presente e de um futuro construído a partir desse presente, é inexistente. Assim como Lyotard (ANDERSON, 1999), em seu estudo seminal sobre pós-modernismo defende a tese do fim das grandes narrativas, das histórias grandiosas defendidas e debatidas como grandes exemplos a serem seguidos, contos moralizantes e maiores que a própria realidade, os quais é possível fazer uso para modelar a realidade como um todo.

Em todas essas visões, observadas e pensadas sob um universo capitalista ocidental, é possível enxergar “Plataforma”, principalmente em sua

parte final, com o avanço da década de 80, após as reformas. A hipótese levantada por Berman é praticamente literal: os personagens do filme não se veem como homens e mulheres modernas, cercados por uma sociedade que, agora, é moderna. Talvez o modernismo defendido por ele não exista ainda em sua completude na década de 80 (ou sequer na década de 90) na imensa maioria das cidades chinesas, um modernismo de novos prédios, novos tipos de obras de arte, costumes e músicas, mas mesmo assim os sinais maiores da era, da cultura conectada intrinsecamente com a economia (no caso de “Plataforma”, há a liberação cultural, na música, que se dá apenas a partir da liberação econômica), da sociedade de consumo, das modas passageiras e da televisão, já estavam ali. Do outro lado, porém, os personagens ainda parecem presos no limbo de não pertencerem à era da Revolução Cultural, como as figuras dos seus pais, mais conformistas e autoritários, mas também não se sentem acolhidos dentro da nova lógica.

Se havia uma grande narrativa revolucionária do maoísmo do filme, que seguia uma lógica clara de movimentação e conscientização da massa da Revolução Cultural e de períodos anteriores, ela é derrotada após as reformas. Em seu lugar, Jia filma essa espécie de vácuo na realidade, um vazio no dia a dia no qual os personagens não possuem um mote para ser seguido e ficam à própria sorte perdidos entre os novos símbolos da nova sociedade. A morte da história também está inserida nesse contexto, mas com uma diferença: para os personagens, principalmente para Cui, é um sentimento claro, na qual o passado da Revolução Cultural é esquecido rapidamente, nunca mais comentado, mas também sem uma nova perspectiva criada a partir das reformas. É impossível, porém, negar uma visão histórica para a visão de Jia. Parte de sua proposta de cinema é justamente propor alternativas e resgates históricos, apresentar uma história não-oficial de uma China invisível. Ela existe ao redor dos personagens durante todo o filme, na paisagem e na própria imagem, como a história da década de 80 (da trama) e a da década de 90 e início dos anos 2000 (das filmagens e da própria realização do filme), e nesse encontro entre as duas eras que se dá em “Plataforma”. Em vez de uma morte, então, só é possível falar em uma demasia da história, em um mundo onde essa noção de um passado (distante, milenar, ou próximo, revolucionário) está atuando quase como uma gravidade sobre os seus personagens, mesmo que eles permaneçam atônitos

frente a essa força. Soma-se a isso a noção de que a realização do filme, de baixo orçamento e com liberdade para se filmar, mesmo que clandestinamente, só se dá naquele momento histórico de fim da década de 90, no qual o cinema chinês possui um mercado de exibição fora do país (“Plataforma” foi parcialmente financiado por uma produtora japonesa) e há um ecossistema para a produção de filmes de menor orçamento, conectando até mesmo a própria possibilidade de realização do filme com o momento histórico.

Dentro da vida dos personagens, então, a noção histórica caminha junto ao peso da modernidade. De certa maneira, se a Revolução Cultural já apresentava seus traços modernos, “Plataforma” nos apresenta um mundo entre aquele esboço de modernismo e o pós-modernismo. Sendo um meio caminho entre o idealismo e novas práticas, que trouxeram novas artes, tecnologias e mercados, do primeiro, e a exaustão da sociedade de capitalismo tardio do segundo. As políticas reformistas empurram a sociedade chinesa diretamente dentro do universo pós-moderno, mesmo que o período anterior, o modernismo da primeira metade do século XX, fosse apenas uma menção, um esboço dentro do país após a Revolução Comunista. A própria evolução da cultura no país desde a década de 60 demonstra a aptidão modernista da China: antes ligada intrinsecamente à política do Partido, com as reformas passa a ser intrinsecamente ligada à condição econômica, à abertura política e ao novo paradigma socioeconômico do país, da economia de mercado aberta a todas influências exteriores.

Porém, ao observarmos o processo da modernização no filme, ele nunca é espontâneo aos personagens e nunca parte de motivações próprias. Se haviam os traços de modernismo na Revolução Cultural, os indivíduos que testemunharam o seu fim em “Plataforma” estavam longe de um idealismo modernista (BERMAN, 2007) e já se aproximavam do vazio pós-moderno (ANDERSON, 1999), com a falta de perspectiva e movimento. Não havia uma promessa de um modernismo e a ideia de um desenvolvimento era completamente fora daquela rotina e sequer cogitada. Diante de tal condição de terceiro mundo, alheios até mesmo à possibilidade do progresso e à margem de todo restante do mundo (e, no caso de Fenyang, à margem até mesmo da própria China), os personagens apenas sobrevivem às mudanças, e apenas testemunham o modernismo que passa a fazer parte de sua sociedade. Se eram

ignorados pela economia planificada, agora são ignorados pelo capitalismo tardio.

Com o processo de descoletivização da economia chinesa, a trupe é privatizada e passa a incorporar novos elementos em suas apresentações, que mudam a composição do espetáculo de propaganda para a música pop. Os instrumentos tradicionais são substituídos por instrumentos elétricos, que logo darão lugar para a ausência de instrumentos, na última encarnação da trupe, em que há apenas a música em caixas de som enquanto duas dançarinas dançam em uma apresentação “*rock’n’breakdance*” uma mistura de *rock’n’roll* com dança *go-go*. Nesse processo há uma degradação do show e da trupe como um todo. Se antes havia uma performance “derrotada”, ao menos existia um grande público para os observar e alguma importância, temática ou simbólica, nele. Em uma das viagens que o grupo faz para se apresentar, por exemplo, um pequeno vilarejo acende a primeira lâmpada da cidade antes do espetáculo – conectando a apresentação da trupe com um momento histórico para a cidade, símbolo da mudança e modernização daquele espaço.

Os espetáculos “modernos”, por sua vez, quase não possuem público, são desinteressantes e vazios de sentido. Vemos um show de rock, com a música ininteligível, uma bagunça dos instrumentos elétricos, em uma tenda, com algum público querendo brigar com os artistas. Logo o *rock’n’break* é a única apresentação que Jia nos mostra e acompanhamos o grupo agora resumido ao líder (que bancou a privatização anos antes), com seu espetáculo de dança sexualmente sugestiva, apesar da companhia ainda de alguns rostos conhecidos, mas sem qualquer resquício do ofício artístico presente em outros momentos do passado. Em uma passagem do filme, por exemplo, ao buscar a permissão para fazerem seu espetáculo na estação de trem de uma cidade, a dupla de dançarinas apresenta a performance a dois oficiais, ao terminarem, porém, elas descobrem que o par de homens sequer eram os oficiais que elas precisavam consultar, causando uma humilhação pelo teor sugestivo e ridicularizado da dança – completamente vazia de sentido fora a conotação sugestiva óbvia. Jia então corta para o espetáculo acontecendo na beira de uma estrada, em cima do caminhão da trupe e em frente a uma paisagem vazia, para público algum fora os carros passando na rodovia.

FIGURA 7 - MODERNIDADE



FONTE: Jia Zhangke (2000)

É possível apontar uma clara adaptação do objeto artístico, uma incorporação dos bens e da vida moderna e fazendo uso da liberdade adquirida pela população – mas tudo isso serve apenas a uma degradação do fazer artístico. Eventualmente os membros do grupo saem para seguirem suas vidas além dele e o que resta se adapta ao novo paradigma, porém sem obter nenhum tipo de sucesso – financeiro, artístico ou pessoal. Não há valor algum a ser atribuído à nova apresentação, apesar das dançarinas não verem de forma crítica o próprio espetáculo, tendo apenas a relação ambígua com a arte. Que é também a mesma relação ambígua que os personagens possuíam no começo do filme com o ideal maoísta, no qual eles viviam aquela era, apresentavam músicas revolucionárias, mas não estavam realmente conectados com aquele mundo. A mudança de paradigma socioeconômico, então, é capaz de alterar toda a sociedade, transformando e remodelando as relações, os costumes e a paisagem, mas não atinge os personagens verdadeiramente. Se o processo do filme é tido como o processo de “desenvolvimento”, é possível então questionar a quem que serviu tal processo, qual o verdadeiro significado do progresso ocorrido na sociedade com o início da sociedade de consumo.

No meio de uma das discussões com os jovens da trupe, em momentos ainda antes da privatização do grupo, o então líder dele questiona Cui: “O que nosso país será em 20 anos? E quais são os seus objetivos?”. Imerso no tédio, Cui não sabe responder. Se o país já possuía planos a longo prazo àquela altura,

com as reformas e a política de Portas Abertas sendo citadas pelo líder, o indivíduo naquele momento estava apenas imerso dentro de si, perdido dentro do próprio presente. Pouco tempo depois, ele replica em tom de piada: “Eu irei reformar” – sem especificar se a si mesmo, ou ao mundo a sua volta. Apesar do tom de brincadeira, coloca-se o questionamento se não seria esse, no fim, o papel que o indivíduo deveria tomar frente ao turbilhão de reformas que a economia implicava na sociedade naquele momento: uma mudança do seu ser, da sua visão de mundo, das suas motivações, reformando também tudo ao seu redor. Essa reforma, porém, nunca ocorre dentro do filme, enquanto as Portas Abertas de Deng Xiaoping causam um processo de *catching-up* do estado do mundo exterior na China quase instantâneo - e espontâneo. A China agora vive o mundo próximo ao mundo moderno do ocidente, enquanto seus indivíduos não são coisa alguma.

Zhao Thao, em entrevista a Salles (2014), comenta como a música pop foi uma mudança imensa dentro da vida do jovem chinês porque as músicas deixaram de ser sobre o “nós”, o coletivo revolucionário de toda a nação, para ser sobre o “eu”. Tal gesto demonstra de forma simples a mudança de paradigma observado em “Plataforma”, da transferência do foco no coletivo para o individual. Mas se há certa beleza na observação de uma nova individualidade na fala de Zhao, esta que é a proposta por diversas medidas econômicas do período, Jia trata ambos os lados, de forma geral, com a mesma melancolia. O individualismo sugerido por Zhao, das políticas de Deng, quase nunca se manifesta em uma abertura para o mundo sentimental de cada personagem, e muito menos para um mundo em que existem possibilidades de mudanças reais. A reforma se dá entre o cansaço da vida periférica dentro de uma economia planificada e coletiva, à pura indecisão dentro da economia de mercado, individual. Um universo de mudanças que não atinge o cerne da vida mundana do interior chinês, e muito menos o interior sentimental de cada personagem.

A música pop é o único elemento que foge dessa dinâmica, a única ferramenta para as tentativas de libertação dos jovens personagens. Mesmo que símbolo da degradação da trupe, na vida privada ela funciona como canalizadora de uma força interna e sentimental, além da austeridade do exterior de cada personagem. Jia filma cenas dos jovens, desajeitados e sérios, dançando ao som dos artistas de Taiwan, em meio aos movimentos engessados de sua rotina,

tentando encontrar a si mesmo e ao próximo nos movimentos. A cena em que os personagens correm atrás do trem, para finalmente conhecer essa máquina estrangeira à cidade deles, ocorre junto da música, vinda do toca-fitas do caminhão encalhado, que dá nome ao filme: Plataforma. Mas, mais significativa ainda, há a cena de Yin, interpretada por Zhao, que é dançarina por formação, em que ela, agora longe do emprego na trupe e com um cargo burocrático coletando impostos na cidade de Fenyang, está sozinha em seu posto de trabalho ouvindo a rádio. Quando uma música lenta começa a tocar, ela sai de sua mesa e dança lentamente - e sozinha. Se é possível observar a dança como uma persistência do ideal artístico na personagem, que abandonou aquela vida por um emprego tido como respeitável, é mais evidente ainda a simples conexão de Yin consigo mesma, unindo o sentimento interno com a expressão exterior, longe as dificuldades de exteriorização e de comunicação dentro da realidade austera, independente do paradigma econômico.

FIGURA 8 - INDIVIDUALIDADE



FONTE: Jia Zhangke (2000)

Porém são breves momentos dentro um filme que propõe uma realidade contínua e linear, com a noção de uma passagem de tempo, mas que um sentimento permanece o mesmo em frente a um paradigma em constante mudança. Durante uma viagem para se apresentar, Cui encontra um primo que não via há anos e que trabalhava agora em uma mina de carvão. Mesmo com algumas menções aos problemas mentais do personagem e aos perigos do trabalho (com direito a diálogos sobre uma pequena quantia de “seguro” em caso

de acidente de trabalho), ele afirma que precisava trabalhar nas minas para ajudar a família, uma das poucas menções a um mundo puramente econômico no filme. É, também, um dos exemplos de todo o universo além do microcosmo artístico da trupe: o trabalho precário, a vida descartável e a exploração barata. Antes de Cui voltar a Fenyang, seu primo corre a ele e dá uma pequena quantia de dinheiro afirmando ser para ajudar a pagar os estudos da irmã de Cui, que está estudando fora da cidade: “Diga a ela para ir a Universidade e nunca mais voltar aqui”.

O pessimismo do filme, que por boa parte da duração pode ser confundido com uma narrativa de juventude em amadurecimento, ou da juventude sem futuro, aqui apresenta-se como sintoma socioeconômico, como falta de perspectiva no aspecto social e econômico, além das dificuldades sentimentais e narrativas perdidas no curso da história, além das dificuldades com a modernidade: o novo paradigma econômico tem o seu custo humano. Em outra cena com o personagem do primo, a trupe de Cui está em seu pequeno trator em uma estrada quando o encontra. O protagonista oferece uma carona a ele, que recusa e diz que prefere ir andando. O vemos subindo lentamente o morro, que é contornado pela estrada, enquanto o trator da trupe segue pelo outro lado. Uma manifestação poética das diferenças regionais da China, entre uma visão dos trabalhadores da arte e outra puramente trabalhadora. Mas também dos caminhos seguidos por cada um: os que estão sentindo e vivendo a modernização constante, a nova realidade, e aqueles do outro lado, a base da economia privatizada, a mão de obra barata e descartável, alheia ao mundo moderno, mesmo que parte essencial do mesmo.

Jia finaliza o filme com uma cena devastadora: após ter sido rejeitado por Yin e ter se distanciado dela durante a trama, Cui a reencontra e os personagens se reaproximam após anos. Há mais um salto temporal e, ao os vemos novamente, Yin está em sua casa com um bebê enquanto Cui dorme sentado, emburrecido, em uma cadeira assistindo televisão. O romance juvenil da primeira parte, antecipado por flertes poéticos, só irá se consumir após uma década, dentro de uma dinâmica nova – a televisão, o bebê -, mas ainda com o mesmo sentimento. Jia filma em uma tomada longa com o enquadramento similar ao restante do filme, mantendo o tédio de outros momentos da narrativa. Essa consumação de todo o romance é apenas sugerida, afinal só vemos os dois

juntos, na casa dela, com um bebê, sem diálogos, mas o pessimismo é certo, propondo uma mudança nula de tom, de procedimento estético. Ouve-se, ao fundo, um apito de trem. A modernidade chegou, mas os personagens não saíram do lugar.

FIGURA 9 - O CASAL NO-FUTURE



FONTE: Jia Zhangke (2000)

Frodon (2014) coloca o casal ali, à beira dos anos 90, como “*No-future*”, o ponto final, pessimista e sem perspectiva, para jovens derrotados pelo sistema político e econômico. A modernização inegável da economia não foi resposta para nenhum tipo das mazelas dos personagens, sejam as sentimentais, sociais, políticas, econômicas ou culturais. A presença da televisão, símbolo muito caro à situação pós-moderna de Jameson (1989), coloca a inerente (pós) modernidade na cena, e o trem ao fundo – e apenas ao fundo – confirma esse novo mundo e nova realidade em que os personagens vivem, mas ainda emburrecidos a frente de tudo. A cena confirma que, parte da análise de uma China invisível, é também a observação de como cada indivíduo vive, e sobrevive, ao mundo das ideias em curso dentro da realidade proposta pelo cinema de Jia, onde o planejamento econômico dá lugar ao caos da abertura de mercado e o mundo cultural está em constante movimento. Apesar disso, o sentimento que predomina entre os personagens, e principalmente no protagonista Cui Mingliang, é o tédio. A maioria dos membros sai da trupe, arranjam outros empregos, seguem suas vidas, mesmo que sem muitas emoções, mas Cui permanece o mesmo do começo do filme, quando se

confrontava com seu pai sobre o uso de calças boca-de-sino. Havia ainda uma rebeldia juvenil que foi diluída conforme os anos passaram, mas o que dita sua visão de mundo, seu modo de falar, agir, pensar, é a falta de perspectiva, tal qual o começo da narrativa. Se havia um idealismo em conhecer o resto do mundo no começo do filme, o mundo que poderia ser conhecido o foi, a China passou a ser reformada e modernizada, mas o indivíduo ainda é o mesmo.

Esses temas permanecem uma constante em toda a carreira do diretor. Em seu filme de 2013, “Um Toque de Pecado”, Jia filma diversas histórias de causos violentos noticiadas em jornais chineses. Em um deles, um homem ataca um empresário de sua cidade que enriqueceu a partir da privatização da mina de carvão em que ele trabalhava, enquanto o resto da vila sofre com a mina agora privatizada. Fora uma questão de desigualdade social e econômica, Jia traz uma pergunta óbvia: a quem de fato beneficiou a abertura econômica, a descoletivização e as privatizações da economia chinesa?

Transpondo a pergunta para toda a filmografia do diretor, a quem beneficiou a modernização, o desenvolvimento e a sociedade entre a moderna e a pós-moderna nascente a partir da década de 80? “Plataforma”, por sua vez, não apresenta uma resposta sequer perto da resposta do filme de 2013, onde os culpados têm nome, rosto e presença. A modernidade não surge como fenômeno claro com manifestações tão concretas como a figura do empresário corrupto, mas sim em sugestões, da música pop, do pessimismo, da nova economia e dos bens culturais descartáveis, e, como um todo, como uma manifestação abstrata da realidade que surge a partir da mise-en-scène de Jia: o olhar atento igualmente à realidade e à ficção, com construção lenta da rotina dos personagens e as mudanças ao mesmo tempo aceleradas, repentinas, mas insignificantes frente à visão de mundo dos personagens e a maneira que eles reagem a essas mudanças, pois o mundo moderno pouco se importa com essas visões de mundo e essas reações. O que resta são os indivíduos deslocados dentro dessa modernidade e, também, da história atual do país. O cinema de Jia Zhangke passa por filmar os indivíduos com dificuldades em relacionar-se com o tempo em que vivem e convivem com o dilema da tentativa de adaptação ao estado do mundo. Como afirma Berman (2007):

Ainda sim, parece-me, não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas.

Jackson Pollock Imaginou suas pinturas gotejantes como florestas onde os espectadores podiam perder-se (e, é claro, achar-se) a si mesmos; mas no geral nós esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecemos como participantes e protagonistas da nossa época. (2007, p. 35)

4. CONCLUSÃO

A história recente da China se caracteriza pela mudança constante, de um país que foi de subserviente às forças estrangeiras para um regime socialista fechado que, por sua vez, parte para uma abertura econômica e cultural avassaladora, dentro de um processo de desenvolvimento acelerado e nunca antes visto. A partir das reformas da década de 80, o processo de modernização avança a passos largos e a sociedade do país passa a convergir com o restante do mundo em termos de uma sociedade de consumo do capitalismo tardio, nas mudanças dos costumes, gostos e das experiências dentro da sociedade do país.

Porém, narrativas e estudos que incluam a real experiência passada pelas pessoas que fizeram parte desses processos raramente são os focos de análise – tanto o lado sentimental e pessoal da experiência do indivíduo frente ao curso da história e ao desenvolvimento acelerado, quanto a fatores relativos de como esse indivíduo lidou e fez parte, ou não, do processo de modernização são ignorados pelo discurso histórico oficial proposto nas análises sobre o período. Essa carência foi suprida, para a população, por uma literatura que reconta essas experiências frente à história, assim como por filmes que se aproximam do indivíduo comum dentro dos processos históricos e contemporâneos. Esses livros e filmes passam por narrativas que são vistas como insignificantes tanto para o discurso histórico dominante, geralmente focado nos bastidores políticos ou em dados estatísticos, quanto para as análises econômicas sobre o desenvolvimento. Se tratam de obras que resgatam histórias de indivíduos que passaram por grandes momentos históricos, seus traumas e suas memórias, mas que também podem ter seu foco naqueles que, dentro de um cenário acelerado de crescimento, estão sendo deixados para trás.

O cinema de Jia Zhangke se insere nesse cenário de exame dos pormenores da história e da contemporaneidade, do período iniciado na década de 80, retratando um lado alternativo da narrativa desenvolvimentista ao focar naqueles que eram deixados de lado pelas reformas e aberturas e que, portanto, não se encaixavam na nova realidade chinesa. O diretor estava inserido em um contexto de cineastas jovens que surgem nos anos 90 e eram ligados ao retrato documental e “cru” da realidade chinesa contemporânea àquela década, com um foco dado à vida urbana.

Esse foi o momento de maior possibilidade para esses jovens estudantes de cinema fazerem seus próprios filmes, seja por um ecossistema que surgiu no período, ou pela maior liberdade e possibilidade econômica. O cinema do início da carreira de Jia, portanto, é ao mesmo tempo sintoma do processo de abertura econômica – afinal, cinema algum além do “oficial” existia nos tempos da Revolução - e a proposta de expor um outro lado do discurso que propunha uma abertura econômica reformista, apresentado as narrativas apagadas e perdidas dentro dos anais da história chinesa.

Seu segundo filme, “Plataforma”, acompanha durante 10 anos um grupo artístico formado por jovens da cidade de Fenyang durante a década de 80, e os observa conforme as mudanças socioeconômicas, políticas e culturais ocorrem na transição entre a vida da Revolução Cultural e a da abertura econômica do período. Jia apresenta um lado alternativo à história do desenvolvimento acelerado ocorrido durante essa década no país ao nos mostrar como a vida do cidadão chinês médio e jovem, em uma cidade média, passava por intensas mudanças em seus costumes e gostos, porém sem grandes mudanças em seus sentimentos e em sua visão de mundo. Os procedimentos estéticos do filme, como *takes* estáticos e longos, com uma forte e paciente observação da paisagem e do espaço à volta dos personagens, criam uma atmosfera de tédio, na qual os personagens estão constantemente a esperar por algo, ou apenas matando tempo, sendo que o filme apresenta uma realidade em que não há grandes acontecimentos para serem aguardados.

A insistência em filmar essas tediosas não-ações transforma a ideia do filme enquanto estudo de memórias e da história não-oficial também em observação do dia a dia e da rotina. Enquanto as mudanças históricas, de costumes e mentalidades, ocorrem com o passar dos anos dentro do filme, ainda mantemos

a impressão de estarmos vendo a mesma vida desses personagens. A evolução do curso da história se dá, na visão do filme, como uma dinâmica que faz parte da rotina do cidadão comum. Ao mesmo tempo, a sugestão do desenvolvimento econômico e da modernização da sociedade chinesa aparecem constantemente durante as mudanças vivenciadas pelos personagens do filme. Há, para Jia, um desenho claro do desenvolvimento enquanto processo histórico, portanto – mas não sem antes ver a própria história como reflexo e representação do rotineiro e da vida comum.

As paisagens e o cenário chinês atuam como testemunhas e parte integrante desse processo, sendo amplificadas pelo método documental de Jia que filma em locações reais da cidade e com iluminação natural, sendo um método documental, ligado à realidade, mesmo que dentro de sua ficção. Porém, além de elementos concretos, há uma forte construção de um universo abstrato que está à volta dos personagens: a demasia de história, fundamental para a realização do cinema do diretor, e a modernidade que surge a partir da abertura econômica, dentro da nova dinâmica cultural do filme e da nova economia de mercado.

Relacionado à noção história na visão de Jia, em sua narrativa temos um indivíduo fora de seu tempo, com um forte despertencimento em relação à era em que vive. Um sentimento que é, ao mesmo tempo, caro à sociedade chinesa do período, que vivia momentos intensos de transição, com um deslocamento, então, de seus indivíduos em um novo paradigma socioeconômica. Mas também caros ao estado do restante do mundo: o país, ao se abrir suas portas para a influência exterior na década de 80, passa a compartilhar o sentimento do ocidente com o capitalismo tardio, com uma crescente cultura de consumo massificado, mas vazio de sentido. Esse vazio é o mesmo da realidade da Fenyang de “Plataforma”, que é, ao mesmo tempo histórica e opaca, vazia e em movimento, tediosa e acelerada. Sua sociedade tratava-se de um regime fechado e rígido com os momentos finais da Revolução Cultural e transforma-se com a chegada de novas músicas, barulhos, costumes, lojas e produtos, mas o sentimento de deslocamento em seus personagens ainda é o mesmo, sendo, também, um reflexo para toda a experiência média do cidadão chinês dentro do período histórico da narrativa.

Ao analisar o filme é possível também constatar como a riqueza de detalhes, dentro da análise cinematográfica, possibilita novas abordagens tanto para o processo histórico, a partir de pontos de vistas distintos e novos, quanto para uma análise crítica do desenvolvimento, com uma visão sobre seus efeitos, incluindo um horizonte possível de estudo no que tange à modernização do espaço e costumes do país, o que foge do escopo da análise econômica. O uso da China invisível, que ganha sua visibilidade a partir do cinema de Jia Zhangke, abre um mundo de possibilidades para se examinar e questionar não só a história recente chinesa, mas também o estado do mundo moderno como um todo – sendo um corpo de trabalho que se abre para a realidade de forma direta, com seu teor documental, mas também como confronto, sem respostas simples a questões que são inerentemente complexas.

5. REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **As origens da Pós-Modernidade**. Tradução: Marcus Penchel. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165 p. ISBN 85-7110-501-4.

BAUM, Richard. The road to Tiananmen: Chinese politics in the 1980s. *In*: MACFARQUHAR, Roderick (org.). **The Politics of China: The Eras of Mao and Deng**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. cap. 3, p. 340-471. ISBN 0-521-588634.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 465 p. ISBN 978-85-359-1030-8.

CLARK, Paul. **The Chinese Cultural Revolution: a history**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0-521-69786-6.

FAIRBANK, John King; GOLDMAN, Merle. **China: uma nova história**. Tradução: Marisa Motta. 2. ed. RS: L&PM, 2007. 520 p. ISBN 85-254-1568-5.

FARRELL, Kyle; WESTLUND, Hans. China's rapid urban ascent: an examination into the components of urban growth. **Asian Geographer**, [S. l.], v. 35, n. 1, p. 85-106, 14 dez. 2018.

FRODON, Jean Michel. **O mundo de Jia Zhangke**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 336 p. ISBN 978-85-405-0787-6.

GLAESER, Edward; HUANG, Wei; MA, Yueran; SHLEIFER, Andrei. A Real Estate Boom with Chinese Characteristics. **Journal of Economic Perspectives**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 93-116, 13 dez. 2017.

HARDING, Harry. The Chinese State in Crisis, 1966-1969. *In*: MACFARQUHAR, Roderick (org.). **The Politics of China: The Eras of Mao and Deng**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. cap. 3, p. 148-247. ISBN 0-521-588634.

JIA ZHANGKE, UM HOMEM DE FENYANG. Direção: Walter Salles. Brasil: Videofilmes, 2014. Blu-ray.

MACFARQUHAR, Roderick; SCHOENHALS, Michael. Introduction. *In*: MAO'S last revolution. 1. ed. USA: Harvard University Press, 2008. p. 1-13.

MEDEIROS, Carlos A. S.; NOGUEIRA, Isabela. Uma abordagem estruturalista das desigualdades de renda na China contemporânea. **Revista Tempo do Mundo**, v. 3, n. 3, p. 99- 121, 2011.

NAUGHTON, Barry. **The Chinese economy: adaptation and growth**. 2. ed. Massachusetts: MIT Press, 2018. 609 p. ISBN 9780262534796.

PLATAFORMA. Direção: Jia Zhangke. China: [s. n.], 2000. DVD.

POMAR, Wladimir. Comentários sobre a geopolítica da China. *In*: MUSSE, Ricardo (org.). **China Contemporânea: Seis interpretações**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 69-94.

SCOTT, David. Humiliations Established in the First and Second Opium Wars. *In*: **CHINA and the International System, 1840–1949: Power, Presence, and Perceptions in a Century of Humiliation**. Albany: State University of New York Press, 2008. cap. 2, p. 13-48. ISBN 978-0-7914-7627-7.

SHANG-JIN, Wei. The Open Door Policy and China's Rapid Growth: Evidence from City-Level Data. *In*: ITO, Takatoshi; KRUEGER, Anne O. (org.) **Growth Theories in Light of the East Asian Experience**. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 73-98.

TEIWES, Frederick C. Establishment and consolidation of the new regime. *In*: FAIRBANK, John King; MACFARQUHAR, Roderick. **The Cambridge History of China: The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. v. 14, cap. 2, p. 51-141. ISBN 0-521-24336-X.

WANG, Qi. Surface and Edge: The Cinema of Jia Zhangke and Lou Ye. *In*: **Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2014. cap. 3, p. 93-123. ISBN 9780748692330.

WEI, Yehua Dennis; FANG, Chuanlin. Urban Expansion and Land Use Restructuring in Hangzhou, China. **Asian Geographer**, [S. l.], v. 22, p. 61-75, 13 dez. 2003.

WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Susanne. In search of a master narrative for 20th-century Chinese history. **The China Quarterly**, [S. l.], n. 188, p. 1070-1091, 2006.

XUDONG, Zhang. Poética da desapareição: Os filmes de Jia Zhangke. Tradução: Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 89, p. 71-87, mar. 2011.