


Juventude, Rebeldia e Resignação: As Relações Entre Cinema e Política na China (1976 - 2010)

Youth, Rebellion and Resignation: The Relations Between Film and Politics in China (1976 - 2010)

Juventud, Rebelión y Resignación: Las Relaciones Entre Cine y Política en China (1976 - 2010)

de Campos, Rafael

 **Rafael de Campos** rafacampos223@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Revista Comunicando

Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, Portugal

ISSN: 2184-0636

ISSN-e: 2182-4037

Periodicidade: Semestral

vol. 12, núm. 2, e023013, 2023

revistacomunicando@gmail.com

Recepção: 10 Março 2023

Aprovação: 26 Junho 2023

Publicado: 03 Julho 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/819/8194189001/>

DOI: <https://doi.org/10.58050/comunicando.v12i2.327>

Resumo: Este trabalho centra-se em uma análise da representação da juventude chinesa nos filmes *Unknown Pleasures* (2002), dirigido por Jia Zhangke, e *Winter Vacation* (2010), dirigido por Li Hongqi. Pretende-se expor a relação de diálogo que parece surgir a partir desses filmes e que auxilia na compreensão do modo como as transformações ocorridas na China a partir do governo de Deng Xiaoping afetaram o imaginário da população chinesa. Tendo como base o conceito de episteme (Foucault, 2008), propomos uma contextualização histórica do cinema chinês, levando em conta os aspectos políticos, econômicos e sociais do país. A partir disso, pretende-se ter uma ideia do imaginário social chinês, que será crucial para a análise fílmica, que utilizará estes conceitos como base teórica. Dessa forma, será possível perceber como ambos os filmes revelam um sentimento de rebeldia resignada em relação a uma juventude que parece clamar por mudanças, mas que ao mesmo tempo demonstra apatia face à uma realidade frustrante.

Palavras-chave: Cinema Chinês, Jia Zhangke, Li Hongqi, Ideologia, Imaginário.

Abstract: This work focuses on an analysis of the representation of Chinese youth in the films *Unknown Pleasures*, (dir. Jia Zhangke) and *Winter Vacation*, (dir. Li Hongqi). We intend to expose the relationship of dialogue that seems to emerge from these films and that helps in understanding how the transformations that occurred in China from the Deng Xiaoping government affected the imaginary of the Chinese population. Based on the concept of episteme (Foucault, 2008), we propose a historical context of Chinese cinema, taking into account the political, biological and social aspects of the country. From this, we intend to have an idea of the Chinese social imaginary (Baczko, 1985), which will be crucial for our filmic analysis, which will use these concepts as a theoretical basis. Thereby, it will be possible to see how both films express a feeling of resigned rebellion towards a youth that seems to cry out for change, but which at the same time demonstrates apathy in the face of a frustrating reality.

Keywords: Chinese Cinema, Jia Zhangke, Li Hongqi, Ideology, Imaginary.

Resumen: Este trabajo se centra en un análisis de la representación de la juventud china en las películas *Unknown Pleasures*, (dir. Jia Zhangke) y *Winter Vacation*, (dir. Li Hongqi). Pretendemos exponer la relación de diálogo que parece surgir de estas películas y que ayuda a comprender cómo las transformaciones ocurridas en China a partir del gobierno de Deng Xiaoping afectaron el imaginario de la población china. Partiendo del concepto de episteme (Foucault, 2008), proponemos un contexto histórico del cine chino, teniendo en cuenta los aspectos políticos, biológicos y sociales del país. A partir de ello, pretendemos tener una idea del imaginario social chino (Baczko, 1985), que será crucial para nuestro análisis fílmico, que utilizará estos conceptos como base teórica. Así, se podrá ver cómo ambas películas expresan un sentimiento de rebeldía resignada hacia una juventud que parece clamar por un cambio, pero que al mismo tiempo demuestra apatía ante una realidad frustrante.

Palabras clave: Cine Chino, Jia Zhangke, Li Hongqi, Ideología, Imaginario.

1. Introdução

Nas últimas décadas, diversos cineastas chineses alcançaram grande prestígio ao redor do mundo. Boa parte deles compõem a sexta geração do cinema chinês e possuem um tema de interesse em comum: a população jovem das cidades periféricas da China, nas quais suas populações, que por anos viveram isoladas do mundo, subitamente passam a enfrentar mudanças sociais rápidas e significativas. Jia Zhangke e Li Hongqi são dois exemplos representativos destes cineastas. Enquanto o primeiro faz parte da sexta geração, formado na Academia de Cinema de Pequim e considerado herdeiro do legado de nomes como Chen Kaige e Zhang Yimou, o segundo surge de uma geração mais jovem, com interesses políticos e estéticos distintos.

Há dois filmes realizados por estes autores que parecem dialogar tanto em suas semelhanças quanto em suas principais divergências: *Unknown Pleasures* (2002)^[1] e *Winter Vacation* (2010)^[2]. Ambos os filmes que abordam a juventude de pequenas cidades em épocas distintas, parecem revelar muito a respeito das consequências que o socialismo com características chinesas efetuou sobre a população ao longo do tempo. Portanto, esse estudo irá se ater em uma análise sobre os diferentes tipos de representação da juventude produzidas em cada um destes filmes. Primeiramente, faremos um resgate histórico sobre as relações entre cinema e política na China continental, iniciando a partir da década de 1970 pelo fato de que foi justamente a partir dessa época que importantes mudanças sócio-políticas começaram a ser promovidas pelo governo, e seguem influenciando o comportamento e as representações culturais da sociedade chinesa. Em segundo lugar, Bronislaw Baczko (1985) nos auxiliará ao mostrar a relação entre imaginário, ideologia e manipulação coletiva. O pensamento de Max Weber (1982), anterior ao de Baczko, também será crucial para compreendermos a questão dos arquétipos sociais em jogo. Finalmente, inicia-se

a análise fílmica. Será realizada uma análise conceitual, convocando e articulando os contextos históricos da China em conjunto com o conceito de imaginário, e assim esboçamos as principais diferenças e semelhanças na maneira de articular estes conceitos em cada um dos filmes. A intenção será evidenciar a maneira pela qual os filmes, expressam – isto é, representam – certas visões de mundo.

2. Metodologia

Seguimos a linha de pensamento esboçada por Michel Foucault no livro *Arqueologia do Saber*, no qual o filósofo francês descreve boa parte de seu método de trabalho. Um dos pontos-chave para se compreender o método foucaultiano é a noção de *episteme*, que Foucault (2008, p. 214) define como o conjunto de relações que conectam as práticas discursivas que dão origem a figuras epistemológicas, ciências e sistemas formalizados em uma determinada época. Ele enfatiza a importância de analisar as regularidades discursivas para entender as relações entre as diferentes áreas do conhecimento e como elas se relacionam com as práticas discursivas em diferentes momentos históricos. Desta forma, pretendemos construir uma compreensão básica a respeito do contexto sócio-político no qual os filmes analisados estão inseridos, para só então nos dedicarmos à análise fílmica, tendo como pressuposto que todas as práticas discursivas, não apenas os filmes, mas também os conceitos científicos, devem levar em conta seus respectivos contextos socioeconômicos e políticos.

Já em relação às questões historiográficas do cinema chinês, será principalmente a obra de Xuelin Zhou (2007) que nos auxiliará. Além de traçar uma linha do tempo bastante importante sobre o cinema independente chinês no início da era de Deng Xiaoping – líder da República Popular da China de 1978 até 1989 –, Zhou também não deixa de levar em conta os contextos nos quais as obras estão inseridas, tendo esse ponto como sua principal marca metodológica. Outro fator importante na obra de Zhou é o fato de que o autor se dedica também ao conceito de rebeldia na representação da juventude chinesa, algo crucial para nosso estudo.

Além disso, como aponta Elsaesser (2018, p. 32), também tendo Foucault como referência, é importante nos atermos ao conjunto de instituições, bem como de suas articulações no seio de determinados contextos, e as condições materiais empreendidas para se compreender o tipo de técnica, estética e discursos que são produzidos. Portanto, os trabalhos de Li Yang (2018) e Zhang (2010) nos auxiliarão a compreender os papéis desempenhados por alguns dos agentes de influência sobre o funcionamento do cinema independente chinês. Já os trabalhos de Liu Kang (2003) e Araújo et al. (2018), nos darão os aportes necessários para compreendermos os meandros políticos e econômicos da China, pontos importantes para analisarmos devidamente os modos de representação da sociedade chinesa no cinema.

Por fim, é de destaque o trabalho de Baczkó (1985) acerca do imaginário social. Entendemos que o conceito de imaginário social desenvolvido pelo pensador polonês pode ser um complemento bastante proveitoso para a noção de Foucault de *episteme*, principalmente por sua capacidade de auxiliar na compreensão das relações entre produção de conhecimento, contexto político e estética produzidos em determinado momento histórico. A análise fílmica, ao final, será

feita levando em consideração os conceitos desenvolvidos ao longo do texto, a fim de evidenciar como muitas das problemáticas abordadas podem ser percebidas nas narrativas dos filmes.

3. Das Relações entre Cinema e Política na China

Xuelin Zhou (2007) faz um alerta àqueles que pretendem lançar-se no complexo universo de estudos da cinematografia chinesa: “Qualquer estudo a respeito do cinema da China continental precisa levar em conta seus contextos sociais e culturais, pois as mudanças nesses aspectos têm uma influência intrincada no conteúdo e no estilo dos filmes, especialmente depois de 1949” (Zhou, 2007, p. 11). É curioso notar que tal posicionamento parece estar em consonância com a própria noção de episteme de Foucault. A diferença é que o filósofo francês enfatiza não apenas o contexto histórico, mas estrutura geral de pensamento surgida em determinada época, fruto das relações entre o poder institucional e demais segmentos da sociedade. Pretendemos, então, esboçar uma contextualização histórica do cinema chinês que leve em consideração não apenas o cinema em si, mas também suas relações com as instituições e o poder político.

Frodon (2014, pp. 39–41) revela como a história do cinema chinês é dividida em gerações, e cada uma delas está intimamente ligada com a situação sociopolítica na China em determinado período. Portanto, estudos sobre o cinema chinês devem levar em consideração as inúmeras mudanças ocorridas no país ao longo do século XX—como a Revolução de 1911, a Revolução Comunista (1937–49), o Grande Salto Adiante (1958–60), a Revolução Cultural (1966–76), a abertura econômica (a partir de 1976) — e que tais mudanças afetaram direta e expressivamente sua população e seus modos de representação cultural. Resumidamente, as gerações do cinema chinês anteriores à 6ª, que é abordada neste trabalho, seriam: primeira geração - compreende o advento do cinematógrafo e desenvolvimento do cinema mudo chinês. Vai do início do século XX até meados de 1930; segunda geração - do advento do som no cinema chinês, em 1931, até o final da 2ª Guerra Mundial; terceira geração - compreende o cinema realizado a partir da instauração do regime comunista na China, em 1949, e vai até 1966, quando têm início a Revolução Cultural; quarta geração - a partir de 1978, após 12 anos de quase paralisação devido à Revolução Cultural, e vai até 1983; quinta geração: a primeira a trazer grande atenção internacional para o cinema chinês. Compreende desde a primeira metade da década de 1980 até meados da década de 1990, quando finalmente surge a sexta geração (Frodon & Zhangke, 2014). O alerta de Xuelin Zhou não enfatiza os anos pós-1949 por acaso: foi justamente neste ano que os correligionários do Partido Comunista Chinês (PCCh), derrotaram os nacionalistas do Kuomintang—após essa derrota, os nacionalistas instalaram-se em Taiwan. Assim, os comunistas colocaram em prática seus planos de uma nova nação, com a República Popular da China. Dois principais nomes do poder são importantes para compreensão da relação entre cinema e política na China: Mao Tsé-tung, o primeiro grande líder do PCCh, que comandará o país até a década de 1970, e Deng Xiaoping, responsável por dar início à era de modernizações e que é considerado o grande idealizador da potência econômica que o país se tornou no início do século XXI. Segundo Kang (2003, p. 49-55), há uma complexa relação

paradoxal entre a era Mao e a era Deng, principalmente na questão da ideologia nacional, mas que perpassa também as questões de desenvolvimento econômico, industrialização, relações internacionais e cultura. Durante o período de poder de Mao Tsé-tung, estabeleceu-se um regime baseado naquilo que Kang (2003) define como “ideologia da revolução”, ou seja, os conceitos de ideologia e de revolução deveriam se tornar “praticamente indistinguíveis” (p. 67).

Mao acreditava que era preciso intensificar constantemente a disseminação da ideologia revolucionária na população. Kang (2003) define essa estratégia como uma “epistemologia do pragmatismo cotidiano” (p. 50). Em um contexto de recente paz nacional, permeado por ameaças à soberania por conta das tensões ao redor do mundo, era preciso concretizar preceitos ideológicos no imaginário social, a fim de consumir a união do imenso país. A maneira como foi tratada a questão do cinema ajuda a exemplificar esse modo de ação, pois a principal via de disseminação da ideologia passava justamente por essa via: o imaginário social.

Esta atenção legada por Mao Tsé-tung ao imaginário se dá pela importância de sua relação com a produção de imagens, visto que a relação imaginário *versus* representação passa diretamente pelo debate sobre a imagem, sua profusão representacional, os espaços que as concebem e as influências que provocam na sociedade. Barbosa (2000, p. 75), entende que o avanço das tecnologias visuais (fotografia, cinema e televisão) mudou a forma como as pessoas interagem com o imaginário. Novas mediações foram instituídas tanto na criação quanto na recepção de imagens pelos sujeitos e espaços sociais. O imaginário continua a ser uma relação entre a consciência e o mundo real por meio das imagens, que são trabalhadas e elaboradas para se tornarem potências da experiência social, conferindo um papel tão importante quanto o do conhecimento baseado no mundo real.

Portanto, examinar o imaginário e sua relação com as representações significa passar necessariamente pelo campo das imagens, e, sobretudo, das imagens cinematográficas, agentes de grande valor no que às imagens produzidas pelas mídias de massa diz respeito. Ademais, dizer que tais imagens atuam como um ‘estímulo’ para o imaginário nos leva diretamente para suas dimensões políticas, que possuem raízes e motivações históricas. Baczko (1985), em estudo desenvolvido na segunda metade do século XX, nos mostra como a transformação no uso e estudo do conceito de imaginário ao longo da história apresenta uma principal característica: sua intrínseca relação com o poder e a manipulação coletiva.

Um autor que pode ser considerado precursor de Baczko no estudo da manipulação coletiva por meio do imaginário é Max Weber (1982), que, entre o final no século XIX e início do século XX, analisou a produção de imaginário em níveis individuais, sobre agentes sociais ou arquétipos (a figura do governante, do policial, do filósofo, etc.). Além disso, Weber (1982) define três tipos de dominação política: a tradicional, a burocrática e a carismática, todas caracterizadas pelo papel da manipulação do imaginário entre seus pontos fundamentais. A manipulação carismática tem sua importância pela estrita relação com a simbologia que o autor desenvolve, mostrando como o sistema simbólico criado no interior de uma sociedade possui a capacidade de intervir no comportamento das pessoas sem precisar do uso da força. É por meio de sua persuasão simbólica que a manipulação do comportamento ocorre. De

acordo com Baczko (1985, p. 307), o poder varia em peso de acordo com as representações e símbolos utilizados pelos agentes sociais, e para compreender essas nuances é preciso analisar o sistema de representações envolvido e os meandros de suas combinações e funcionamento.

O período da 3ª geração do cinema chinês parece exemplificar bem essa aplicação do poder carismático. A forte censura do governo chinês impelia aos filmes o dever de atuarem diretamente sobre o imaginário social, articulando símbolos e mitos em prol da Revolução de 1949, da resistência dos comunistas no período das invasões japonesas, da batalha contra o imperialismo ocidental e da construção do socialismo chinês. Havia um forte conservadorismo na censura, com cenas de caráter romântico sendo consideradas “degeneração burguesa” (Zhou, 2007, p. 96), e o modelo de conduta—roupas e comportamento em família e em sociedade—baseado nos ideais do PCCh. Isso define também a “instrumentalização do imaginário”, definido por Baczko (1985) como uma aproximação da propaganda com o imaginário social, em um terreno no qual são desenvolvidas técnicas e estratégias para a manipulação deliberada.

Um dos filmes de maior sucesso dos anos pré-Revolução Cultural, *The Red Detachment Of Women* (Xie Jin, 1961), era baseado em uma das oito óperas modelo aprovadas pelo PCCh, e mesmo assim fora proibido após 1966, quando iniciou a Revolução Cultural. Isso fez com que um novo filme, com o mesmo nome, porém com diversas mudanças em relação ao anterior, fosse lançado em 1970, seguindo as novas diretrizes da censura. Dessa forma, o desafio do primeiro sucessor de Mao Tsé-tung após sua morte, em 1976, era imenso: como manter a soberania do PCCh, recuperar a confiança da população após os desastrosos anos de Revolução Cultural e ainda gerar crescimento econômico?

Deng Xiaoping optou por uma atitude que pode parecer paradoxal, mas que mostrou-se bastante eficaz. Em uma manobra política que ficou conhecida como “As Quatro Modernizações”, ou *Gaige Kaifang*, Xiaoping instaurou uma era de abertura econômica ao mesmo tempo em que mantinha alguns dos preceitos da ideologia revolucionária. A fim de auxiliar na justificação desse movimento paradoxal, que tentava extrapolar e ao mesmo tempo manter-se fiel aos ensinamentos de Mao, os ideólogos de Xiaoping cunharam o termo de “socialismo com características chinesas” ou “Teoria de Deng” (Kang, 2003, p. 46).

A partir de 1978, Xiaoping assume a liderança do PCCh, e a *Gaige Kaifang* é iniciada (Araújo et al. 2018, p. 10). A vida social, política e econômica da população começa a mudar rapidamente. As principais transformações são a intensificação da industrialização e a flexibilização da censura e da economia planificada.[3] Alguns exemplos são as *Township and Village Enterprises*—cooperativas de produção baseadas em zonas rurais de propriedade coletiva, que teriam ajudado a dinamizar a economia e amenizar o êxodo rural—e as profundas reformas sobre empresas estatais, que tornaram-se grandes conglomerados (Araújo et al. 2018, p. 11).

Outro fator foi a criação das Zonas Econômicas Especiais, que “visavam estimular a produtividade industrial e o desenvolvimento de toda a classe de serviços” (Araújo et al. 2018, p. 13). Elas foram criadas próximas de grandes centros de circulação de capital, como Hong Kong, Macau e Taiwan. A

partir daí, a relação econômica com esses países, assim como com os EUA, passou a ser restabelecida, e houve permissão para que produtos culturais do ocidente, do Japão e de Hong Kong fossem permitidos no país, o que viria a influenciar bastante os cineastas das gerações seguintes, que viveram a infância e a adolescência nesse período. Segundo Zhou (2007, p. 14), o crescimento econômico e educacional da década de 1980 introduziu novos conceitos, estilos e valores para a juventude chinesa. A economia de mercado^[4]— substituindo parcialmente a economia planejada— a comunicação transnacional e a importação de cultura popular do Ocidente ofereceram aos jovens chineses novas perspectivas de pensar e viver.

No entanto, apesar desse sentimento de ânsia pelo novo, os principais nomes da quinta geração imprimiram um olhar na contramão dessa direção: Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang e Chen Kaige realizaram filmes dentro do sistema de estúdios chinês, tratando de temas do passado do país e ambientados quase sempre no campo.^[5] Ainda assim, considera-se que a quinta geração cumpriu um importante papel de precursora para os cineastas da geração seguinte, promovendo a disseminação do cinema chinês pelo mundo, atraindo a atenção de festivais, críticos, acadêmicos e produtores internacionais.

3.1. A Sexta Geração de Cineastas Chineses

No alvorecer da década de 1990, a indústria do cinema passou a sofrer inúmeras transformações que deveriam acompanhar o novo ritmo econômico do país. Foi uma época de transição entre um sistema de total controle estatal da indústria cinematográfica para um sistema centrado no capital financeiro. Com isso, a episteme chinesa era agora radicalmente transformada, o que resultou em mudanças bastante significativas em diversos setores, e entre eles, o cinema. Foucault (2008) argumenta que a episteme pode ser compreendida como uma forma de governamentalidade do conhecimento, um conjunto de regras e práticas que regulam a produção, disseminação e controle do saber em uma sociedade.

Sobre isso, é de destaque o fato de que o governo chinês, a partir da década de 1990, instituiu a rentabilidade como um dos compromissos de seus estúdios cinematográficos. De agora em diante, não havia espaço para cineastas contestadores e com propostas inovadoras de estética, narrativa e crítica social. A prioridade passa a ser a produção de filmes que geram entretenimento e renda, vendendo também cotas de coprodução para investidores privados (Zhang, 2010, p. 43).

É neste contexto que emerge a sexta geração de cineastas chineses.^[6] Esses jovens diretores almejam atuar como cronistas sociais, testemunhas do estado de coisas imediato de seu país a fim de expor todos os meandros das transformações de que são testemunhas, revelando aspectos que nem sempre eram mostrados para o exterior. De acordo com Yang (2018, p. 26), diferente da quinta geração, Jia Zhangke e os demais jovens diretores evitam os temas nostálgicos e o ambiente rural, voltando-se para os ambientes urbanos, dão o protagonismo para personagens até então marginalizados na sociedade e que dificilmente seriam retratados no cinema oficial (desempregados, ladrões, prostitutas, drogados, homossexuais e artistas decadentes), produzem seus filmes com financiamento

estrangeiro (de produtoras internacionais, festivais e fundos de financiamento cultural) e consideram-se outsiders, pois a maior parte de seus filmes acaba sendo proibida na China, podendo ser exibidos somente em eventos clandestinos.

Tian Zhuangzhuang, um dos expoentes da quinta geração, acaba desempenhando um importante papel de mediador entre os novos cineastas e as produtoras de cinema. Após ter seu filme *O Sonho Azul* proibido na China, ele decide abrir sua própria produtora a fim de auxiliar no contato dos jovens cineastas com os grandes estúdios chineses. *So Close To Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1998) e *Seventeen Years* (Zhang Yuan, 1999) são os primeiros filmes de cineastas da sexta geração a receberem a permissão oficial do governo chinês por meio da ajuda de Tian Zhuangzhuang (Reynaud, 2003).

No início da década de 1990, uma grave crise econômica afetava a indústria cinematográfica chinesa, fazendo com que os principais agentes políticos do país decidissem tomar providências. É a partir desse momento que a indústria cinematográfica passa a enfrentar as mais significativas mudanças até então. Yang (2018, pp. 50–55) divide essas fases de transformação em 3 principais períodos, que nos ajudam a compreender melhor a episteme chinesa na virada do século XX para o século XXI:

1. 1980—Com algumas revisões referentes ao sistema de distribuição e exibição, dando mais autonomia e lucro para os estúdios;
2. 1990—Década mais significativa para se compreender o sistema atual. Em 1993, é declarado o fim do monopólio da China Film Corporation, e a partir de então os estúdios poderiam negociar diretamente com distribuidoras das províncias. Em 1994, começa a importação de filmes hollywoodianos, pela primeira vez desde 1949;
3. 2000—Flexibilizações para conseguir permissões de produção - agora, qualquer pessoa poderia realizar um filme, desde que tivesse dinheiro e respeitasse os limites da censura - e a distribuição de filmes estrangeiros em território chinês é alavancada. Em 2002 é lançado *Hero*, o primeiro blockbuster chinês, dirigido pelo ícone da quinta geração Zhang Yimou.

Todas estas transformações não livraram completamente os filmes dos deveres para com o estado chinês. Ainda eram recorrentes as punições para cineastas que exibissem seus filmes em festivais internacionais sem a permissão do governo e para produções que fossem realizadas sem o envio prévio do roteiro para inspeção das autoridades. Curiosamente, o rótulo de proibido pelo estado chinês era um dos pontos que mais contavam a favor de alguns cineastas, pois chamava a atenção de festivais e investidores estrangeiros. Segundo Yang (2018, p. 11), muitos acadêmicos e críticos ocidentais valorizavam a importância política e o contexto de subversão ao governo em detrimento de fatores estéticos.

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

4. A Juventude no Cinema Chinês Contemporâneo

A partir da sexta geração, o cinema chinês passou a ter um grande foco em filmes que retratam a juventude, muito em função do fato de que a maioria destes novos realizadores tinha interesse em temas individuais e por vezes retratavam suas experiências pessoais ou histórias de pessoas de seu meio—repleto de outros jovens. É constante a vontade em representar uma juventude marginalizada, lidando com ao menos algum tipo de problema social ou pessoal. Zhou (2007) define esta juventude marginalizada representada no cinema chinês em cinco categorias: social, espiritual, cultural, econômica e geográfica (p. 161).

Duas destas categorias que mais interessam aqui são as dos jovens geográfica e economicamente marginalizados. Primeiro, por retratarem um movimento contrário ao que havia acontecido na China anteriormente, quando os jovens eram enviados para o campo: agora a China passa a emular o êxodo rural, assim como em boa parte do mundo. Em segundo lugar, porque este retrato ajuda a compreender um dos principais pontos das transformações ocorridas na China, que é a maneira em como isso afetou os moradores de localidades remotas. E isso está diretamente relacionado ao grupo da juventude economicamente marginalizada. Este grupo refere-se aos milhões de jovens do êxodo rural iniciado a partir da década de 1980 (Zhou, 2007, p. 162), que apresentam dificuldades para prosperar e que, nas grandes cidades, encontram-se agora “espremidos entre a tradição e a modernidade” (Zhou, 2007, p. 162). Quanto aos jovens geograficamente marginalizados, Zhou (2007) os define como aqueles que permaneceram nas cidades periféricas e confrontam-se rapidamente com a introdução de novos modos de viver e de consumir. (pp. 162–163). Ainda que a questão financeira também esteja presente entre seus dilemas, o importante aqui é que estes personagens são seres anacrônicos, representando o passado provinciano que não se encaixa na nova realidade cada vez mais cosmopolita que suas antes pacatas cidades passam a vivenciar.

Um dos filmes de Jia Zhangke que mais parece se relacionar com estas duas categorias é *Unknown Pleasures* (2002). Os protagonistas pertencem à geração do controle de natalidade, a primeira a nascer em uma China muito diferente daquela na qual a geração de seus pais vivera na juventude. Criados em uma mistura de cultura ocidental e oriental, ingressam desde cedo no mundo hiperconectado que nenhuma geração chinesa anterior conhecera tão jovem, tendo que aprender sozinhos a lidar com os novos códigos de socialização. Para efeito de comparação e ampliação do escopo principalmente no quesito estético, parece importante selecionar uma obra com pontos distintos aos da obra de Zhangke, e uma das mais originais, ainda que nem tão reconhecida internacionalmente, parece ser a de Li Hongqi. Nascido em Shandong, em 1976, gradua-se em pintura no ano de 1999, mas ganha destaque primeiramente como escritor, publicando uma antologia de poemas e dois romances, até dirigir seu primeiro filme, *So Much Rice*, em 2005. Seus primeiros filmes não o colocaram tanto em evidência, mas renderam-lhe comparações com nomes como Jim Jarmusch e Michael Haneke. No entanto, o sucesso de seu terceiro filme, *Winter Vacation* (2010), premiado no Festival de Locarno, coloca-o em um dos pontos de frente do cinema chinês contemporâneo.

Em *Winter Vacation* (2010), acompanhamos alguns jovens vivendo os últimos dias de férias em uma pequena cidade no norte da China. Eles demonstram-se céticos em relação à importância de ir à escola, fazer pouco caso da autoridade de seus pais ou de figuras públicas, certa desesperança sobre o futuro e inquietação com as injustiças que presenciam cotidianamente. No entanto, independente de tudo o que manifestam em suas conversas, jamais saem de um estado de apatia, que parece envolver todos ao seu redor.

Se os jovens chineses da década de 1980 passavam por uma crise ideológica, e os jovens de *Unknown Pleasures* (2002) vivem um êxtase frente às promessas do capitalismo, a juventude retratada em *Winter Vacation* (2010) parece sofrer de uma doença que os impede de preocuparem-se o bastante para entrar em crise ou extasiar-se frente às promessas de abertura. Além da diferença no modo como operam os jovens, há um claro contraste estético, que nos faz refletir a respeito dos efeitos e dos modos de representar no cinema, e é a este conceito que nos debruçaremos a seguir.

5. A Representação da Juventude Chinesa em *Unknown Pleasures* e *Winter Vacation*

O período de transição que a década de 1990 representou para a China poderia ser definido trazendo outra noção de Baczko (1985), a de “período quente”, que consideramos aqui como um complemento à noção foucaultiana de episteme. Períodos quentes, para Baczko (1985, p. 320), seriam momentos de intensos conflitos políticos e sociais, que geram inúmeras transformações nos modos de viver e pensar, afetando diretamente o imaginário social. A rápida e numerosa construção de signos, símbolos e narrativas pelos agentes sociais para dar conta dos acontecimentos engendra um impulso significativo no imaginário hegemônico. Baczko (1985) usa como principal exemplo a Revolução Francesa, mas o período de abertura econômica na China de Xiaoping parece ser por definição um período quente no imaginário chinês. Logo, nem todas as pessoas conseguiram adaptar-se imediatamente a este novo cenário, e muitos filmes surgidos nas décadas seguintes tentaram captar esse estado de coisas. O terceiro longa-metragem de Jia Zhangke, *Unknown Pleasures*, apresenta uma síntese desta situação.

No filme, Bin Bin e Xiao Ji vagam pelas ruas de Datong, tendo em comum o desemprego, a incerteza sobre o futuro e as histórias de amor pouco promissoras. Bin Bin é demitido e logo veremos que não possui boa relação com sua mãe, que insiste para que ele ingresse no exército. Sua namorada, com quem se encontra em um karaokê onde permanecem de mãos dadas, parece distante, mais preocupada com os exames vestibulares e a indecisão sobre qual graduação escolher, seus pais querem que estude comércio exterior em Pequim, o que surge como algo simbólico, visto que é justamente a atividade de exportação uma das responsáveis por alavancar a economia chinesa. Xiao Ji, por sua vez, também está desempregado e não tem boa relação com seu pai. Em busca de um emprego, ele assiste a uma audição para dançarinos de uma cervejaria, onde apaixona-se por Qiao Qiao, quando ela realiza uma performance musical. No entanto, Xiao Ji logo descobrirá que Qiao Qiao está comprometida com Qiao San, um gangster local.

Bin Bin e Xiao Ji são exemplos de um fenômeno comum na sociedade chinesa. Membros de famílias pobres e disfuncionais, não conseguiram adaptar-se à nova realidade e encontram-se perdidos, afetados pela esperança latente no ar, mas também frustrados por não saberem como engajar-se nesse contexto. Estes perfis nos dão um esboço de alguns dos arquétipos referentes aos mitos de hierarquia social—segundo o pensamento de Max Weber (1982) que desenvolvemos anteriormente—presentes no imaginário chinês ao final da década de 1990:

1. Qiao San é um daqueles que consegue prosperar econômica e socialmente com suas atividades ilegais. A ilegalidade de suas atividades não é má vista, possui boas relações com outras autoridades e goza de certo prestígio entre a comunidade;
2. A namorada de Bin Bin é uma das estudantes dedicadas que, influenciadas por seus pais, adquire um forte senso de dever para consigo e com a sociedade. Com pais altamente presentes e superprotetores, que tentam impor sobre seus filhos decisões desde as mais triviais às mais importantes, ela consegue encaixar-se na busca pela prosperidade prometida pelo imaginário social;
3. Do outro lado, estão os protagonistas, com pais ausentes ou sem autoridade, que não conseguem encontrar seu lugar na sociedade e, nas tentativas de relacionarem-se com os arquétipos mais bem estabelecidos, acaba havendo algum tipo de conflito que impede a harmonia da relação: Qiao San utiliza Qiao Qiao como um objeto para impor uma espécie de manipulação carismática a nível local, Bin Bin e sua namorada não conseguem levar o namoro adiante, etc. Os três protagonistas, portanto, configuram os arquétipos de pessoas fora do imaginário social hegemônico, em uma espécie de contra-imaginário marginal.

No decorrer da narrativa, a namorada de Bin Bin decide terminar o namoro para ter mais tempo para preparar-se para os vestibulares. Motivado por esta desilusão, ele tenta ingressar no exército, mas é reprovado por ter problemas respiratórios. Xiao Ji, após muita insistência e com a ajuda de Bin Bin, consegue a atenção de Qiao Qiao, mas quando finalmente obtém o que tanto desejava, parece não saber o que fazer. Qiao San logo mais irá flagrar Xiao Ji junto com Qiao Qiao em uma boate, ordenando que seus capangas o humilhem. O garoto juntará amigos para tentar se vingar, mas é impedido por Bin Bin, que o avisa sobre o perigo de enfrentar um criminoso armado.

Esta situação nos mostra como o poder passava agora para as mãos de homens como Qiao San, que, agindo como coronéis, faturam dinheiro por meio de agiotagem, contrabando e outras contravenções, subordinando policiais e políticos locais para exercerem poder. Mais tarde, entenderemos que Qiao San estipula um valor aos garotos, que devem pagá-lo para não sofrerem outras represálias. Bin Bin consegue dinheiro emprestado com sua mãe, que é aposentada por antecipação no banco onde trabalha, e passa a vender DVD piratas na rua a fim de tentar juntar a quantia para pagar a dívida.

Como esperado, o que Bin Bin fatura com as vendas não é suficiente, e logo precisarão ser tomadas outras atitudes. Bin Bin, Xiao Ji e Qiao Qiao possuem em comum o fato de terem objetivos pouco claros, movidos por algum tipo de

esperança que é gerado pelo clima de prosperidade—no filme, a propagação desse cenário fica mais clara quando vemos o noticiário televisivo anunciando novas construções ou acordos comerciais do país, e principalmente na cena em que é celebrado o anúncio de Pequim como sede das olimpíadas de 2008, um dos principais símbolos do desenvolvimento, da abertura do país para o resto do mundo e da promessa de que é na China que o futuro próspero acontecerá. Os três protagonistas encontram-se na busca dos “prazeres desconhecidos” ressoado pela canção tema do filme, mas envoltos por uma bruma de inadequação.

Ao longo do filme, as constantes frustrações os levam à rebeldia: Qiao Qiao foge de Qiao San para encontrar-se com Xiao Ji, enquanto Bin Bin e Xiao Ji, a fim de conseguirem dinheiro para pagar Qiao San, decidem assaltar um banco, munidos apenas de uma bomba falsa—tanto a ideia quanto a execução soam tão absurdas que esta poderia ser até mesmo uma cena de algum dos filmes do cineasta Li Hongqi. A maneira extremamente despreparada pela qual eles planejam e tentam colocar o plano em ação indica um tipo de rebeldia bastante particular, desprovida de ímpeto e que parece acontecer de forma mecânica. Trata-se, basicamente, de uma espécie de rebeldia resignada, um ato de subversão quase suicida, visto que os resultados negativos são praticamente óbvios, mas desprovida de uma real preocupação em efetivar a ação. O ato de rebeldia surge como o último suspiro de um espírito jovem que ainda mantém os anseios de uma vida idealizada.

A motocicleta é outro símbolo crucial para a questão da rebeldia: tanto a abertura quanto uma das cenas finais acontecem sob ela, é por meio deste veículo que a tentativa de assalto ao banco e a fuga de Qiao Qiao com Xiao Ji são possíveis, denotando um símbolo de liberdade e subversão. No entanto, como que ecoando a liberdade que receberam os chineses após as mais fortes transformações da década de 1990, vemos como esta é uma liberdade que pode não levar a lugar nenhum, como nas longas viagens sem rumo de Xiao Ji, e principalmente na cena próxima do final, quando a motocicleta cessa de funcionar e Xiao Ji é obrigado a abandoná-la na estrada e pegar um ônibus lotado. A liberdade da qual desfrutam os jovens de *Unknown Pleasures* (2002) revela-se por vezes defeituosa ou insuficiente para suprir seus desejos pelos prazeres desconhecidos prometidos pelas transformações em curso, e a frustração causada pela incapacidade de adequação gera uma espécie de rebeldia resignada, que não aparenta ter outra função além de simplesmente expressar os sentimentos de uma geração que, como veremos a seguir, ecoou sobre a geração seguinte.

Winter Vacation é lançado oito anos após *Unknown Pleasures*, o que, ao pensarmos no contexto das ágeis transformações chinesas, é possível entendê-lo como um período significativo. Isso fica ainda mais evidente ao analisarmos algumas características dos personagens principais de cada um dos filmes:

1. Enquanto *Unknown Pleasures* (2002) trata de jovens recém adentrados à vida adulta, já tendo de lidar com a transição em busca da independência financeira, os protagonistas de *Winter Vacation* (2010) são um pouco mais jovens, prestes a adentrar na fase final dos estudos escolares, fazendo parte de uma geração nascida mais de uma década mais tarde;
2. Se em *Unknown Pleasures* (2002) existe a euforia pelo anúncio de Pequim como cidade sede das olimpíadas, em *Winter Vacation* (2010)

esse evento tão simbólico já ocorreu e agora lida-se com a realidade do que permaneceu como legado;

3. Se em *Unknown Pleasures* (2002) ainda existe um desejo e uma espécie de fascinação pelas possibilidades do consumismo e da cultura materialista, em *Winter Vacation* (2010) já se percebem muitos dos reais efeitos disso em uma geração que cresce sob uma assimilação agora muito maior e mais natural por parte das transformações, que não chegaram a cessar, mas que a esta altura já tiveram tempo de modificar boa parte do que existia anteriormente.

Frente ao período quente no imaginário que *Unknown Pleasures* (2002) retrata, com suas implacáveis transições sócio-políticas, *Winter Vacation* (2010) aparenta situar-se em algo como um período de ressaca. O contexto do filme mostra um imaginário que atingiu a saturação e encontra-se em congelamento. Há uma modificação do imaginário social em dois níveis: primeiramente, em relação ao próprio contexto geral do filme, no qual as expectativas com as promessas das aberturas são atenuadas devido às frustrações daqueles que não conseguiram se adequar rapidamente. Segundo, em relação ao imaginário partilhado pelos jovens, que possuem agora quase duas gerações de distância em relação aquelas que ainda presenciaram uma China anterior à época do início da Gaige Kaifang.

Tal imaginário caracteriza-se por um forte sentimento de descrença, pois agora tanto o ideal de uma sociedade comunista quanto o de uma sociedade capitalista parecem ter falhado em suas promessas, principalmente no que diz respeito aos jovens. O que vemos expresso em *Winter Vacation* (2010) pode-se definir como uma representação dessa descrença: a narrativa acontece ao longo de um importante feriado nacional da China, às vésperas da volta às aulas, e acompanhamos cinco garotos adolescentes e uma criança. Alguns deles não têm seus nomes revelados, mas os principais parecem ser Laowu, Laobao, Zhixin e Zhongxin. Todos eles, com exceção de Zhongxin—a criança—passam o último dia de férias na procura de algo para fazer em meio ao marasmo de uma pequena cidade da Mongólia Interior, região autônoma chinesa situada na fronteira norte do país, no limite com a Mongólia, reconhecida por manter diversas influências culturais do país vizinho, como a etnia, a língua e a música, o que por vezes coloca o território em conflito com o comando central da China, permanecendo como uma região periférica. O dilema inicial dos garotos varia entre terminar o dever de casa das férias, encontrar algo para ocupar o tempo livre ou tratar de suas relações amorosas.

Eles inicialmente visitam Zhixin, que está dormindo, e custa a acordar mesmo quando um dos garotos prende sua respiração, como que em uma analogia ao estado morto-vivo que aparentam. Até mesmo a mais banal incompreensão em uma conversa, como na discussão entre Laobao e outro garoto sobre o fato de estar irritado com a vida, gera motivo para uma discussão, que mesmo colocando fim a uma amizade não parece ser travada com verdadeiro ímpeto, sendo gerada apenas para ocupar suas mentes por alguns instantes. À parte aos cinco adolescentes, temos Zhongxin, que acaba tendo grande destaque individual na narrativa. Apesar de ser o mais jovem, demonstra ser o mais ativo e o único contestador entre eles. Ele passa seus dias sendo repreendido por seus familiares devido ao seu espírito rebelde, que insiste em questionar, e por isso sofre

constantes ameaças. Ele deve se comportar, deve comer seu jantar, não deve fazer perguntas demasiadas, ou seu tio—um suposto tio que nunca conhecemos—irá agredi-lo, ameaça repetida diversas vezes. A única pessoa que parece compreendê-lo é Xialing, uma garota de sua idade que possui o mesmo espírito contestador. Em dado momento ela faz a clássica pergunta a Zhongxin sobre o que ele quer ser quando crescer, e a resposta não é nada convencional: o garoto de 8 anos sonha ser um órfão, como que dando indícios de que uma juventude efetivamente rebelde não pode florescer sob o jugo de um hierarquismo severo que não permite nenhum tipo de contestação.

Outro elemento comparável são as relações amorosas, que em *Winter Vacation* (2010) são um tanto distintas das de *Unknown Pleasures* (2002), pois indicam um sentido maior de dever do que de busca pelo amor. Há ao menos quatro situações que indicam vínculos amorosos que aparentam ser baseados mais em um princípio burocrático de relação do que de afeto. A título de exemplo, Laowu tem constantes discussões com sua namorada Xhu Xiaoling, que quer terminar o namoro pelo mesmo motivo que a namorada de Bin Bin em *Unknown Pleasures* (2002), ou seja, para poder se dedicar mais aos estudos. A diferença é que ela toma essa iniciativa todos os meses, e Laowu sempre a convence a permanecer com ele, ao observar que ela possui as piores notas na escola desde sempre, que ela não é tão bonita e que ninguém além dele deve gostar dela. Naturalmente, Xhu Xiaoling protesta e o questiona sobre o motivo por ele querer casar-se com ela, ao que Laowu diz querer realizar seu sonho de ter um filho, para que esse filho tenha outros filhos e assim por diante, e só este argumento utilitarista convence Xhu Xiaoling de seguir o romance.

O avô de Zhixin passa seus dias assistindo *Routine Holiday* (Hongqi, 2008) na televisão e prestando seu neto. Se anteriormente falávamos da importância crucial das imagens na construção do imaginário social contemporâneo, isso se devia muito pelo fato de as técnicas de reprodução que, cada vez mais presentes nas vidas das pessoas, adquiriram um poder cada vez maior de influência. Ao nos atentarmos para o conteúdo expresso pela TV nos filmes, temos um exemplo do tipo de imaginário dominante em cada contexto: em *Unknown Pleasures* (2002), diversos trechos de noticiários que retratam acordos econômicos internacionais, melhora de infraestrutura, e mesmo as notícias sobre um criminoso outrora bem sucedido parecem contribuir, não só para a construção de uma sólida imagem de que algo importante está para acontecer no país, mas também de que há que se tomar uma atitude para alcançar os “prazeres desconhecidos”. Por outro lado, em *Winter Vacation* (2010), a predominância de um filme como *Routine Holiday* (2008)[7] na televisão evidencia um imaginário no qual a apatia tomou conta do ambiente. Mesmo com suas repetições, lentidão e morosidade, o filme comove o avô de Zhongxin a ponto de deixá-lo vidrado na TV, e seu neto parece não compreender como seu avô pode ficar tão obcecado por aquele tipo de conteúdo.

É como se o filme de Li Hongqi expressasse, por meio desta autorreferência televisiva, o caráter geral das representações em voga na China de seu tempo, que transmitem aos seus imaginários este sentimento de apatia, tédio e indiferença. Ademais, assim como em *Unknown Pleasures* (2002) há um ato de rebeldia próximo ao final, que nos permite aqui não só compará-los, como também trazer à tona outro aspecto da cultura chinesa. Ao longo de sua história, a sociedade chinesa desenvolveu uma espécie de culto ao heroísmo, encontrando e definindo

um modelo de comportamento social que poderia ser considerado exemplar e, de acordo com o contexto de cada época, receber o status de herói. A cada geração, um novo modelo de herói era definido como o orgulho da sociedade chinesa, aqueles sobre os quais todos deveriam se espelhar. Um tipo particular destes heróis, os ‘heróis rebeldes’, surgem como um importante modelo para refletirmos sobre um aspecto que o filme parece expressar.

Para Xuelin Zhou (2007), esses heróis “eram conhecidos pelo compromisso de se rebelar contra sistemas antigos, estruturas antigas, moralidade antiga e cultura antiga, e por sua determinação em construir uma nova China” (p. 15). Zhongxin, a única voz dissonante em meio a apatia que domina seus pares, surge como um novo protótipo de herói rebelde chinês. Cansado das repreensões, decide fugir em busca de um lugar onde seja um órfão, rompendo com seus laços familiares: simplesmente, passa a caminhar em busca deste lugar utópico, sem um plano definido. No caminho, ele é questionado por Xiaoling sobre a dificuldade de sua empreitada, mas se mantém firme em sua decisão. Da mesma maneira que em *Unknown Pleasures* (2002), não há um grande planejamento para o ato de rebeldia, mas esta parece ser permeada por uma maior autoconsciência. Se no filme de Jia Zhangke o ato de rebeldia aparentava inocência sobre as expectativas de sucesso, em *Winter Vacation* (2010) a rebeldia já parece repleta de resignação pelo resultado, talvez por conter em si a consciência sobre o fracasso das tentativas de libertação da geração anterior.

Pensar nos arquétipos sociais de Weber (1982) aqui é uma tarefa um pouco mais complexa, pois a subversão dessas noções parece ser uma intenção da narrativa: a ideia de hierarquia social é presente, mas encontra-se tão diluída na sociedade retratada que parece não ser necessária sua afirmação, como se todos já aceitassem de antemão o cenário proposto e em hipótese alguma empenhariam esforço para mudá-lo. Com exceção de Zhongxin e do professor, os personagens mostram resignação constante em relação à sua situação, e as relações entre os diferentes arquétipos e graus de hierarquias se dão quase sem conflitos, de maneira apática.

Após a fuga de Zhongxin, temos a cena final. Na sala de aula, os alunos parecem desanimados para o primeiro dia após o fim das férias. O professor entra e anuncia que a aula será sobre moluscos apomíticos. Porém, após preparar-se para iniciar, desiste, deita os papéis ao chão e passa a discursar. Agora, ele diz que os moluscos não importam, e inicia uma fala pessimista, dizendo que os jovens não possuem nada além de seu egoísmo e ganância, e que não há destino. Os alunos permanecem sem reagir, até que uma professora abre a porta de repente, fala que o professor está na sala errada e ele calmamente vai embora. A professora em questão entra e escreve na lousa, em inglês: “como ser uma pessoa útil à sociedade?” (Hongqi, 2010). Os alunos continuam contemplando, sem esboçar reação. A música que entra em seguida poderia ilustrar a confusão que se passa na mente dos personagens naquele momento: temos aqui uma recapitulação histórica sobre o destino da juventude e uma paródia sobre a manipulação do imaginário da juventude chinesa. A ação da professora trata de maneira irônica o discurso de “ser útil para a sociedade”, ridicularizando a alienação dos estudantes, que não esboçam reação alguma nem às provações do professor nem à manipulação da professora.

Curiosamente, *Unknown Pleasures* (2002) também termina com uma canção. Na delegacia, Bin Bin é interrogado por um policial, ao qual responde de maneira displicente, fazendo piada com a possibilidade de uma pena de morte. Irritado, o policial decide humilhá-lo, ordenando que se levante para cantar. A canção escolhida por Bin Bin é, ironicamente, uma canção popular chinesa que em sua letra clama por uma vida livre e sem restrições, o que ganha simbolismo ao vermos o jovem resignar-se e cantar mecanicamente, servindo agora de entretenimento ao policial que o assiste.

Assim, temos uma mostra da questão da obediência na cultura chinesa. A geração de *Unknown Pleasures* (2002), influenciada pelo tempo quente no imaginário ao qual estavam situados, passa a questionar esta maneira de pensar. No entanto, ao final, temos um exemplo dos resultados deste questionamento, que é a obrigação a resignar-se e voltar a obedecer. Tal fracasso é absorvido pela geração de *Winter Vacation* (2010) quando a noção de rebeldia parece surgir apenas de maneira irônica, com o sentimento de repressão iminente já dissolvido por todos. Isso torna-se importante ao tomar como referência distinção que faz Albert Camus (1992, p. 248) entre rebeldia e revolução, na qual a primeira, que se encaixa naquilo que acontece no ato de subversão dos dois filmes, seria uma ação sem planejamento prévio, fruto do próprio espírito humano rebelde. Para Camus, a revolução exige a completa maleabilidade da natureza humana e sua transformação em uma força histórica, enquanto a rebeldia é a rejeição de ser tratado como objeto histórico e afirmar uma natureza comum a todos os homens, que não pode ser controlada pelo poder.

Esta recusa da revolução em prol do ato rebelde que vemos nos filmes pode ser vista ou como uma expressão da descrença na revolução—algo presente no imaginário chinês devidos às inúmeras revoluções pelas quais a nação passou em sua história—ou como uma expressão da impossibilidade de se organizar, muito em função do próprio estado de resignação em que se encontram os personagens.

6. Considerações Finais

Foi possível perceber que as fortes transformações sócio-políticas decorridas na China a partir do final do século XX influenciaram não apenas a vida social de sua população, mas também suas representações cinematográficas. Isso torna-se importante para os estudos cinematográficos pois, naturalmente, espera-se que o estudo a respeito dessas produções possam nos revelar algumas nuances a respeito da sociedade chinesa. Uma dessas nuances que pretendeu-se abordar neste estudo foi a representação da juventude nos filmes da sexta geração, e a assim explorar o que isso poderia nos revelar a respeito da sociedade chinesa contemporânea. Os escritos de Xuelin Zhou e Liu Kang contribuíram muito ao conceder-nos uma linha do tempo sobre cinema e política na China. Então foi possível compreender como a sociedade chinesa entendia e representava alguns aspectos como os conflitos geracionais, as idealizações juvenis e a esperança com o futuro por meio do cinema. A divisão do cinema chinês por gerações e a influência das decisões do governo sobre a indústria cinematográfica também foram úteis para se compreender a cinematografia chinesa. Partindo destes aportes, chegamos à noção de que os filmes chineses, a partir da década de 1990, passaram a expressar

um sentimento muito particular sobre a juventude, e aos poucos pôde-se definir tal sentimento como uma “rebeldia resignada”.

Partindo das análises de Xuelin Zhou sobre os filmes da década de 1970 até chegar à década de 2000, percebe-se uma evolução não-linear na maneira de representar o estado de espírito da juventude chinesa. Entendemos que essa não-linearidade decorria das diversas transformações políticas e econômicas em curso no país: o estado de coisas da nação influenciando diretamente na representação fílmica da sociedade. Em filmes como *Unknown Pleasures* (2002), vemos uma juventude a perseguir as promessas da abertura de mercado, mas sem saber como adequar-se à essa nova sociedade. Já em *Winter Vacation* (2010) vemos os resultados que o fracasso da proposta capitalista, juntamente com a desilusão com o modelo socialista, causou nas perspectivas da juventude, que se encontra em uma espécie de nihilismo apático.

Portanto, penso que estas considerações levantam uma questão: quais seriam os desdobramentos dessa representação de uma rebeldia resignada na juventude chinesa nos anos posteriores a *Winter Vacation* (2010)? Como teria evoluído essa visão em um novo contexto sócio-político? Essas e outras questões poderiam ser abordadas em novos trabalhos, e espero que esta análise possa ter contribuído para novos estudos a respeito das relações entre cinema e política na China.

Referências

- Araújo, C., Brandão, C., & Diegues, A. (2018). As transformações no modelo de desenvolvimento econômico chinês: de Deng Xiaoping ao período atual. *Economia Ensaios*, 33(1), 1–40. <https://doi.org/10.14393/REE-v33n1a2018-39517>
- Baczko, B. (1985). *A Imaginação Social*. In Enciclopédia Einaudi (Vol. 1, pp. 403). Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Camus, A. (1992). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Vintage International.
- Elsaesser, T. (2018). *Cinema Como Arqueologia das Mídias*. Editora SESC São Paulo.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Forense Universitária.
- Frodon, J. M. & Zhangke, J. (2014). *O Mundo De Jia Zhangke*. Cosac Naify.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press.
- Hongqi, L. (Diretor). (2008). *Routine Holiday* [Filme]. Inner Mongolia Film Studio.
- Hongqi, L. (Diretor). (2010). *Winter Vacation* [Filme]. Inner Mongolia Film Studio.
- Jin, X. (director). (1961). *The Red Detachment Of Women*. [Filme]. Tianma Film Studio.
- Kang, L. (2003). *Globalization and Cultural Trends in China*. University of Hawai'i Press.
- Krugman, P. & Wells, R. (2019). *Microeconomics*. Worth Publishers.
- Reynaud, B. (2003, 1 de fevereiro). O Novo Cinema Independente Chinês. *Le Monde Diplomatique*. <https://diplomatique.org.br/o-novo-cinema-independente-chines/>
- Stiglitz, J. (2015). *Economics of the Public Sector*. W. W. Norton & Company.
- Weber, M. (1982). *Ensaio de Sociologia*. LTC.
- Xiaoshuai, W. (Diretor). (1998). *So Close to Paradise*. [Filme]. Beijing Film Studio.

Yang, L. *The Fomation of Chinese Art Cinema 1990-2003*. Ed. Palgrave Macmillan, 2018.

Zhang Y. (Diretor). (1999). *Seventeen Years*. [Filme]. Xi'an Film Studio.

Zhang, Y. (2010). *Cinema Space And Polylocality In A Globalizing China*. University of Hawai'i Press.

Zhangke, J. (Diretor). (2002). *Unknown Pleasures* [Filme]. Office Kitano Film Corporation.

Zhou, X. (2007). *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema*. Hong Kong University Press.

Notas

[1]No ocidente, a distribuição do filme variou de acordo com os países. Na Europa, foi lançado apenas nos Países Baixos (Filmuseum Distributie e A-Film Distribution), Reino Unido (Artificial Eye), França (Ad Vitam Distribution) e Espanha (Prodimag, somente em DVD, sem exibição nos cinemas). Nos Estados Unidos da América (EUA), a distribuição ficou a cargo da New Yorker Films, mas também foi lançado em streaming pela The Criterion Channel. Para Portugal e Brasil, o filme já esteve no catálogo da plataforma de streaming Mubi.

[2]No ocidente, a distribuição geral em cinemas ficou a cargo da Capricci Films e, em DVD, pela Spectrum Films. Assim como *Unknown Pleasures*, nunca foi lançado oficialmente em Portugal nem no Brasil, mas já esteve no catálogo da plataforma de streaming Mubi em ambos os países.

[3]Um sistema econômico em que o governo central assume o controle das decisões de produção, distribuição e preços (Stiglitz, 2015).

[4] Segundo Paul Krugman e Robin Wells (2019), economia de mercado é um sistema em que as decisões econômicas são determinadas pelas forças de oferta e demanda do mercado financeiro. Vale ressaltar, no entanto, que o tipo de economia de mercado aplicada na China é muito particular, como aborda David Harvey (2005) em *A Brief History of Neoliberalism*.

[5]Estes três diretores foram os principais responsáveis por chamar atenção do mundo para o cinema chinês. *Red Sorghum* (Zhang Yimou, 1987) e *Farewell My Concubine* (Chen Kaige, 1993), por exemplo, receberam a Palma de Ouro no festival de Cannes. Destaca-se também a relação que os cineastas da quinta geração possuíam com o movimento literário conhecido por Xungen (busca das raízes), no qual os escritores se propunham a recorrer a temas do passado para refletir sobre questões de identidade nacional no presente. Mo Yan, um dos mais célebres escritores chineses, fazia parte desse movimento, e o filme *Sorgo Vermelho* (1987) é uma adaptação de uma de suas principais obras.

[6] Assim como na quinta geração, todos estes cineastas são provenientes da Academia de Cinema de Pequim. Curiosamente, no entanto, Jia Zhangke é o único entre eles que graduou-se no curso de teoria cinematográfica, enquanto todos os outros eram provenientes de cursos mais técnicos, como direção e direção de fotografia. (Frodon & Zhangke, 2014).

[7] Este é um filme anterior do próprio diretor de *Winter Vacation* (2010), no qual o tema da repetição e da apatia são centrais.

Autor notes

Rafael de Campos é mestrando em comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Interessa-se por pesquisas acerca do cinema, das epistemologias da comunicação e das relações entre estética e política.