

A Barragem das Três Gargantas
e o imaginário fúnebre:
iconologia e cultura visual em
Em busca da vida, de Jia Zhangke



Cena de *Em busca da vida*, de Jia Zhangke, 2006, fotograma (detalhe).

Thiago Ferreira Pinto

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). thiagofpbr@hotmail.com

A Barragem das Três Gargantas e o imaginário fúnebre: iconologia e cultura visual em *Em busca da vida*, de Jia Zhangke*

The Three Gorges Dam and funeral imagery: iconology and visual culture in Still Life, by Jia Zhangke

Thiago Ferreira Pinto

RESUMO

Utilizando ferramentas teóricas e analíticas dos campos da Iconologia e da Cultura Visual, este artigo procura estudar a relação do filme *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), dirigido por Jia Zhangke, com alguns gêneros pictóricos e certos dispositivos de imagem. Dedicamo-nos, particularmente, à análise de uma sequência da obra, na qual podemos identificar a incorporação cinematográfica de configurações imagéticas específicas das artes visuais. Dessa forma, observamos que o trabalho do diretor passa pela elaboração de um programa pictórico e simbólico que dialoga com a tradição do teatro das sombras, com a fotografia e com os gêneros do retrato e da natureza-morta. Conforme demonstramos, o diretor chinês cria imagens cujas características permitem discernir uma relação cultural privilegiada com o imaginário fúnebre. Ele suscita, através desse imaginário, reflexões de ordem estética, antropológica e metafísica, adquirindo igualmente, a partir de uma operação singular com a matéria filmica, um sentido social e político no interior de um determinado tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Jia Zhangke; iconologia; cultura visual.

ABSTRACT

Using theoretical and analytical tools from the fields of Iconology and Visual Culture, this article seeks to study the relationship between the film Still Life (San Xia Hao Ren 三峡好人, 2006), directed by Jia Zhangke, and some pictorial genres, as well as certain image apparatus. We focus particularly on the analysis of a sequence of the film in which we can identify the cinematographic incorporation of specific image configurations within the visual arts. Thus, we observe that the director's work involves the elaboration of a pictorial and symbolic program that dialogues deeply with some artistic traditions and fundamental cultural themes. As we demonstrate, the Chinese director makes use of images whose characteristics allow us to discern a privileged cultural relationship with funeral imagery. Through this imagery, the director raises reflections of an aesthetic, anthropological, and metaphysical nature while also acquiring, from a singular configuration of film material, a social and political meaning within a given historical context.

KEYWORDS: Jia Zhangke; iconology; visual culture.

* Este trabalho foi desenvolvido durante o metrado em Cinema e Audiovisual na Université Lumière Lyon 2-França.

A filmografia de Jia Zhangke é comumente abordada a partir de seu esforço em torno da captação cinematográfica das consideráveis transformações atravessadas pela China nas últimas décadas, compreendendo principalmente o período que se inicia com a chamada “reforma e abertura”¹. Nascido em 1970, Jia Zhangke foi contemporâneo de alguns fatos históricos importantes em seu país, como o fim da Revolução Cultural e o massacre da Praça da Paz Celestial. O próprio diretor admite a existência, em sua obra, de um impulso em acompanhar a evolução da sociedade chinesa. Pode-se vislumbrar, por detrás da diversidade temática e estética de seus filmes, uma clara intenção de documentar certos fenômenos sociais contemporâneos em seu país natal. Isso pode ser constatado através do registro testemunhal das vivências humanas, suas trajetórias e experiências, na apreensão material dos efeitos do tempo nas paisagens, sejam elas naturais ou urbanas, e na maneira de filmar a relação dos indivíduos e comunidades diante dessas mutações.

Suas temáticas e sua poética filmica não se exaurem, obviamente, nessa breve descrição. Embora o impulso documental e a propensão naturalista estejam, de fato, presentes em muitas obras do cineasta, seria excessivamente redutor restringir a abordagem de seus filmes a uma vocação de registro puramente fenomenológico. O trabalho de Jia Zhangke tampouco poderia ser reduzido a uma mera adaptação de eventos sociais contemporâneos aos mecanismos narrativos de uma fábula cinematográfica. Não só porque muitas de suas obras transcendem certas categorias, como as de ficção e de documentário, mas também porque, através da força e dos efeitos inegáveis de seu realismo, transparecem inúmeros aspectos estéticos e simbólicos que se expressam através de uma reflexão pictórica e plástica. A abordagem desses elementos e de suas relações na obra do cineasta chinês nos parece de grande pertinência para adentrarmos em outras camadas suscetíveis de enriquecer sua análise e interpretação. Há algum tempo foram publicados diversos artigos e textos que se debruçam analiticamente sobre a relação existente entre a pintura e os filmes de Jia Zhangke. Exemplo disso são os trabalhos de Erik Bordeleau² e Cecília Mello³, que estudaram a presença de elementos da pintura de paisagem chinesa na obra do diretor de *Fen yang*, assim como sua importância cultural, sua simbologia e sua aplicação à linguagem cinematográfica. Já o pesquisador Cheng-Ying Wang analisou aspectos relevantes do filme *Em busca da vida* ao compará-los com a pintura chinesa *Ao longo do rio durante a festa de*

¹ Os termos “reforma e abertura” referem-se ao programa de reformas econômicas implantadas na República Popular da China a partir de 1978, principalmente sob o comando de Deng Xiaoping.

² Ver BORDELEAU, Erik. Still life de Jia Zhangke: les temps de la rencontre. *Inflexions: Transversal Fields of Experience*, n. 4, dez. Montreal, 2010.

³ Ver MELLO, Cecília. De “Terra amarela” a “Em busca da vida”: pintura, filosofia e a China pós-socialista. *Natura*, v. 1, n. 1, Juiz de Fora, jul.-dez. 2015. Disponível em <<https://www.eea.usp.br/acervo/producao-academica/002834714.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2024.

Qingminga.⁴ Esses estudos contribuem significativamente para a constituição de um campo fecundo de análise que abriga ainda muitas zonas a explorar.

Levando em conta alguns desses pontos inexplorados, desenvolvemos, neste trabalho, uma análise de uma sequência do filme *Em busca da vida*, na qual identificamos a incorporação cinematográfica de configurações próprias a certos gêneros pictóricos e dispositivos de imagem. Nessa linha, este artigo visa elucidar algumas intenções estéticas e simbólicas no âmbito das relações entre essa obra de Jia Zhangke e outras artes visuais. Abordaremos, de olhos nas características de cada plano, possíveis articulações entre traços culturais que marcam a sequência e o tempo histórico no qual as imagens que a compõem são produzidas.

Jia Zhangke e as artes visuais

É fato que Jia Zhangke já nutria há muitos anos um profundo interesse pelas artes plásticas. Antes mesmo de entrar na Academia de Filme de Pequim em 1993, ele estudou pintura na Escola de Belas Artes de Taiyuan. Em sua filmografia, a importância da pintura transparece sobretudo em *Dong* (2006), documentário no qual ele acompanha o processo de trabalho de seu amigo Liu Xiaodong, pintor e professor que adquiriu um reconhecimento internacional a partir dos anos 2000. O filme foi rodado parcialmente na região das Três Gargantas, no centro da China, onde se construía a imensa e célebre barragem hidroelétrica. Esse empreendimento robusto implicou a destruição de cidades milenares, desalojando suas populações e estimulando uma intensa imigração de trabalhadores oriundos de diversas regiões da China para realizar as demolições. Foi esse também o cenário de *Em busca da vida*, obra de ficção filmada em paralelo a *Dong*. Segundo o diretor, ambos os filmes são intimamente misturados.⁵ É verdade que o relato de *Em busca da vida* concentra-se, sobretudo, na trajetória de dois personagens que chegam à região das Três Gargantas em busca de seus próximos. No entanto, se, diferentemente de *Dong*, essa ficção não se focaliza narrativamente em assuntos relacionados ao trabalho de pintura, constatamos que há, na concepção do longa-metragem, uma profunda reflexão em torno de questões ligadas à representação visual e a aspectos pictóricos. Citamos anteriormente algumas pesquisas que perceberam e estudaram nesse filme certos elementos da pintura de paisagem chinesa. Em algumas entrevistas, o cineasta evoca o uso de movimentos panorâmicos da câmera como adaptações cinematográficas dos formatos em rolo da pintura clássica, típicos da China e de outras regiões da Ásia.⁶ Contudo, para além dessas formas e categorias, identificamos nesse filme outros gêneros e práticas tradicionais de imagem, cujas características são cinematograficamente explo-

⁴ Ver WANG, Cheng-Ying, O legado do olhar. A pintura chinesa “Ao longo do rio durante a festa de *Qingminga*” no filme “Em busca da vida”. In: KAUFMAN, Mariana e SERFATY, Jo (orgs.). *Jia Zhangke, A cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Fagulha, 2014.

⁵ Ver ZHANGKE, Jia. La Chine à contretemps: entretien avec Jia Zhang-ke. Entrevista concedida a Philippe Mangeot e Emmanuel Burdeau. *Vacarme*, v. 58, n. 1, Paris, jan. 2012, p. 50 e 52. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2012-1-page-42.htm>>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁶ *Idem*, Entretien avec Jia Zhang-ke. Entrevista concedida a Jacques Kermabon e Marie-Claude Loiselle. *24 images*, n. 133, Montreal, set. 2007, p. 34. Disponível em <<https://www.erudit.org/fr/revues/images/2007-n133-images1108541/13537ac/>>. Acesso em 15 abr. 2024.

radas em uma articulação simbólica que traz, em seu bojo, aspectos culturais cuja análise nos parece de grande valia para um maior aprofundamento da exegese da obra.

Usamos neste texto algumas ferramentas teóricas e analíticas da Iconologia, disciplina que pode ser definida como uma verdadeira “ciência das imagens”. Ela abriga, em sua zona de estudo, reflexões de distintas naturezas, compreendendo a investigação iconográfica, o estudo histórico de certas imagens e de suas significações, se interessando igualmente pela dimensão ontológica das imagens e pelas condições nas quais elas adquirem uma significação histórica.⁷ Dialogamos ainda com a cultura visual, área que abarca entre as suas aspirações não só a análise da construção social do domínio visual, como a construção visual do domínio social, tendo como objeto a imagem em todas as suas dimensões e suportes.⁸ Consideramos como fundamental a contribuição do historiador da arte Hans Belting, que considera a imagem como uma noção necessariamente antropológica, que transcende o campo estético.⁹ Concebendo a imagem como objeto de integração das construções simbólicas, seleciona a antropologia como modelo para o seu estudo da cultura visual. O uso desse aparato teórico não constitui uma escolha arbitrária, mas decorre da adequação dos objetos de estudo e do escopo desses campos a aspectos fundamentais que observamos na obra do cineasta chinês.

O velório do amigo Mark

Há, no filme *Em busca da vida*, uma sequência que apresenta uma combinação inventiva de determinadas práticas de imagem e gêneros pictóricos distintos em torno de uma articulação material e simbólica singular. Ela ocorre logo após a descoberta do corpo de Mark sob um amontoado de tijolos. Personagem carismático com quem o protagonista Han Sanming inicia uma amizade após sua chegada em Fengjie, Mark é envolvido com atividades ilícitas, e o vemos imitar com frequência os trejeitos ficcionais do célebre ator Chow Yun Fat. Sua morte misteriosa no filme pode ser deduzida como um acerto de contas entre gangues rivais. A sequência que analisaremos corresponde ao breve momento sem diálogos no qual Han Sanming vela, solitariamente, o seu amigo Mark, recém-falecido.

Ela inicia-se por um plano aberto, enquadrando um espaço muito degradado e repleto de escombros. Ao fundo da imagem, no interior de uma cavidade retangular com uma parede parcialmente destruída, o personagem encontra-se agachado ao lado do cadáver, que jaz no chão sob um cobertor colorido. No segundo plano, há uma mudança radical no eixo da câmera que, fazendo um recorte espacial, assume a frontalidade ao focalizar e se aproximar do personagem. A sequência encontra seu termo num plano-detalhe que enquadra um fragmento desse altar improvisado.

⁷ Cf. MITCHELL, William. J. Thomas. Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias. *Perspective*, n. 15, v. 3, Paris, set. 2009. Disponível em <<http://journals.openedition.org/perspective/1301>>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁸ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 341.

⁹ Ver BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004, p. 18.

Eis-nos, pois, diante de uma sequência breve e narrativamente simples, composta por três planos radicalmente distintos em suas composições. Nota-se, primeiramente, a utilização de três escalas de plano gradativas que produzem um efeito de aproximação. Parte-se da apreensão do amplo espaço interior, passa-se pela imagem centrada na figura humana e finaliza-se com a captação aproximada de objetos específicos da cena. Veremos, ao analisá-la, de que maneira as características que os constituem incorporam esses planos cinematográficos num terreno específico da cultura visual, notadamente no tocante ao papel da imagem nas relações entre os vivos e os mortos.

O teatro de sombras

No primeiro plano da sequência, a composição da imagem abrange uma configuração arquitetônica que se assemelha à de uma pequena sala de teatro. Filmados lateralmente, os dois personagens estariam, então, instalados sobre os destroços de um suposto palco. Nesse espaço em ruínas, constata-se a projeção de sombras trêmulas no fundo, tomado forma na superfície das paredes parcialmente destruídas que circundam Han Sanming e o cadáver. Essas figuras espetacrais evocam o teatro de sombras, espetáculo presente em praticamente toda a Ásia anterior ao terceiro milênio que precede a nossa era. Estima-se que a Índia e a China tenham sido os primeiros lugares de difusão desse tipo de teatro.¹⁰



Figura 1. Han Sanming velando o corpo de Mark.

¹⁰ Cf. BARNIER, Martin et JULLIER, Laurent. *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*. Paris: Fayard, 2017, p. 21.

De modo geral, essa prática milenar abriga uma familiaridade direta com o imaginário da morte, tanto do ponto de vista material (o seu método e processo de produção) quanto mitológico (os relatos e as histórias atribuídos à sua criação). Ressalte-se que as marionetes utilizadas nesse tipo de espetáculo eram confeccionadas com pele animal e, no caso da China, principalmente com pele de cabra e burro: “O trabalho de esfolar, curtir e moer coloca o seu artesão em contato direto com a morte e com a transformação de um material que, em certos casos, para certas marionetes, tinha que ser muito específico”.¹¹ No que concerne à dimensão mitológica, a lenda traz o relato de que o teatro de sombras foi criado na China para permitir ao Imperador Wudi (140-87 a.C.) manter um contato com a sua falecida esposa.¹² Embora pairem dúvidas sobre a veracidade desse relato fundante, essa e outras narrativas mitológicas atribuídas ao nascimento do teatro de sombras em demais regiões geográficas apresentam em comum um padrão cultural associado à morte. É o que salientam Kathy Foley e Rainer Reusch na *Encyclopédia mundial de artes de marionetes*:

*O teatro de sombras ultrapassou fronteiras, e o tema da morte que o atravessa é o mais perturbador. Além do próprio método de produção, o valor mítico dessa materialização de vozes vindas do mundo das sombras poderia explicar a função exorcista deste teatro. [...] A estética do teatro de sombras permite que uma única pessoa ou um pequeno grupo apresente, através da luz e de uma figura bidimensional, o vasto jogo das forças divinas e cósmicas, para apelar aos heróis e aos antepassados e para nos levar à morte e ao reino de demônios.*¹³

Vemos, assim, que a essa prática milenar atribui-se uma dimensão transcendental. Notamos, no plano cinematográfico descrito, uma nítida relação entre o fato representado diegeticamente (um funeral solitário) e a composição da imagem que incorpora elementos da prática milenar do teatro das sombras. Há, mais precisamente, uma relação de adequação entre a imagem de um cadáver sendo velado e a instauração de um dispositivo material e mitologicamente associado à morte num mesmo tecido de experiência sensível. As sombras fantasmagóricas que evocam a presença de seres invisíveis na tela encontram, nesse teatro desativado e sob escombros, um espaço conveniente para a sua projeção. O redirecionamento do olhar do personagem Sanming, que desvia sua atenção do cadáver para o extracampo, dá ensejo à sensação de uma presença misteriosa que habita o lugar. A imagem produz uma zona de coexistência na qual Sanming, personagem vivo, encontra-se cercado pelos mortos e onde o mundo das sombras vem reunir-se ao universo visível. O

¹¹ No original: “Le travail d’écorçement, de tannage et de corroyage, met son artisan en relation directe avec la mort et avec la transformation d’une matière qui, dans certains cas, pour certaines marionnettes, devaient être bien spécifiques” (tradução nossa). FOLEY, Kathy and REUSCH, Rainer. Théâtre d’ombres. *World encyclopedia of puppetry arts*. 2010. Disponível em <<https://wepa.unima.org/fr/theatre-dombres/>>.

Acesso em 15 abr. 2024.

¹² Cf. *idem, ibidem*.

¹³ No original: “Le théâtre d’ombres a franchi les frontières et le thème de la mort qui le parcourt est le plus troublant. Outre le mode même de fabrication, la valeur mythique de cette matérialisation des voix venues du monde des ombres, pourrait expliquer la fonction d’exorcisme de ce théâtre”. [...] “L’esthétique du théâtre d’ombres permet à une seule personne ou à un petit groupe de présenter, par l’intermédiaire de la lumière et d’une figure en deux dimensions, le vaste jeu des forces divines et cosmiques, d’en appeler aux héros et aux ancêtres et de nous amener à la mort et au royaume des démons”. *Idem, ibidem* (tradução nossa).

tamanho imponente das sombras projetadas, contrastando consideravelmente com a dimensão reduzida de Han Sanming, contribui para a sensação de insignificância do personagem diante da morte e, mais precisamente, da ideia de um mundo das sombras que excede o dos vivos. O som extracampo constitui um elemento complementar na produção dessa atmosfera fúnebre.

Nessa sequência, é possível discernir alguns sons cuja origem atribuímos dedutivamente aos trabalhos de demolição em curso na cidade. No entanto, há certos elementos sonoros, semelhantes a gritos estridentes, cujas fontes são mais misteriosas e indeterminadas. Eles correspondem ao que o teórico e compositor Michel Chion chama de *acousmates*, fantasmas sensoriais com uma fonte invisível¹⁴ e são associáveis no filme a essas vozes oriundas do mundo das sombras, como já evocado por Foley e Reusch.

O retrato de Han Sanming

No segundo plano da sequência, Han Sanming e o falecido são enquadrados de frente através de uma abertura lateral desse suposto palco. Do topo da imagem pendem pedaços da estrutura do teto, cobrindo parcialmente a cabeça do personagem. À esquerda, sobre blocos de pedra empilhados, encontra-se um porta-retratos enquadrando uma fotografia de Mark. Mais abaixo, aparece de maneira mais detalhada um fragmento da manta florida que cobre o cadáver. Nesse plano, a ação é mínima, limitando-se aos breves movimentos corporais de Han Sanming: após alguns segundos de imobilidade, ele tira um maço de cigarros do bolso e, após acender um deles, posiciona-o verticalmente entre os blocos de pedra, em frente ao retrato. Se a composição anterior tinha por foco o espaço, no segundo plano ela centra-se no indivíduo, usando a arquitetura local como meio de delimitação que gera um quadro dentro do quadro. Esse recurso, aliado ao uso da luz, restringe a visibilidade do fundo ao redor do personagem num enquadramento de formato retangular vertical. Se na imagem precedente as paredes em ruínas eram usadas como superfície de projeção, aqui elas passam a exercer também a função da moldura.

O plano situa-se nitidamente no gênero pictórico do retrato. Podemos definir o retrato, sinteticamente, como um gênero das artes plásticas cujo objetivo é o de representar de maneira similar ou não um modelo humano, com sua história moderna diretamente vinculada à figuração do indivíduo.¹⁵ Para Jean-Luc Nancy, o retrato seria a reprodução de um modelo antigo associado ao “sujeito absoluto, separado de tudo o que não é ele, retirado de toda exterioridade”¹⁶, consumando o isolamento da figura em seu fundo abstrato. De modo mais direto, Jean-Marie Pontévia conceitua o retrato como um “quadro que se organiza ao redor de uma figura”.¹⁷ Ainda que esse tipo de representação remonte, de maneira ampla, à antiguidade e até mesmo ao paleolítico, a própria noção de retrato, as técnicas utilizadas e as suas formas de expressão,

¹⁴ Ver CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Ina/Buchet-Chastel, 1983, p. 18 e 20.

¹⁵ Cf. BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ BEYAERT, Anne. Une sémiotique du portrait. *Tangence*, n. 69, Rimouski, jul. 2002, p. 91.

Disponível em <<https://doi.org/10.7202/008074ar>>. Acesso em 15 abr. de 2024.

¹⁷ PONTÉVIA, Jean-Márie. “Tout peintre se peint soi-même”; “Ogni dipintore dipingè se”. *Écrits sur l'art et pensées détachées*. Bordeaux: William Blake, 1986, v. III, p. 12 *apud* BEYAERT Anne, *op. cit.*, p. 91.

assim como o seu sentido cultural, social e político, passaram por transformações consideráveis ao longo dos séculos. A pesquisadora Anne Beyaert nos lembra que a preocupação por detrás do retrato se divide historicamente entre a similitude e a expressividade, mas que sua intenção mimética se concebe fundamentalmente como um “efeito de presença”.¹⁸ Daí que Louis Marin, corroborando o pensamento de Alberti, atribui à pintura de retrato a vocação de “tornar os ausentes presentes”.¹⁹ O pensador francês define essa transformação do corpo em imagem como uma “transfiguração ontológica”²⁰, ou seja, a transferência para a imagem do poder de aparecer em nome e em lugar do corpo. Por isso Hans Belting afirma que é nesse gênero da pintura de retrato que o tema da imagem e da morte aparece de forma privilegiada. Ele salienta que a invenção do retrato burguês foi inicialmente legitimada pela liturgia dos mortos, interface que permitia ao seu utilizador estabelecer contato “midiático” com uma pessoa ausente²¹: “Através do retrato, a arte pictórica proporciona, portanto, uma imagem de recordação que serve de consolo à morte. [...] Se o retrato é vivo, é por analogia entre o corpo e uma ‘mídia’ do corpo. [...] É a vida e a morte que o espectador tem simultaneamente sob os olhos”.²²

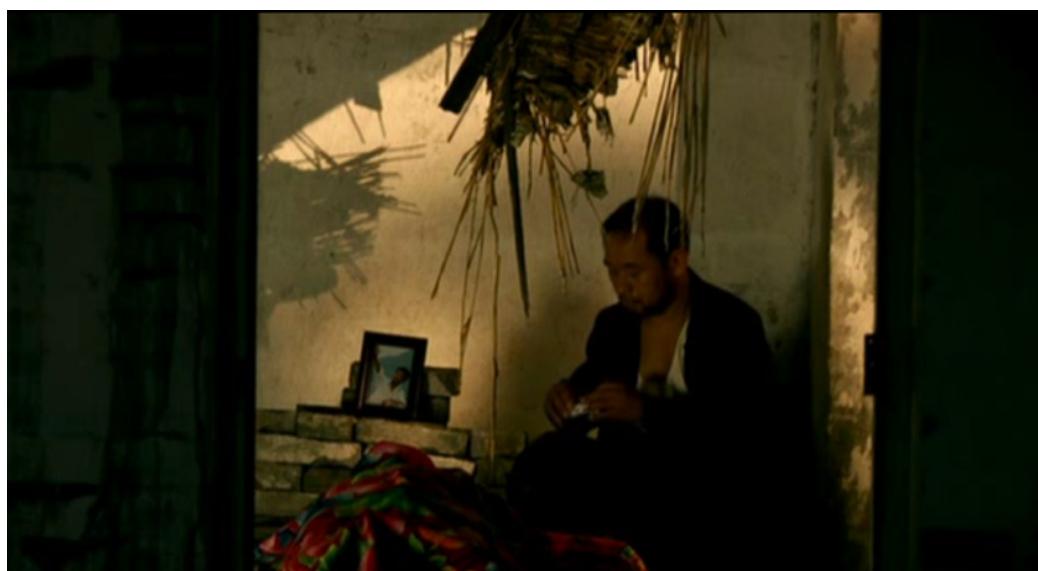


Figura 2. Retrato de Han Sanming com maço de cigarros.

No altar erigido por Han Sanming, o retrato do falecido ocupa um lugar de destaque. Se é possível considerar que a inserção desse objeto, cuja presença é comum em velórios chineses, permite ao personagem criar algum tipo de contato com o morto, mostra também que, ao compor o plano cinematográfico

¹⁸ BEYAERT, Anne, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981, p. 9.

²⁰ BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 187.

²¹ Ver *idem*, *ibidem*, p. 170.

²² No original: ‘Par le portrait, l’art pictural procure donc une image souvenir qui console de la mort. [...] Si le portrait est vivant, c’est par analogie entre le corps et un médium du corps. [...] C’est la vie et la mort que le spectateur a simultanément sous ses yeux’. *Idem*, *ibidem*, p. 175-176 (tradução nossa).

fico a partir das características pictóricas do retrato, Jia Zhangke reivindica-o como essa interface de contato com uma pessoa ausente. Ele evoca, assim, a condição mortal e transitória de Han Sanming, cuja imagem constitui ao mesmo tempo traço material de um ausente e objeto de recordação. Ao propor esse retrato em movimento do personagem, o diretor chinês não apenas reafirma, no próprio tecido filmico, a manifestação de uma zona de indeterminação ou de fragilidade fronteiriça entre a vida e a morte, mas situa sua prática cinematográfica na vasta discussão crítica e teórica sobre as complexas relações entre pintura, fotografia e cinema.

Um fragmento valioso desse tema fecundo é encontrado em André Bazin: “Até o aparecimento da fotografia e depois do cinema, as artes plásticas, especialmente com o retrato, eram os únicos intermediários possíveis entre a presença e a ausência concretas. [...] Mas a fotografia é algo completamente diferente. Não a imagem de um objeto ou de um ser, mas muito mais precisamente o seu traço. [...] O cinema atinge o estranho paradoxo de se moldar ao tempo do objeto e de levar a marca da sua duração”.²³ Esse crítico e teórico de cinema francês introduziu e desenvolveu todo um pensamento em torno da ontologia da imagem fotográfica. Em seu texto célebre²⁴, ele vislumbra no advento da fotografia e do cinema uma transformação radical na produção de imagens. A seu ver, essas novas práticas, diferentemente das artes plásticas, disporiam de uma “transferência de realidade da coisa sobre a sua reprodução”.²⁵ Essa inovação particular decorreria não apenas da “ausência da mão do artista”, mas seria também resultante da especificidade do processo fotoquímico vinculado a essa reprodução mecânica da imagem. Por isso, essa prática singular manteria, com o real, uma relação que não é somente de representação, mas igualmente de participação: “Essas sombras em tom cinza ou sépia, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já não são os tradicionais retratos de família, são a presença perturbadora de vidas paradas na sua duração, libertadas do seu destino, não pelo prestígio da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; porque a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo, ela o subtrai da sua própria corrupção”.²⁶

A imagem cinematográfica acentuaria, portanto, segundo Bazin, os efeitos dessa propriedade ontológica através do registro do tempo e do movimento. Embora as supostas qualidades redentoras da fotografia e do cinema sejam passíveis de questionamento e já tenham sido objeto de relevante contestação crítica e teórica, não resta dúvida de que, sob um ponto de vista cultural e sensorial, essas práticas tenham adquirido, a partir de suas próprias

²³ No original: “Jusqu’à l’apparition de la photographie puis du cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les seuls intérmédiaires possibles entre la présence concrète et l’absence. [...] Mais la photographie est toute autre chose. Non point l’image d’un objet ou d’un être, mais bien plus exactement sa trace. [...] Le cinéma réalise l’étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l’objet et de prendre par surcroît l’empreinte de sa durée”. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2011, p. 151 (tradução nossa).

²⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 9.

²⁵ No original: “Transfert de réalité de la chose sur sa reproduction”. *Idem, ibidem*, p. 14 (tradução nossa).

²⁶ No original: “Ces ombres grises, ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption”. *Idem, ibidem*, p. 14 (tradução nossa).

características, um sentido memorial e, por vezes, litúrgico e metafísico. Elas produzem, portanto, efeitos próprios no tocante à apreensão da relação de identidade imagem-modelo e da relação entre ausência e presença. Afinal, o plano cinematográfico centrado na figura de Han Sanming abriga essa complexidade contida no vínculo entre o cinema e as artes plásticas, trazendo à reflexão o sentido cultural do gênero pictórico do retrato, ao qual a imagem de natureza fílmica adiciona uma densidade e uma tessitura singular.



Figura 3. *Woman with cat*, de Zhou Wenju, (907–979).



Figura 4. Retrato de Han Sanming antes de tirar cigarros de seu bolso.

Na análise desse plano cinematográfico percebe-se uma relação genealógica fundamental no que tange à sua composição e às suas características

plásticas. Trata-se da clara similaridade da imagem focalizada em Han Sanming com um antigo retrato em pergaminho chamado *Woman with cat*, atribuído ao pintor chinês do século X, Zhou Wenju. Essa obra faz parte de um conjunto de pinturas que, durante a Dinastia Tang e o Período das Cinco Dinastias, alcançaram grande popularidade ao retratarem a vida de opulência e tédio das mulheres que habitavam os haréns chineses. O especialista em arte chinesa Mette Siggstedt descreve brevemente essas obras: “Sobre um fundo vazio, suas damas exóticas em roupas esplêndidas e penteados magníficos se ocupavam preguiçosamente de passatempos ou se serviam destes simplesmente com apatia”.²⁷ Siggstedt cita ainda os sentimentos suscitados por alguns desses retratos, como as famosas cenas de bordado, pintadas tanto pelo artista Zhou Fang quanto pelo próprio Zhou Wenju e caracterizadas pela melancolia, futilidade e humor lânguido.²⁸

Atentemos, agora, a semelhança entre as duas imagens. As duas figuras situam-se do lado direito da composição, um pouco obliquamente, com os dorsos inclinados e os rostos voltados para o lado esquerdo do quadro. As formas das vestimentas se assemelham e ambos seguram um objeto nas mãos. Na obra de Wenju, a mulher segura um caderno ou livro, enquanto no plano do filme de Jia Zhangke o personagem segura um maço de cigarros. Se em uma das imagens um gato é representado no solo e, atrás dele, o que parece ser uma cômoda, vemos nessa mesma região do plano cinematográfico o cadáver de Mark sob o cobertor colorido e, por trás, o altar improvisado pelo empilhamento de pedras substituindo a mobília. A árvore, cujo tronco e galhos folhosos pendem para o lado esquerdo na pintura do retratista chinês, encontra na outra imagem um elemento análogo nos destroços advindos do teto, que cobrem parcialmente o rosto do personagem. No entanto, se a associação plástica e pictórica entre as duas imagens resta verificada, a conotação e as sensações que elas geram são bem distintas. O retrato *Woman with cat* mostra-nos, em torno da personagem, um ambiente muito vivo, abrigando uma vegetação abundante e a presença de diversos animais, como pássaro, borboleta e gato. Já o plano de *Em busca da vida* nos apresenta um ambiente fúnebre, extremamente sombrio e inanimado. O verde vegetal dá lugar aqui a um pedaço do teto que evoca folhas secas e mortas. No lugar das plantas e flores que saem da cômoda, o diretor chinês inseriu a matéria mineral que constitui o altar improvisado. Jia Zhangke refere-se assim à imagem de Wenju, representando uma mulher num lugar aparentemente próspero, vivo e úmido, para criar um retrato de um personagem rodeado pela morte, num mundo empobrecido, degradado, seco e mineralizado. Essa analogia carregada de contrastes parece também evidenciar a força e os efeitos do tempo sobre as figuras e os espaços. Se os sentimentos de languidez e de melancolia suscitados no retrato de Wenju prolongam-se no plano de *Em busca da vida*, o diretor chinês busca aplacar qualquer sinal de fartura na representação de sua época, questi-

²⁷ No original: “Against an empty background, their exquisite ladies in splendid garments and magnificent coiffures occupied themselves lazily with pastimes or just waited listlessly”. SIGGSTEDT, Mette. China. Painting. In: WIRGIN, Jan (org.). *The Ernest Erickson collection in Swedish museums*. Stockholm: Ostasiatiska Museet, 1989, p. 69 (tradução nossa).

²⁸ Ver *idem*, *ibidem*, p. 69 e 70.

onando, portanto, a imagem de prosperidade associada ao momento histórico de seu país.

Naturezas-mortas e *Vanitas*

Se compararmos o retrato cinematográfico de Han Sanming com o retrato fixo de Mark, também poderemos perceber claros contrastes. Em sua fotografia, colocada em destaque no terceiro plano, o falecido posa sorridente diante de uma paisagem natural, fazendo um gesto de saudação e dirigindo o seu olhar para o horizonte. Trata-se de um retrato diurno, luminoso e até radiante. Han Sanming, por sua vez, está emoldurado pelas sombras, possui uma aparência sombria e dirige o olhar para baixo. Diferentemente do retrato do falecido, que tem como fundo a montanha e o rio, ele situa-se em ambiente fechado, tendo como fundo uma parede degradada e elementos sem vida. Sobre as imagens dos mortos, Belting afirma que “elas apenas representam o falecido como ele era em vida e como ele, portanto, continua a viver na memória daqueles que deixou para trás”.²⁹ Sobre a relação entre os vivos e esse tipo de imagem, ele analisa: “O morto é sempre já um ausente. A morte é uma ausência intolerável que os vivos procuram preencher com uma imagem que lhes permita suportá-la. Um corpo imortal na imagem, um corpo simbólico, através do qual o falecido é ressocializado enquanto seu corpo mortal se dissolve no nada”.³⁰ Ao inserir a imagem do falecido nesse rito fúnebre improvisado em meio à desordem, Han Sanming introduz um objeto que representa a possibilidade dessa ressocialização mencionada por Belting. Como já constatado, essa cerimônia é marcada pela precariedade material. O altar é improvisado com blocos de pedra, escombros de uma cidade em via de extinção. Em vez do incenso, tradicionalmente usado nos funerais chineses, o personagem acende alguns cigarros, enquanto a manta colorida que cobre o cadáver parece cumprir imageticamente o papel das flores comumente depositadas nesses eventos. Essa aparente adaptação de certos códigos rituais é menos uma escolha do que uma necessidade que surge das restrições materiais enfrentadas pelo personagem. Continuando a sua reflexão sobre a relação entre imagem e morte, Hans Belting toma o exemplo da sepultura como elemento revelador de uma ordem social: “A sepultura põe-nos mais em contato com a ordem social de uma comunidade do que com as ideias que esta comunidade tem sobre a morte, qualquer que seja a origem social dessas representações. [...] É antes entre os vivos que devemos procurar a morte, no seu desejo ardente de garantir a sua gestão. Mesmo as mentes iluminadas nunca deixaram de aproveitar a morte para racionalizá-la e normalizá-la”.³¹

²⁹ BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 202.

³⁰ No original: “Le mort est toujours déjà un absent. La mort est une absence intolérable que les vivants cherchent à combler par une image qui puisse leur permettre de la supporter. Un corps immortel dans l'image, un corps symbolique, par l'entremise duquel le défunt est resocialisé tandis que son corps mortel se dissout dans le néant”. *Idem, ibidem*, p. 185 (tradução nossa).

³¹ No original: “La tombe nous met plus au contact de l'ordre social d'une communauté que des idées que cette communauté se fait de la mort, qu'elle que soit l'origine sociale de ces représentations. [...] C'est plutôt parmi les vivants qu'il faut chercher la mort, dans leur ardent désir d'en assurer la gestion. Même les esprits éclairés n'ont eu cesse de s'emparer de la mort pour la rationaliser et la normaliser”. *Idem, ibidem*, p. 202 (tradução nossa).



Figura 5. Altar improvisado para o velório de Mark.

Nessa sequência, a configuração particular do altar, pequeno monumento funerário improvisado com os “restos” da cidade, é reveladora da ordem social e econômica da comunidade da qual fazem parte os dois personagens. Além disso, permite-nos observar que mesmo o contexto desfavorável no qual se encontra Han Sanming não é capaz de desviar o personagem do seu senso de dever em executar as práticas e tradições ritualísticas relacionadas à morte. Ao observar as características do rito fúnebre na cultura chinesa, Belting retomará a fórmula de Confúcio “sacrifique aos antepassados como se eles estivessem presentes”.³² Ele lembrará que “No túmulo, convém colocar apenas utensílios que não funcionem ou de uso apenas simbólico, o que explica por que esses objetos foram chamados de ‘instrumentos dos espíritos’”.³³ No altar improvisado, Han Sanming teve o cuidado de alinhar, ao lado do retrato, objetos que o falecido utilizou em vida, provavelmente os únicos encontrados junto ao cadáver: um maço de cigarros e um telefone celular. O caráter simbólico desses objetos pode ser mais bem avaliado ao considerarmos o gênero pictórico ao qual se vincula o terceiro plano da sequência em análise.

Trata-se da natureza-morta, que visa, em geral, representar elementos inanimados e constituiu um gênero particularmente prolífico na produção pictórica dos Países Baixos no século XVII, onde ela se destinava a uma clientela burguesa numa era de notável prosperidade material. Sobre esse assunto, as palavras do teórico de cinema Jacques Aumont são bastante pertinentes:

O termo “natureza-morta”, que apareceu em francês apenas em 1752, é a tradução aproximada do holandês “stilleven” (anteriormente traduzido como “vida quieta”), mas quase dois séculos antes já se falava em desenhar “a partir da natureza”, ou seja, tomar como modelo o mundo da “phusis”, e não o mundo espiritual; por outras palavras, a “natureza” da natureza-morta não é a Natureza, mas significa o caráter mate-

³² No original: “Sacrifie aux ancêtres comme s'ils étaient présents”. *Idem, ibidem*, p. 202 (tradução nossa).

³³ No original: “Dans la tombe, il convient de ne déposer que des ustensiles qui ne fonctionnent pas ou seulement symboliquement, ce qui explique qu'on ait appelé ces objets «instruments des esprits»”. *Idem, ibidem*, p. 202 e 203 (tradução nossa).

rial e não espiritual do modelo, a sua realidade num novo sentido, oposto ao do realismo dos filósofos medievais.³⁴

Ao falar das pinturas holandesas desse gênero, ele acrescenta que elas trazem uma reflexão sobre os apegos humanos, demonstrando a sua insignificância ao mesmo tempo que paradoxalmente enfatizam ou ampliam tais sentimentos. Essa ambiguidade, herdada da ideologia protestante, está também presente na abordagem trazida pelas naturezas-mortas sobre a riqueza material, na medida em que essas pinturas apelam à renúncia ao mundo ao mesmo tempo em que despertam, graças à própria representação, o sentimento de prazer e de deleite. Aumont toma, assim, o exemplo dos motivos luxuosos e *gourmet* que, ao fazerem uma apologia indireta da experimentação através dos sentidos, representam também a volúpia da fatura.³⁵



Figuras 6 e 7. Pinturas de naturezas-mortas holandesas. *Still life with gilt cup*, de Willem Claesz. Heda, 1635, e *Stillleben mit teegeschirr*, de Pieter Gerritsz van Roestraeten, 1685.

³⁴ No original: "Le terme de «nature morte», apparu en français en 1752 seulement, est la traduction approximative du néerlandais stilleven (auparavant traduit par «vie coye»), mais près de deux siècles plus tôt on parlait déjà de dessiner 'd'après nature', c'est-à-dire de prendre pour modèle le monde de la phusis, et non le monde spirituel; autrement dit, la «nature» de la nature morte n'est pas la Nature, mais signifie le caractère matériel, non spirituel, du modèle, sa réalité en un sens nouveau, opposé à celui du réalisme des philosophes médiévaux". AUMONT, Jacques. *Matière d'images*. Paris: Images Modernes, 2005, p. 54 (tradução nossa).

³⁵ Ver *idem*.

Há uma categoria específica pertencente ao gênero da natureza-morta que Aumont também analisa e que parece estar na origem da composição do terceiro plano da sequência fúnebre de *Em busca da vida*. Trata-se da *Vanitas*, que pode ser definida como um “jogo ou configuração de símbolos, reunindo tendências diferentes ou opostas”.³⁶ Essa categoria tem como finalidade o *memento mori*, evocando o caráter efêmero da vida e a fragilidade do mundo material, e foi inicialmente associada à imagem do crânio, à cabeça mineralizada, emaciada e morta. Mas a pintura do tipo *Vanitas* expõe, entre os seus elementos de representação, uma grande diversidade de objetos geralmente colocados sobre uma mesa: bolhas de sabão, velas fumegantes, relógios invariavelmente abertos, entre outros. No repertório canônico das pinturas de *Vanitas* também podemos encontrar “as flores (perecíveis), o relógio (fuga implacável do tempo), livros (futilidade da cultura), jogos (frivolidade do passatempo)”.³⁷



Figuras 8 e 9. Pinturas na categoria Vanitas. *A Vanitas*, de Pieter Gerritsz van Roestraeten, c.1666-1700, e *Christ with Mary and Martha*, de Pieter Aertsen, 1552.

No altar funerário de Mark, a importância dos objetos depositados por Han Sanming não deriva unicamente de suas funções litúrgicas. O enquadramento que os aproxima e os isola espacialmente atribui e acentua em cada um deles um valor simbólico característico da natureza-morta e da categoria *Vanitas*. Daí identificarmos, nesse plano, a carga de ambiguidade anteriormente mencionada. Convém recordar que o telefone celular tem um papel importante no início da relação entre os dois personagens, quando, ao fazer uma refeição, compartilham e escutam juntos as melodias dos toques telefônicos de seus respectivos aparelhos, numa espécie de comunhão. É também através desse instrumento de comunicação que Han Sanming encontra um emprego e, ironicamente, é ele que permite aos trabalhadores achar, sob os escombros, o corpo do falecido. Se, por um lado, Jia Zhangke destaca a dimensão emocional e simbólica do telefone celular como fundador da amizade entre os dois personagens, por outro, revela a futilidade da tecnologia. Ao mesmo tempo que o

³⁶ No original: “Un certain jeu ou une certaine configuration de symboles.” *Idem, ibidem*, p. 43 (tradução nossa).

³⁷ No original: “Les fleurs (périssables), l’horloge (fuite implacable du temps), les livres (futilité de la culture), le jeu surtout (frivolité du passe-temps)”. *Idem, ibidem*, p. 47 (tradução nossa).

cigarro simboliza os laços sociais da classe operária, ele constitui também uma metáfora da passagem do tempo, representando a matéria em processo de consumação, a fumaça que se dissipa. A reflexão desenvolvida por Erik Bordeleau sobre a propriedade simbólica dos objetos em *Em busca da vida* parecenos de grande relevância para a apreciação desse tema:

*De maneira muito significativa, o filme é dividido em quatro partes: tabaco, álcool, chá e doces. No tempo da economia planificada, esses bens de luxo foram distribuídos igualmente entre a população. Na economia de *Em busca da vida*, “eles são, dirá Jia, o sinal da persistência das relações sociais na China”. A interpolação desses intertítulos no decorrer do filme sublinha efetivamente o poder de construção de relações a partir desses objetos simbólicos, que inscrevem, através da sua troca, o tempo aberto e indeterminado do encontro.³⁸*



Figuras 10 e 11. Os objetos e os laços sociais em Fengjie.

Quanto ao retrato do falecido, ao mesmo tempo que abarca toda a tessitura semântica já descrita anteriormente, ele simboliza igualmente tanto a ideia de instante e transitoriedade do tempo como a de vaidade do mundo das aparências. Ressalte-se que essa configuração de imagem sob forma de natureza-morta íntegra, junto a outros planos do filme, todo um programa simbó-

³⁸ No original: "De manière fort significative, le film est découpé en quatre tableaux: tabac, alcool, thé et sucreries. Au temps de l'économie planifiée, ces denrées de luxe étaient réparties de façon égalitaire au sein de la population. Dans l'économie de Still Life, « elles sont, dira Jia, le signe de la persistance des relations sociales en Chine ». L'interpolation de ces intertitres dans le déroulement du film souligne efficacement le pouvoir instaurateur de relation de ces objets symboliques, lesquels signent, par leur échange, le temps ouvert et indéterminé de la reencontre". BORDELEAU, Erik, *op. cit.*, p. 163 (tradução nossa).

lico e figurativo. Se o título original do filme 三峡好人 (*San Xia Hao Ren*), em livre tradução “As pessoas corajosas das Três Gargantas”, bem como em português (*Em busca da vida*) não denotam essa vinculação formal, o nome que recebeu no circuito internacional (*Still life*, termo que designa em inglês a natureza-morta) nos permite deduzir que esse gênero pictórico possui um lugar de destaque em meio às intenções estéticas do filme. Identificamos, então, no longa-metragem diversos planos enquadrando objetos que compõem essa organização simbólica particular. Nota-se, por exemplo, a presença frequente de relógios, objeto que designa metaforicamente, como já mencionamos, a fuga incessante do tempo.



Figuras 12, 13, 14 e 15. Naturezas-mortas filmadas por Jia Zhangke.

Desse modo, averiguamos que o terceiro plano da sequência em análise compartilha com os dois anteriores todo um simbolismo fúnebre, tocando também em aspectos relacionados à vaidade terrena, efemeridade e futilidade das coisas materiais. No entanto, ela se investe de uma ambiguidade ao enaltecer a importância desses objetos como portadores de uma carga memorial de certos laços sociais e afetivos. É fundamental assinalarmos que a reprodução extremamente significativa dessa categoria de pintura na Holanda, onde se verão representadas mesas servidas com suas tortas, ostras, vinhos, entre outros objetos de luxo, decorre justamente da situação de privilégio econômico de um país que era o mais opulento da Europa, na qual predominavam o dinheiro e a especulação em sua forma moderna.³⁹ Em *Em busca da vida*, supomos que essa opção estética se reveste de certa ironia. Se a China atual parece compartilhar com a Holanda do “século de ouro” a exaltação de uma civilização material pujante, capaz de produzir com abundância e consumir com far-

³⁹ Cf. AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

tura, essa prosperidade econômica contrasta, nas imagens de Jia Zhangke, com a condição de inequívoca precariedade dos personagens.

A Barragem das Três Gargantas e a fragilidade das construções humanas

Evidenciamos, portanto, a existência de elos relevantes entre o simbolismo pictórico dos três planos da sequência estudada e o tempo histórico no qual eles se formam. Como mencionamos, *Em busca da vida* foi filmado em meio à construção da Barragem das Três Gargantas, que atravessa o Rio Yangtze, curso d'água que integra uma paisagem fundamental no imaginário chinês.⁴⁰ Trata-se de uma obra monumental, originalmente concebida quase um século antes, e que demonstra simultaneamente a pujança econômica da China contemporânea e o seu poder de projeção política. O empreendimento gerou, entretanto, profundos impactos, como a inundação de sítios arqueológicos, a mudança da paisagem, a destruição de cidades e o deslocamento populacional em massa. É possível apontar, a partir da sequência que analisamos, a existência de uma relação entre o desaparecimento em marcha de uma cidade milenar, dotada de relevantes elementos culturais, arqueológicos e históricos, e a produção de um imaginário fúnebre. Por intermédio de sua articulação de imagens, Jia Zhangke não nos dá a ver apenas a representação diegética de um ritual litúrgico, mas realiza um gesto poético que se estende de maneira atemporal para todo o espaço impactado pela obra de construção e para os indivíduos que ali já habitaram. O cineasta propõe, assim, uma associação de planos que, abarcando questões culturais que transcendem o seu tempo, adquire um sentido especial a partir do momento histórico específico no qual está situado. A efemeridade e a fragilidade das coisas materiais que o diretor sugere ao longo da sequência adquirem um sentido particular ao serem confrontadas com o empreendimento monumental que motiva a filmagem do longa-metragem. Jia Zhangke questiona não só a imagem de um projeto que, tornando-se símbolo de progresso e pujança, coexiste, paradoxalmente, com uma enorme precariedade social e econômica. Ele aponta ainda para a fragilidade dessa engenharia monumental, potencialmente fadada ao mesmo destino da cidade milenar a caminho do desaparecimento. O diretor indica, por essa via, a condição perecível das obras e das construções humanas, unindo uma especulação de ordem metafísica a uma reflexão social e política.

Demonstrou-se, nessa sequência de *Em busca da vida*, a aplicação criativa de algumas práticas de imagem e gêneros tradicionais da pintura, articuladas em um universo simbólico que abriga reflexões de ordem estética, antropológica, social e metafísica. Jia Zhangke faz uso, particularmente, de imagens cujas configurações envolvem uma relação cultural privilegiada com o imaginário da morte. Ao incorporar de maneira sutil o dispositivo do teatro de sombras, o diretor chinês instaura elementos simbólicos, materiais e mitológicos que acentuam o imaginário fúnebre manifestado no próprio tecido filmico. A presença dos mortos é evocada a partir de projeções em torno do personagem, criando a sensação de uma zona de coexistência. Essa dimensão espec-

⁴⁰ Cecília Mello chama a atenção para a importância da paisagem como recipiente de memória cultural nas tradições chinesas e seus possíveis impactos diante da construção da barragem das Três Gargantas em *Em busca da vida*. Ver MELLO, Cecília, *op. cit.*

tral também se manifesta através do protagonista, ao serem evocadas as supostas propriedades ontológicas da fotografia e do cinema, assim como a inserção desse registro na linhagem estética da pintura de retrato que, no exemplo analisado, acentua, por analogia, o viés degradado, empobrecido e inanimado desse ambiente, figurando os efeitos do tempo sobre os seres e os espaços. Emergem, assim, por meio das relações de ausência e presença, vida e morte, aspectos em torno da condição mortal do personagem, associados a sua transitoriedade existencial, que advém também da ideia de efemeridade inerente ao registro cinematográfico de um intervalo de vida. Alguns desses elementos prolongam-se e ganham uma forma distinta a partir da representação pictórica da natureza-morta e da categoria *Vanitas*, que tem em seu cerne uma forte carga simbólica acerca da morte, da efemeridade e da fragilidade do mundo material, ao ser salientada a dimensão vã da existência. Na esteira disso, as três imagens compartilham um simbolismo fúnebre, constituído pelo recurso a dispositivos de imagem e gêneros pictóricos distintos. Vemos, ainda, de que maneira Jia Zhangke produz uma associação de imagens profundamente relacionadas com certas tradições artísticas e temas culturais fundamentais, que ganham, com base em uma configuração específica da matéria filmica, um sentido social e político num tempo histórico determinado. Assim, este artigo permitiu discernir algumas intenções estéticas e um programa pictórico e simbólico capaz de enriquecer o repertório já existente sobre a relação da obra de Jia Zhangke com a pintura e outros dispositivos de imagem. Isso inclui, em particular, a forma como essas imagens se vinculam à produção de um pensamento sobre a China contemporânea.

Artigo recebido em 14 de janeiro de 2025. Aprovado em 29 de abril de 2025.