



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Mello, Cecília

De dia Deng Xiaoping, de noite Deng Lijun: Música e Memória em Plataforma  
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015, pp. 146-  
161

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765820009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



**De dia Deng Xiaoping,  
de noite Deng Lijun:  
Música e Memória em  
*Plataforma***

*Old Deng rules by day,  
Little Deng rules by night:  
Music and Memory in  
Platform*

Cecília Mello<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora de cinema da Universidade de São Paulo e pesquisadora FAPESP no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk

**Resumo:** Este artigo é dedicado à relação intermediária entre o cinema e a música pop em mandarim no filme *Plataforma* (*Zhantai*, 2000) do cineasta chinês Jia Zhang-ke. Um dos principais diretores do cinema mundial contemporâneo, Jia é considerado o maior expoente da Sexta Geração do cinema chinês, também conhecida como a “geração urbana” por seu enfoque na vida e na paisagem das cidades em constante mutação da China atual. As diversas canções que pontuam o filme, que traça um panorama das transformações ocorridas no país durante a década de 1980 a partir da história de uma trupe de artistas itinerantes, são por um lado fragmentos da memória individual e autoral de Jia, transformados em peças importantes no seu empenho de reconstrução de uma memória coletiva através do cinema. Por outro lado, e para além de seu valor memorial, o impacto dessas canções nos anos 1980 e 1990 na China continental está relacionado, em grande medida, ao seu caráter de novidade, tanto por virem do exterior (principalmente de Hong Kong e Taiwan) quanto por empregarem a enunciação na primeira pessoa do singular, algo ausente nas canções revolucionárias chinesas ubíquas até então. Assim, a hipótese a ser explorada é de que a inclusão de canções pop em *Plataforma* se manifesta como uma marca autoral complexa relacionada à emergência e valorização do indivíduo no panorama das recentes mudanças econômicas e sociais da China continental.

**Palavras-chave:** Cinema Chinês; Música Pop; Intermedialidade; Autoria.

**Abstract:** This article is dedicated to the intermedial relationship between cinema and pop music in mandarin in the film *Platform* (*Zhantai*, 2000) by Chinese director Jia Zhang-ke. One of the main names in contemporary world cinema, Jia is the most prominent director of the Sixth Generation of Chinese cinema, also known as the “urban generation” for their focus on life and landscape

in China's ever-changing cities. The many pop songs that punctuate the film, which traces a panorama of the transformations affecting China during the 1980s through the story of an itinerant group of artists, are on one level fragments of Jia's individual and authorial memory, transformed into important pieces in his effort to reconstruct a collective memory through film. On another level, the impact of such songs in the 1980s and 1990s China is related to a great extent to their novelty, given that they were something which came from abroad (specially Hong Kong and Taiwan) and which employed the first person singular pronoun "I", until then practically absent from the ubiquitous revolutionary/propaganda songs in praise of communist ideals and Chairman Mao. Thus, the main hypothesis to be investigated refers to the use of pop songs in *Platform* as a complex authorial mark related to the emergence of the individual in the landscape of social and economic transformations in the People's Republic of China from the 1980s onwards.

**Keywords:** Chinese Cinema; Pop Music; Intermediality; Authorship.

O suplemento “Culture & Idées”, do *Le Monde* de 29 de setembro de 2012, publicou um artigo de capa dedicado ao jovem escritor chinês Han Han, sob o sugestivo título “Han Han: a China e eu – Escritor, piloto de corridas, ele é o blogueiro mais lido no mundo. Ele encarna o novo sonho chinês: a realização individual”<sup>2</sup>. O artigo traça um perfil do escritor/piloto e o descreve como a encarnação da juventude, da independência, da velocidade e do sucesso. A crescente popularidade de Han Han na China desde a virada do século – além de suas empreitadas no mundo das corridas automobilísticas – o transformaram não apenas no blogueiro mais lido do mundo como também no garoto-propaganda ideal para os carros japoneses Subaru, que estampam a primeira página de seu blog com o slogan “Eu sigo o meu caminho” (我行我路)<sup>3</sup>. Apostando ainda na ideia de individualidade e liberdade, o vídeo publicitário da marca de roupas chinesa Vanel traz a imagem emblemática de Han Han segurando um cartaz com o ideograma chinês 我(wo - eu), acompanhada do texto: “Eu adoro a internet, a liberdade, a busca por emoções. (...) Não sou nenhum ícone, não sou porta-voz de ninguém, sou Han Han, só represento a mim mesmo”<sup>4</sup>.



Han Han no filme de propaganda da Vanel

Início esta reflexão com Han Han porque ele exemplifica um fenômeno complexo, difícil de ser definido, e que surge atrelado ao momento histórico de transformações que a China vem atravessando desde o início dos anos 1980. Trata-se da crescente valorização do indivíduo no tecido social do país, algo que poderia ser descrito como a “emergência do ‘eu’”, e que aparece em contraposição à primazia da coletividade imposta por décadas de regime comunista. A ênfase na primeira pessoa,

2 PEDROLETTI, Brice. “Han Han: la Chine et moi: Ecrivain, pilote de course, il est le blogueur le plus lu au monde. Il incarne le nouveau rêve chinois: l’accomplissement individuel”. *Le Monde – Culture & Idées*. Cahier du “Monde” n° 21055, 29 de setembro de 2012, p. 1.

3 Disponível em <<http://blog.sina.com.cn/twocold>>. Acesso em: 28 mai. 2014.

4 Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=HDhdos2pA8w>>. Acesso em 28 mai. 2014.

evidente no título do artigo do *Le Monde* e nas propagandas da Subaru e da Vancel, sugere a própria novidade desse fenômeno, cujas primeiras manifestações parecem coincidir com o período de abertura econômica da China a partir do final dos anos 1970. Serão essas mudanças graduais que Jia Zhangke irá articular de forma sutil e precisa em sua obra-prima *Plataforma* (站台 *Zhan Tai*, 2000), filme que, ao contrário do restante de sua obra, está situado no tempo passado, aproximadamente entre 1979 e 1989, e que lança um olhar retrospectivo para esse período crucial da história do país.

*Plataforma* pertence ao que ficou conhecido como a “Trilogia da Terra Natal”, precedido por *Xiao Wu* (小武, 1997) e sucedido por *Prazeres desconhecidos* (任逍遥 *Ren Xiao Yao*, 2002). Os três filmes foram realizados em Shanxi, província natal de Jia Zhangke no norte da China. Dedicado a seu pai, *Plataforma* não é exatamente uma obra autobiográfica, mas é repleto de referências pessoais, conforme explica o diretor:

*Plataforma* se passa entre os anos de 1979 e 1989, um período de grandes mudanças e reformas na China. Essa década também foi muito importante na minha formação.... Passamos por um monte de transformações nos últimos dez anos, durante os quais muita coisa foi secularizada a partir da perda dos ideais revolucionários e o início da era de consumo (JIA, 2000).

A “era de consumo” a que se refere Jia está diretamente relacionada à implementação por Deng Xiaoping, a partir de dezembro de 1978, das metas econômicas idealizadas por Zhou Enlai na década de 1960, conhecidas como as “Quatro Modernizações”, e que marcam o início da era das reformas na China (Gaige Kaifang, 1978-1992). Isso ocorre apenas dois anos após o final da Revolução Cultural, com a morte de Mao Zedong e a queda da Camarilha dos Quatro. Nos anos 1980, a China passou gradualmente a cultivar melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo. Internamente, reverteu a coletivização da agricultura, privatizou grande parte da indústria e permitiu o aparecimento de negócios privados. Os efeitos das reformas econômicas foram sentidos com intensidade nos espaços urbanos do país, que desde então vêm passando por grandes transformações com a demolição extensiva de habitações tradicionais para a construção de novas avenidas, pontes, viadutos, prédios, estações de metrô e grandes *shopping centres*. Arelado às reformas econômicas houve um relaxamento de certas restrições, como por exemplo a necessidade de permissão oficial para viagens internas, o que coincidiu com uma expansão significativa da rede ferroviária do país. Desde então, a China se vê cada vez mais apinhada de viajantes, cruzando

o país em busca de novas oportunidades, retornando à casa ou saindo de férias, um fenômeno sem precedentes na sua história recente.

*Plataforma* segue a trajetória de quatro amigos que integram um grupo performático itinerante da cidade de Fenyang durante a década de 1980. Na primeira parte do filme, a trupe estatal se chama “Grupo de Trabalho Cultural Rural de Fenyang”, e dedica-se a peças teatrais de propaganda e canções nacionalistas em homenagem ao Grande Líder Mao Zedong. Após sua privatização forçada, a trupe se reinventa e muda de nome para “Banda Eletrônica Shenzhen Allstars de Rock e Breakdance”, especializando-se em versões de sucessos pop e números de dança um pouco mais ousados. O filme acompanha as mudanças que afetam a vida dos jovens artistas no espaço de 10 anos, evidentes na natureza de suas performances. O diretor faz assim um comentário sobre as transformações que emergem nos anos 1980 através de um recorte, traçando um paralelo entre a trajetória do país e a trajetória do grupo artístico. Para tal, serve-se principalmente de suas memórias e impressões de infância e juventude em Fenyang, onde viveu até o início dos anos 1990.

O tema da memória no cinema chinês tem dado ensejo a importantes debates na teoria e na crítica nos últimos anos. Observa-se cada vez com mais frequência tanto no cinema como em outras manifestações artísticas o que se convencionou chamar de “obsessão pela memória”, e que, como explica Jean Ma, “paradoxalmente aponta para um profundo sentimento de perda, para um passado sempre prestes a se esvanecer.” (MA, 2010, p.11). Mas se em um primeiro momento a questão da memória surge no cinema chinês da quinta geração de Zhang Yimou e Chen Kaige a partir de um olhar para um passado remoto, distante, ligado à descoberta das grandes paisagens no interior do país, já no cinema da chamada sexta geração (e para além dela) a memória tende a emergir tanto como experiência coletiva quanto como experiência pessoal, enunciada na primeira pessoa do singular e fragmentária em sua essência. No que tange à obra de Jia Zhang-ke, seria justo dizer que a relação entre cinema e memória emerge como uma marca autoral capaz de criar pontes entre o individual e o coletivo, entre a memória pessoal e a experiência histórica, além de estar atrelada em uma fé no cinema como a forma de arte mais apta a registrar e articular esse encontro.

Se a memória aparece como um dos principais impulsos em *Plataforma*, não é de se espantar que o filme rejeite um desenvolvimento linear e sistêmico ao lançar mão de frequentes elipses temporais, resistindo à tentação de fornecer explicações para todos os eventos mostrados. Parece mesmo haver um desejo consciente de abraçar as fraturas, as peças que não se encaixam, os detalhes.

Assim, a narrativa contém pontas soltas, eventos sem explicação, outros apenas mencionados e não mostrados, uma característica análoga à natureza instável da memória pessoal. Além disso, esse impulso antissistêmico pode também ser visto como um gesto político. Se o relaxamento das relações de causa e efeito surgem principalmente a partir do neorrealismo italiano em contraponto à coerência e à narrativa linear do cinema clássico hollywoodiano, marcando um momento de inflexão fundamental na história do cinema em paralelo ao momento de transição histórica do fim da Segunda Guerra Mundial, em *Plataforma* tal relaxamento parece se opor não somente à narrativa clássica como também ao que poderíamos chamar de “grande narrativa comunista”. Isso porque a memória, enunciada na primeira pessoa do autor, complica inevitavelmente a narrativa oficial promovida pelo regime em suas tentativas de reescrever a História da China a partir do ano zero de 1949, apagando o passado em prol de uma linha do tempo guiada pelo progresso. Com a emergência da cultura de consumo de massa e o processo de globalização, essa ideia de progressão passa a ser perturbada por uma noção mais elevada da existência de outros espaços, produzindo uma nova experiência temporal relacionada ao cotidiano e ao contingente, e gradualmente provocando um abalo e uma fratura na grande narrativa nacional.

A questão da memória, tão central em *Plataforma*, encontra seu principal veículo na vasta rede de referências intertextuais fomentada por Jia Zhangke ao longo do filme. No centro dessa rede está a relação intermediária carregada de significados entre o cinema e a música<sup>5</sup>, algo que pode ser observado de modo acentuado em três cenas que incorporam sucessos pop para apresentar viagens mnemônicas complexas. O uso da música pop em *Plataforma*, além de estar relacionado às memórias pessoais do diretor nos anos 1980, revela o modo pelo qual o cinema de Jia Zhangke se apoia em uma outra mídia para explorar as maleáveis noções de identidade e história na China contemporânea, ao mesmo tempo em que confere a essas canções aparentemente banais novas camadas de significação.

## Genghis Khan e um sopro de liberdade

Pode-se dizer que, em vários sentidos, *Plataforma* seja um filme pautado na ideia da viagem, do movimento e da liberdade, posto que acompanha as idas e vindas de um grupo de artistas pelo interior do país. No entanto, a itinerância da companhia acaba na maior parte das vezes por exacerbar, de modo paradoxal, uma enorme sensação de isolamento. Os artistas, ao invés de estarem em uma estrada com um

<sup>5</sup> Não comentarei nesse ensaio a trilha sonora de *Plataforma* composta por Yoshihiro Hanno, que pontua, de modo preciso, algumas sequências do filme.

destino certo, parecem mais se mover em círculos, percorrendo vastos espaços vazios pontuados por pequenas vilas, distantes das grandes cidades e do litoral, e que por fim os levam sempre de volta a Fenyang. O audacioso Zhang Jun (Liang Jingdong) será o primeiro a romper esse isolamento ao visitar sua tia na distante Guangzhou, localizada no sudeste do país, ao norte de Hong Kong. De lá ele envia um cartão-postal a seu amigo Cui Ming-liang (Wang Hongwei), com uma foto de Guangzhou acompanhada da sugestiva mensagem que proclama: “O mundo aqui fora é incrível!”. Mais tarde, Zhang Jun retorna a Fenyang vestido com roupas da moda e portando um toca-fitas com os novos sucessos de Taiwan e Hong Kong, trazidos da cidade grande. É importante lembrar que lugares como Guangzhou, Hong Kong e Taiwan, bem como as quatro Zonas Econômicas Especiais criadas no início dos anos 1980 no sudeste da China para atrair investimento e tecnologia estrangeiros, estavam localizados no litoral ou perto do litoral, funcionando como uma porta aberta para o mundo. É portanto significativo que, após sua privatização, a companhia itinerante tenha decidido trocar de nome para “Shenzhen Allstars”, tomando emprestado da maior das Zonas Econômicas Especiais da China – Shenzhen – uma impressão de novidade e o frescor do ar marítimo, tão distantes de Shanxi.

O retorno de Zhang Jun a Fenyang funciona como um primeiro indício da onda de transformações que virá a afetar a vida dos jovens artistas da província. Sua blusa cor de laranja, óculos escuros e calças boca-de-sino o destacam dos outros colegas, cujas vestimentas ainda pouco variam do cinza, azul escuro e preto das túnicas maoístas ubíquas na China da Revolução Cultural. Mais importante ainda é a presença do toca-fitas, um aparelho que se tornou popular durante os anos 1980 e que se caracteriza exatamente por proporcionar um tipo de escuta pessoal e introvertida (HUANG, 2012, p. 27). Essa característica do toca-fitas ganha mais força em contraponto ao uso ostensivo dos alto-falantes em cidades chinesas. Presentes nas ruas, fábricas, dormitórios e outros espaços públicos, os alto-falantes serviam para transmitir desde anúncios oficiais até o noticiário local, passando por canções de propaganda que exaltavam as maravilhas da China comunista. Esse modo de escuta pública proporcionado pelo alto-falante, imposto sobre a população como uma voz advinda de uma instância superior, encontra no toca-fitas sua antítese. A portabilidade do aparelho e sua capacidade de sintonizar o rádio e reproduzir fitas significava então uma liberdade de escolha, uma escuta pessoal e íntima que contrastava com a imposição pública e oficial da voz coletiva.



“Seu diabo estrangeiro!”

Chegando em Fenyang carregado de novidades, Zhang Jun é recebido pelo amigo Ming-liang, que lhe aponta jocosamente uma espingarda aos brados de “seu diabo estrangeiro!”. Logo outros colegas o circundam, dentre os quais sua namorada Zhong Ping (Yang Tianyi) e a mais tímida Yin Ruijuan (Zhao Tao), mal contendo as inúmeras perguntas sobre a viagem e sobre o tal “mundo lá fora”. O toca-fitas chama atenção especial dos jovens e finalmente um deles aperta o *play*, dando início ao uso diegético de uma canção trazida por Zhang Jun diretamente de Guangzhou. Trata-se de “Genghis Khan” (成吉思汗), a versão em cantonês do popular cantor de Hong Kong George Lam (林子祥) para a música “Dschinghis Khan”, do grupo alemão de mesmo nome, concorrente no “Eurovision Song Contest” de 1979. Essa estranha música da era disco, vinda da Alemanha via Hong Kong para a China continental, permeia ainda as próximas duas cenas: na primeira os amigos dançam em um quarto apertado; alguns, como Ming-liang, de modo um tanto espalhafatoso e desajeitado; outros, como Yin Ruijuan, de modo mais tímido. Em seguida todos estão do lado de fora, uns carregando concreto e outros colocando cacos de vidro para proteger o muro de uma casa. A canção reaparece mais tarde no filme em uma cena noturna na qual Zhang Jun, completamente embriagado após o fim de seu relacionamento com Zhong Ping, empilha tijolos em frente à porta de uma casa, cantando desafinadamente a versão em mandarim de “Genghis Khan”.

Não há dúvidas de que Jia Zhangke escolheu essa canção de George Lam – e não outro hit da época tal como “Ali Baba”, por exemplo – consciente das implicações contidas em seu título. “Genghis Khan” é, afinal de contas, o temível imperador mongol do século XIII, ainda visto hoje por muitos como um invasor bárbaro. Logo, ao chegar a Fenyang, desta vez vindo do sul nas fitas de Zhang Jun e na voz de George Lam, “Genghis Khan” é ao mesmo tempo a novidade que começa

a se infiltrar no universo isolado da cidade e um comentário irônico, já que embala a dança dos jovens amigos pela promessa de dias mais livres. Convém também observar que Genghis Khan veio da Mongólia, suplantando as muralhas que o Império chinês construiu por séculos para preservar seu isolamento. O tropo dos tijolos, dos muros fortificados e das muralhas aparece em conjunção com a canção que remete, não por acaso, a aquele que as transpôs, justamente no momento em que a China começa a abrir suas fronteiras ao resto do mundo. Jia tece assim, com a ajuda de Genghis Khan, um comentário sofisticado sobre o desejo de liberdade individual que emerge com a gradual violação das “muralhas” econômicas e culturais de seu país nos anos 1980.

Aqui, é importante mencionar de que modo o tropo das muralhas ocupa uma posição de centralidade em *Plataforma*. Não há como negligenciar o uso extensivo no filme das impressionantes muralhas de Ping Yao, a mais bem preservada cidade histórica da China e Patrimônio Mundial pela UNESCO. A opção por filmar nesse ponto turístico, que fica próximo a Fenyang, se deu justamente pelo excelente estado de conservação de suas estruturas arquitetônicas, construídas no fim do século XIV durante a Dinastia Ming. As muralhas de Ping Yao serviram na realidade como substitutas para aquelas que ainda existiam em Fenyang durante a infância do diretor, mas que já haviam sido completamente demolidas no fim dos anos 1990. A partir dessa locação, então, Jia acaba por tecer uma configuração metafórica carregada de significados, remetendo ao clássico do cinema chinês *Primavera numa pequena cidade* (小城之春, Fei Mu, 1948), no qual, assim como em *Plataforma*, as muralhas são o palco de encontros amorosos carregados de desajeito, incertezas e silêncios. Mas se no filme de Fei Mu as muralhas não passam de ruínas, destruídas durante a Segunda Guerra Mundial (a Segunda Guerra Sino-Japonesa), simbolizando talvez a própria ruína do amor de juventude entre Zhou Yuwen (Wei Wei) e Zhang Zhichen (Li Wei), em *Plataforma* as muralhas parecem evocar, como bem aponta Michael Berry (2009), uma sensação de isolamento, imobilidade e aprisionamento. Isso ocorre principalmente em relação aos personagens Cui Mingliang e Yin Ruijuan, que vivem uma espécie de romance inacabado durante a primeira parte do filme, seus encontros ocorrendo sempre em cima, embaixo ou no entorno das muralhas. Mas além de simbolizar a imobilidade que ainda permeia a vida dos jovens artistas, a presença desse monumento arquitetural no filme aponta também para o passado e para a História da China, que se impõem sobre um presente em vias de ebulição.

## Teresa Teng e Julie Su nas ondas do rádio

Se “Genghis Khan” é exemplar do que pode ser chamado de uma viagem exterior, vinda de Guangzhou para Fenyang e referenciando um invasor estrangeiro, as canções pop das taiwanesas Teresa Teng (Deng Lijun) e Julie Su (Su Rui) utilizadas em *Plataforma* parecem sugerir a possibilidade de um outro tipo de viagem. Sabe-se que a exposição às canções românticas na China continental após o fim da Revolução Cultural, principalmente às advindas de Taiwan, teve grande impacto no país por representarem uma novidade de estilo em relação às músicas de propaganda comunista. Essas canções vinham principalmente através de transmissões de rádio ilegais, cujas ondas sonoras suplantavam a distância entre a China e a “província rebelde” de Taiwan. Tão popular era Teresa Teng nos anos 1980 que um ditado dizia:

白天听老邓 晚上听小邓

(De dia se escuta Deng Xiaoping, de noite se escuta Teresa Teng.)

Cabe lembrar que tanto Teresa Teng quanto Deng Xiaoping possuem o mesmo sobrenome chinês, Deng 邓. A transliteração do sobrenome de Teresa Teng, entretanto, não seguiu a regra da transliteração *pinyin* em uso na China continental, daí a distinção entre Teng e Deng no uso romanizado dos sobrenomes. A tradução literal do ditado, então, diz “De dia se escuta o velho Deng, de noite se escuta a pequena Deng”.

Em *Plataforma* há diversos momentos em que os jovens artistas escutam programas de rádio taiwaneses, transmitindo sucessos de Teresa Teng como, por exemplo, “Mei Jiu Jia Kafei” (美酒加咖啡), que se traduz como “bom vinho e café”, curiosamente aludindo a dois tipos de bebida tipicamente estrangeiras. Além de representar essa importante conexão além-mar entre as duas Chinas e as atrações do mundo exterior, a imensa popularidade dessas canções era devida ao seu uso inovador da enunciação em primeira pessoa, com o pronome pessoal “Eu” substituindo o “Nós”. Como lembra Jia Zhangke:

Quando eu era criança nós sempre cantávamos “Nós levamos o comunismo adiante” ou “Nós somos a nova geração dos anos 1980”, sempre com ênfase em “nós” – o coletivo. Mas as canções de Teresa Teng eram sempre sobre “eu” – o individual. Canções como “Eu te amo” ou “A lua representa o meu coração” eram algo completamente novo. Então as pessoas da

minha geração foram subitamente afetadas por esse mundo muito pessoal e individual (apud BERRY, 2009, p. 125).

Essa transformação no mundo musical e na paisagem mental da juventude chinesa dos anos 1980 aparece em um momento marcante de *Plataforma* no qual a personagem Yin Ruijuan escuta uma música romântica da Taiwanesa Julie Su, intitulada “Shi Fou” (是否) – “Se...”, incluída no primeiro disco da cantora de 1983. A tímida Ruijuan, filha do policial local que sempre se opôs ao seu relacionamento com Cui Ming-liang, havia deixado a companhia de artistas após sua privatização, preferindo se estabelecer em Fenyang como coletora de impostos. Nessa sequência, ela está sozinha em seu escritório no que parece ser o fim do expediente. Após um breve anúncio, o rádio, posicionado no parapeito da janela ao lado de sua escrivaninha, começa a tocar a canção “Shi Fou”. Aos primeiros acordes, Ruijuan permanece alheia à transmissão, mexendo em alguns papéis ou colocando água nas plantas. No entanto, ela aos poucos ensaia discretos movimentos com os braços e as pernas, deixando-se por fim levar pela música, rodopiando sozinha ao som melancólico de Julie Su. Nesse momento, em um filme ainda muito preocupado com a coletividade e que mantém uma certa distância de seus personagens, evitando usar *close-ups* e quase nunca os filmando individualmente, Jia parece finalmente dar espaço para que Ruijuan fique só, deixando que sua individualidade nasça através da música e da dança. A intimidade e a espontaneidade da situação inesperada remetem tanto à sua atividade artística pregressa quanto ao fim de seu relacionamento com Ming-liang, e assinalam aquilo que no início desse ensaio chamei de “emergência do ‘eu’”. A voz de Julie Su, que canta a tristeza de se deixar um amor antigo, vem de um rádio portátil, e quem a escuta é somente Ruijuan. Assim, ainda mais do que “Genghis Khan”, “Shi Fou” é contraposta no filme a canções como “Os trabalhadores têm a força” (咱们工人有力量), que toca nos alto-falantes da cidade na cena em que Cui Ming-liang e Zhang Jun experimentam suas novas calças boca-de-sino. Caberia dizer, então, que a presença da música pop dá ensejo não somente à emergência de novas temporalidades através de uma viagem exterior, como no caso de “Genghis Khan”, mas também à emergência de novas subjetividades, através de uma viagem interior. Um dos grandes méritos desse plano-sequência é, portanto, fazer emergir toda a tensão prevalente no filme entre mobilidade e imobilidade, liberdade e repressão, o litoral e o interior, o velho e o novo, e, em última análise, entre o “nós” do comunismo e o “eu” da nova China.



Yin dança sozinha ao som de “Shifou”.

O uso do “eu” enunciator na música era até então algo inédito para alguém como Jia Zhangke, nascido em plena Revolução Cultural (1966-76), período em que o valor do “indivíduo” foi sumariamente sufocado em prol da coletividade. Com o início da Era das Reformas, a sociedade chinesa passou aos poucos a recuperar o sentido do “eu” e a importância de pensamentos e ideias individuais. Pode-se mesmo dizer que o cinema de Jia Zhangke participa desse processo, sendo em grande parte fruto da subjetividade do diretor-autor. O uso das músicas em *Plataforma*, por exemplo, bem como toda a rede de referências intertextuais do filme, nasce de suas memórias pessoais. Assim é que três “eus” parecem emergir nesse único e memorável plano-sequência: o “eu” da canção de Julie Su, o “eu” de Ruijuan – e por analogia dos outros artistas da companhia, e, finalmente, o “eu” do diretor, que ainda nesse momento filmava sem a autorização do governo chinês.

### Na longa plataforma, meu coração espera

A importância da música pop em *Plataforma* é, finalmente, mais do que corroborada pela sequência que gira em torno do hit chinês dos anos 1980 “Plataforma” – a canção que dá título ao filme.<sup>6</sup> Aqui, Jia irá colocar seus personagens não em uma viagem exterior e nem mesmo em uma viagem interior, mas sim de pé sobre uma plataforma. Cantada por Zhang Xing, um operário de Shanghai que se tornou artista após ganhar um concurso musical no início da década de 1980, “Plataforma” (“Zhantai”, 站台), de 1984, foi um dos primeiros hits pop da China continental, incluído mais tarde no disco “Crazy 87”, visto, ao lado do disco de Zhang Xing “Há mais do que uma estrada para o sucesso” (成功的路不止一条),

6 O ato de intitular seus filmes a partir de canções se repete em *Prazeres desconhecidos*, em que o título internacional homenageia o primeiro disco da banda Joy Division, *Unknown Pleasures*, e o título original, *Ren Xiao Yao* (任逍遥), empresta o nome de uma música do cantor taiwanês Richie Jen. O título internacional de seu filme de 2010, *Memórias de Xangai*, também remete a uma canção, “I Wish I Knew”.

como um marco da abertura do país às influências da cultura estrangeira. A letra da música fala de uma longa e solitária espera: “A longa plataforma, um esperar sem fim ... sobre a plataforma solitária ... meu coração espera, sempre espera”. Em *Plataforma*, a canção aparece no momento em que os membros da trupe privatizada “Shenzhen Allstars” avistam pela primeira vez um trem, em uma região isolada e desértica na qual haviam feito uma pausa para passar a noite. Ming-liang está dentro do pequeno caminhão da companhia, e coloca a fita de “Plataforma” para tocar no som do veículo. Logo em seguida, porém, ele é interrompido pelos gritos de “trem, trem”, proferidos por seus colegas. Todos então saem correndo em direção à longa ponte ferroviária que atravessa o vale no qual estão estacionados, subindo pela ribanceira ao encontro do trem, mas chegam ao topo no momento exato em que ele acaba de passar. Todos enfim gritam e acenam em direção à novidade que os arrebatou.

Essa sequência alude de forma indireta à cena clássica da passagem do trem em *A canção da estrada* (*Pather Panchali*), realizado pelo mestre do cinema indiano Satyajit Ray em 1955, na qual duas crianças também avistam um trem pela primeira vez na Índia, cruzando um campo isolado. Sabe-se também que a relação entre o trem e a arte cinematográfica remonta ao primeiro cinema dos irmãos Lumière, que captaram a mais simples imagem do movimento, aquela de um trem vindo em direção à câmera, posicionada em uma plataforma. Conforme explica Giuliana Bruno, “não é por acaso que a origem do cinema corresponde à origem do trem como meio de transporte. O trem ofereceu ao cinema um modelo visual: paisagens passam por nossos olhos em alta velocidade, e as observamos através de uma moldura de janela retangular” (apud BROGGI, 2005, p. 23-24). A afinidade entre o cinema e o trem remete portanto às suas origens modernas, visto que ambos aparecem no século XIX carregados de conotações simbólicas, que os tornam sinônimos da modernidade. Bruno aproxima a tela do cinema da janela do trem por seu formato retangular, que emoldura uma imagem em movimento, diante de um corpo ao mesmo tempo móvel e imóvel. A imagem do trem em movimento afina-se então, em última análise, ao efêmero, a aquilo que passa mas não permanece, ao tempo fugidio e à ausência de certezas, próprios da experiência moderna.



De pé sobre a longa plataforma.

*Plataforma* parece corroborar as afinidades entre o trem e o cinema através de múltiplas referências que aparecem desde seu primeiro plano, uma tela preta acompanhada somente do som de um apito de trem. No plano seguinte, de pé sobre um palco escuro, Yin Ruijuan anuncia a apresentação da peça de propaganda dos anos 1970 “Trem para Shaoshan”. Mas se nesse início o trem parecia ter um destino certo – Shaoshan, a cidade natal do grande líder Mao Zedong – e um projeto claramente revolucionário e propagandístico, já na segunda metade dos anos 1980 ele parece seguir em direção ao desconhecido, ao inesperado, passando tão rapidamente que mal deixa rastros. Na sequência em questão, a câmera, estacionada sobre a plataforma, observa o grupo de amigos que corre em direção ao trem, uns ainda gritando e acenando, outros já sem fôlego. A música de Zhang Xing, abafada pelo barulho do trem, acaba dando lugar ao silêncio da espera. Não mais o tempo homogêneo da nação, não mais a certeza da partida ou da chegada, apenas a expectativa e a fluidez da memória. E foi a partir dela que Jia Zhangke pôde evocar e produzir o que me parece ser a imagem síntese do filme, da trilogia da terra natal e de todo o cinema chinês da Sexta Geração: fora do trem (para Shaoshan? em direção ao progresso? para o futuro?), de pé sobre a longa plataforma – início ou fim de uma viagem – Cui Mingliang, Zhang Jun e Zhong Ping esperam, certos de que as transformações que aos poucos vêm assolar seu país não contemplam necessariamente a promessa por dias mais livres.

## Referências bibliográficas

BERRY, M. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the BFI, 2009.

BROGGI, L. “Atlas of Emotion: Entrevista a Giuliana Bruno”. In: *Aria*, n° 1, 2005, p. 14-29.

HUANG, G. “30 Years of Music – How it Changed”. *China Daily – European Weekly*, 21-27 de setembro de 2012, p. 27. Disponível em: <[http://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2012-09/20/content\\_15771040.htm](http://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2012-09/20/content_15771040.htm)>. Acessado em 28 de maio de 2014.

JIA, Z. “Director’s Statement”, in *Platform* DVD, Artificial Eye, 2000.

\_\_\_\_\_. *Jia Xiang 1996-2008*. Beijing: Peking University Press, 2009.

MA, J. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

McGRATH, J. “The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic”. In: ZHANG, Z. (org.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham and Londres: Duke University Press, 2007.

MELLO, C. “Jia Zhangke’s Cinema and Chinese Garden Architecture.” In: NAGIB, L. e JERSLEV, A. (orgs.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. London: I.B. Tauris, 2014, p. 183-202.

PEDROLETTI, B. “Han Han: la Chine et moi: Ecrivain, pilote de course, il est le blogueur le plus lu au monde. Il incarne le nouveau rêve chinois: l’accomplissement individuel”. *Le Monde – Culture & Idées*. Cahier du “Monde” n° 21055, 29 de setembro de 2012, p. 1. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/han-han-la-chine-et-moi\\_1766962\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/han-han-la-chine-et-moi_1766962_3246.html)>. Acessado em 28 de maio de 2014.

submetido em: 18 mar. 2015 | aprovado em: 11 maio 2015.