



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**MUNDO VELOZ, CINEMA LENTO:**  
**UM ESTUDO SOBRE O CINEMA DE WANG BING, A**  
**PARTIR DE *TIE XI QU: A OESTE DOS TRILHOS***

Bruno Gonçalves Velloso

Rio de Janeiro/ RJ

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**MUNDO VELOZ, CINEMA LENTO: UM ESTUDO SOBRE O CINEMA DE  
WANG BING, A PARTIR DE *TIE XI QU: A OESTE DOS TRILHOS***

Bruno Gonçalves Velloso

Monografia de graduação apresentada à  
Escola de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como requisito  
parcial para a obtenção do título de  
Bacharel em Comunicação Social,  
Habilitação em Rádio e TV.

Orientador: Prof. Dr. Hermano Arraes Callou

Rio de Janeiro/ RJ

2021

VELLOSO, Bruno.

Mundo Veloz, Cinema Lento: Um estudo sobre o cinema de Wang Bing, a partir de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* / Bruno Gonçalves Velloso – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2021.

Número de folhas 60.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2021.

Orientação: Hermano Arraes Callou

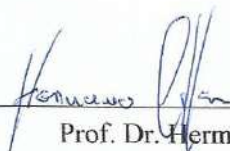
1. Documentário. 2. Lentidão. 3. Wang Bing. I. CALLOU, Hermano (orientador). II. ECO/UFRJ. III. Rádio e TV. IV. Título

**Mundo Veloz, Cinema Lento: Um estudo sobre o cinema de Wang Bing, a partir de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos***

Bruno Gonçalves Velloso

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

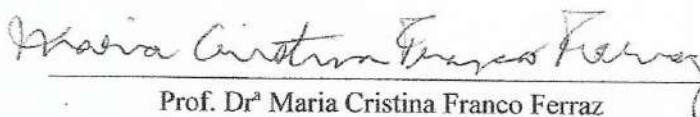
Aprovado por



Prof. Dr. Hermano Arraes Callou – orientador



Prof. Dr<sup>a</sup> Anita Matilde Silva Leandro



Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Cristina Franco Ferraz

Aprovada em: 02 de abril de 2021

Grau: 10

RIO DE JANEIRO/ RJ  
2021

Aos meus pais

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Rio de Janeiro;

aos meus pais, Neuza Maria Gonçalves e Pedro Luiz Velloso;

ao meu orientador, Hermano Callou;

à Anita Leandro e Maria Cristina Ferraz, por aceitarem compor minha banca;

aos meus amigos, Maily Sacramento e Bruno Benedetti;

ao meu companheiro, Walter Goldfarb;

e à minha analista, Carla de Sá Freire.

“A quem em nossa terra percorre tais a tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ou em via disso, tolhidas de insanável caquexia, uma verdade, que é um desconsolo, ressurre de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas. Radica-se mal. Conjugado a um grupo de fatores sempre os mesmos, refluí com eles duma região para outra. Não emite peão. Progresso de cigano, vive acampado. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas”

Monteiro Lobato, *Cidades Mortas*

“Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos”

Anne Ernaux, *Os Dias*

VELLOSO, Bruno. **Mundo Veloz, Cinema Lento**: Um estudo sobre o cinema de Wang Bing, a partir de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*. Orientador: Hermano Callou. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação Em Rádio e TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro 60f.

## RESUMO

A presente monografia tem como objetivo tratar do cinema do diretor chinês Wang Bing, a partir da sua obra *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*. Em um primeiro momento localizamos a produção do diretor no contexto do cinema chinês, em seguida buscamos compreender a atitude documental do diretor e o modo como ele registra o fim de Tie Xi, e por fim trazemos uma reflexão sobre a política desse cinema e a possibilidade de se construir um mundo comum.

**Palavras-chave:** documentário; lentidão; política; cinema chinês; Wang Bing.



## ABSTRACT

This monograph aims to address the cinema of Chinese director Wang Bing and his film *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. At first we locate the director's production in the context of Chinese cinema, then we seek to understand the documentary attitude of the director and the way he records the end of Tie Xi, and finally we bring a reflection on the politics of this cinema and the possibility to build a common world.

**Keywords:** documentary; slowness; politics; Chinese cinema; Wang Bing.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: NO SEU TEMPO, UM AUTOR E SUA OBRA.....</b>	<b>15</b>
Sobre a China nos Anos 1990 e a Sexta Geração de Cineastas.....	15
Wang Bing, Um Observador Chinês.....	19
Um Autor de Prolífica Filmografia.....	20
<i>Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos</i> .....	23
<b>CAPÍTULO 2: UM COMPLEXO SIDERÚRGICO DESAPARECE.....</b>	<b>26</b>
Como o Cinema Documental Retrata um Evento.....	26
O <i>Xianchang</i> e a Câmera-Corpo.....	29
Um Regime de Imagens para o Fim de um Mundo.....	31
<b>CAPÍTULO 3: OS SUJEITOS E O MUNDO.....</b>	<b>38</b>
O Mundo Habitado.....	38
Os Sujeitos se Expressam.....	42
O <i>Comum</i> e a Política nas Imagens.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....</b>	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

O tempo passa sem se perceber, é preciso a diferença de um ponto a outro para que seja notado enquanto intervalo entre estados. O relógio e a História, por meio da abstração, tornam a passagem do tempo inteligível, porém, na vida dos sujeitos, há uma série de experiências que mal são percebidas, são invisíveis e não ouvidas. O cinema, além do entretenimento, tem a possibilidade de ambicionar o registro do mundo, documentar a passagem do tempo e fazer sua transmissão. Como outras artes, o cinema anuncia a partir do mundo social, e se dirige a ele próprio, ainda que dependa de contingências sociais, econômicas e tecnológicas. Todavia por meio dessa arte é possível a apreensão do real em meio às suas configurações, e é possível que uma obra expresse e faça perceber questões ainda pouco notadas. Por isso *mundo veloz*, das transformações históricas e silenciosas, que tardiamente são percebidas; e *cinema lento*, que apreende o tempo e faz ver formas da realidade.

Para pensar essas questões esboçadas, essa monografia irá analisar o longa-metragem *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* (2003), do diretor chinês Wang Bing. Esse documentário, de mais de 9 horas (551 minutos) de duração, trata da falência das últimas fábricas do complexo siderúrgico da cidade de Shenyang, na China, e a dissolução da vila de trabalhadores no seu entorno. O documentário é dividido em três segmentos. *Ferrugem*, o mais longo e composto de duas partes, retrata os ambientes das unidades siderúrgicas, a rotina de produção e o cotidiano letárgico dos últimos trabalhadores; posteriormente, o desmonte das fábricas, seguido de um período de desintoxicação dos trabalhadores em um hospital. O segundo segmento, *Vestígios*, acompanha os últimos momentos do bairro operário Arco-íris, onde jovens vivem pequenos prazeres com os amigos e as pessoas mais velhas sofrem com a ideia de um despejo iminente. *Trilhos* retrata a rotina dos poucos funcionários da ferrovia, cujos trens ainda circulam por Tie Xi mesmo após o fechamento das fábricas; ao final, um retrato mais pessoal e psicológico do Velho Du e seu filho, que vivem em um casebre à margem dos trilhos e sobrevivem de pequenos delitos e serviços aos operários.

Wang Bing utiliza câmera digital à mão e, por meio de perambulações, faz longos planos observativos da arquitetura de Tie Xi e dos sujeitos que lá permanecem. O fazer

documental é voltado para o mundo comum, prosaico, que, para uma visão desatenta, passa a impressão de precariedade de registro, porém é resultado de um atencioso olhar e envolvimento intenso com a realidade retratada. O filme não é composto por ações encadeadas; pelo contrário, as sequências são rarefeitas de eventos dramáticos e os momentos são preenchidos pela espera. Os personagens são observados enquanto descansam, jogam cartas, tomam banho, dão risadas, entre outras coisas. A fala prosaica do cotidiano não elabora grandes discursos, mas, no ato, expressa o rumor da queixa, e ainda assim constitui uma história da China. Os ambientes das fábricas, as casas do bairro operário, o sistema ferroviário e, por fim, as ruínas, compõem um monumento audiovisual sobre o fim de um mundo — específico daquele país, mas que expressa questões compartilhadas por outros países em desenvolvimento, como a desassistência a parcelas da população, frente ao desenvolvimento econômico, e que têm seus destinos mudados por acordos assinados à caneta.

A câmera nesse documentário se movimenta pelos espaços e é afetada por eles. A lente, por exemplo, é obstruída por flocos de neve e pelo vapor. O corpo do diretor-cinegrafista se movimenta, interfere e produz sons nos ambientes: nas imagens sua presença é palpável. Ao retratar os indivíduos, a câmera participa como se fosse mais um objeto em meio àquilo tudo, desprovida de seu poder de vigilância, mantendo o respeito com aquelas pessoas. Além disso, nas filmagens não houve o uso de iluminação artificial, muito menos na pós-produção se adicionou elementos sonoros extra diegéticos, como trilha sonora e comentários sobre o que é retratado.

Em mais de 9 horas duração, a lassidão dos corpos e a decadência do tempo tornam-se legíveis em linguagem audiovisual. Trata-se de um cinema que assume a lentidão e a materialidade do um mundo, que parece ter deixado todos de lado. Os sujeitos expressam a si próprios, anunciam a partir do seu próprio mundo — distante, mas comum ao nosso — sem a interferência direta do diretor nem da edição, a qual não interrompe qualquer ruminação. Paralelamente, o espectador é impelido a uma relação de alteridade, assim como precisa adentrar uma espectadorialidade distinta do comumente prestigiado no cinema comercial. A obra de Wang Bing exige uma atitude ativa do espectador frente às tramas rarefeitas e indeterminadas, por isso é preciso prestar atenção ao tempo presente da projeção em busca das sutilezas na tela.

Esse estudo sobre *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* tem como objetivo a compreensão histórica, estética e política da prática documental de Wang Bing, assim como a compreensão da sua obra no contexto chinês. Quanto à metodologia, primeiro foi realizada uma análise do longa-metragem escolhido como objeto e, posteriormente, a leitura e cotejo da fortuna crítica em torno dessa obra, de autores como Lü Xinyu, Patrick Smith, Sebastian Veg, Luke Robinson e Ling Zhang. Por meio dessa análise inicial foi possível compreender as condições das filmagens e localizar o filme no contexto do cinema chinês. Em seguida, foi possível o cotejo dos pensamentos de teóricos como Jacques Rancière, Jean-Louis Comolli, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

O primeiro capítulo tem como proposta localizar a produção de Wang Bing a partir do contexto histórico e cinematográfico ao qual ele faz parte, pois entende-se que o cinema, como outras artes, é uma criação feita em determinado tempo e espaço histórico. O segundo capítulo consiste em um estudo sobre o cinema documental, sobre os resultados estéticos das práticas de filmagem do diretor, como também uma análise sobre a forma como o colapso econômico de Tie Xi é retratado. Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos o modo como Wang Bing filma os sujeitos, o que esse modo de representação significa para o contexto chinês e a possibilidade de o cinema constituir um *comum* a partir de sua política. Assim, será possível nos aproximarmos do filme *Tie Xi Qu - A Oeste dos Trilhos* e destrinchá-lo, trazendo à luz não só leituras sobre a obra, mas também contribuições para futuras sensibilidades e estratégias para a prática documental.

Wang Bing é um dos nomes mais produtivos no campo do documentário contemporâneo, sua obra circula por festivais e é reconhecida internacionalmente, ainda que sua experimentação, principalmente relativa às durações e abordagens dos filmes, afaste espectadores. Estudá-lo e debatê-lo poderá permitir que mais pessoas conheçam, entendam e, portanto, fruam de suas obras. Cinematografias como a do diretor permitem o desenvolvimento de novas sensibilidades e a descoberta de possibilidades expressivas e políticas do audiovisual. Wang Bing é, entre outros cineastas, um dos expoentes de um cinema que desafia não apenas a estética e os modos de se contar histórias, como também os modos de exibição e da relação do espectador com seus filmes.

É importante voltar-se a outras cinematografias que não sejam aquelas canônicas, tantas vezes vistas e estudadas. Há outras narrativas e sensibilidades, ou mesmo políticas, que podem permitir a reflexão da realidade e inspiração para outros modos de se produzir

cinema. Ainda há poucos estudos em português sobre esse campo, de um cinema que priorize a “duração”, e principalmente sobre esse diretor, o qual, apesar de sua grande produtividade, ainda é pouco visto e compreendido por parte dos espectadores. A riqueza de sua obra consiste exatamente por não só fazer esse retrato, mas de também questionar o poder do governo chinês, os modos de exibição, desafiar espectadores, que precisam de um outro posicionamento frente à obra. Assim, a política no cinema deixa de ser apenas sobre os temas que discute e passa a ser também a forma como decide mostrar o mundo.

## CAPÍTULO 1

### NO SEU TEMPO, UM ARTISTA E SUA OBRA

#### Sobre a China dos Anos 1990 e a Sexta Geração de Cineastas

No final da década de 1990, quase duas décadas depois da morte de Mao Tse-tung, em 1976, e do início das transições econômicas engendradas pelo governo de Deng Xiaoping — que culminaram nos protestos da Praça da Paz Celestial — a China já havia passado por muitas mudanças, e os cidadãos frustravam-se com promessas políticas não cumpridas. Na virada do século, as transformações do país eram visíveis: fábricas e cidades inteiras estavam sendo demolidas, a máquina econômica havia sido transferida para outras regiões. O nordeste chinês, *rustbelt*, onde antes se encontrava o centro da economia socialista e estavam instaladas as grandes indústrias estatais, como Tie Xi em Shenyang, passou a ser terra devastada por falências. Enquanto isso, o Sul, *sunbelt*, como na província de Guangdong, cresce como potência para industrialização da exportação e lá se torna um chamariz de fluxos migratórios de forças de trabalho. É a ferrugem e o Sol no mesmo país.

O audiovisual, por meio de som e imagens, registra e faz enunciações. Como Bill Nichols escreve sobre o cinema documental, apesar de não haver linha que delimite com firmeza a ficção do documentário, “tudo o que vemos e ouvimos representa não só o mundo histórico, mas também a maneira como o criador do filme quer falar sobre este mundo” (2016, p.85). Como o autor complementa, “o estilo assume uma dimensão ética” (idem), afinal, as decisões sobre o modo de retrato do mundo se dão a partir da forma com a qual se engaja nele.

O cinema da China continental tende a ser pensado em paralelo à sua história por meio de gerações (FRODON, 2014, p.33). Aqueles que até 1930 fizeram os primeiros filmes fazem parte da Primeira Geração. A Segunda Geração (1930-49) fez obras ambiciosas e “progressistas” num período de guerra civil, luta antijaponesa e Segunda Guerra. A Terceira Geração (1950-65) moldou o cinema comunista nos estúdios da República Popular da China. Com a Revolução Cultural, a produção audiovisual foi interrompida, por isso a Quarta Geração, apesar de ter se formado entre o final anos 1950 e início dos

1960, só passou a fazer filmes na década de 1980. Esses diretores se tornaram professores da Academia de Cinema de Pequim, que teve sua reabertura em 1978, logo após o fim do governo de Mao.

A partir de 1982, as primeiras turmas começaram a se formar e, apesar da diversidade de suas produções, estes cineastas, da Quinta Geração, compartilhavam da importância dada à pesquisa plástica, de modo a resgatar a tradição da pintura chinesa. Entre esses jovens estavam Chen Kaige e Tian Zhuangzhuang, cujas obras foram as primeiras a ter distribuição e prestígio internacionais. Nessa época, em que o governo de Deng Xiaoping implementa reformas econômicas e introduz a economia de mercado, o cinema se volta para imaginários da tradição, como a de terras antigas e pouco povoadas. Segundo Sicheng Yi (2006, p.9), a Quinta Geração tinha urgência de criar outras imagens que não fossem herdeiras da ortodoxia comunista do país, por isso estava disposta a romper com a arte de inspiração soviética. A geração das pessoas nascidas na época da Revolução Cultural é chamada, pela autora Qi Wang (2014, p.12), de “geração sacrificada”, pois, segundo ela, esses cidadãos foram como atores preparados para atuar num determinado mundo, mas este mundo mudou e o “palco se desfez”, deixando o futuro incerto. Incerteza que será experimentada também, de outro modo, pela chamada Sexta Geração.

Segundo Sicheng Yi (2006, p.27), os graduandos da Academia de Cinema de Pequim no verão de 1989 não eram “empregáveis”. Parte disso, em razão do que acreditava-se ser o risco dos jovens estudantes serem militantes associados aos protestos sociais da época. De todo modo, o principal motivo era que o governo de Deng Xiaoping promovia uma diminuição de financiamentos a empreendimentos estatais, entre os quais incluía-se o cinema. Inspirados pelos movimentos sociais em torno dos protestos e repressão na Praça da Paz Celestial em 1989, esses novos cineastas buscaram fazer cinema “independente”, sendo a liberdade de expressão uma das reivindicações levantadas pela juventude da época (YI, 2006, p.30). Com as novas câmeras, mais leves e baratas, foi possível, por um momento, fazer audiovisual de maneira mais livre. Em razão da preferência aos temas em torno das cidades, essa geração também é conhecida como Geração Urbana (VILLARMEA ÁLVAREZ, 2010, p.173).

A tecnologia de câmeras amadoras, mais acessíveis, possibilitou novas experiências audiovisuais, como a produção independente de documentários que antes eram promovidos pelo estado e tinham função educativa (BERRY; ROFEL, 2010, p.4). Não havia a possibilidade de produção independente em razão do controle, exercido pelo



Partido Popular Comunista, que detinha a aparelhagem audiovisual. Mesmo após o fim do governo de Mao Tsé-Tung, a experiência documental ainda era muito atrelada à ideia de filmes informativos em torno de temas específicos. Durante os anos de governo maoísta, segundo Chu Yingchi (2007 *apud* ROBINSON, 2013, p.25), a prática documental chinesa ocorria em três formatos: os cinejornais, as compilações e documentários narrados. Essas peças, cuja função era noticiar e transmitir os triunfos do estado maoísta, Lin Xudong (2005 *apud* ROBINSON, 2017, p.25) descreve, transmitiam enredos cuidadosamente elaborados, para os quais as imagens eram a mera confirmação do que a narração dizia, e a trilha sonora tinha a função de reiterar as emoções evocadas.

Em paralelo a esse contexto, que persistiu na produção televisiva, a primeira experiência documental independente se deu no início década de 1990 quando Wu Wenguang, um ex-funcionário de um canal televisivo, filmou, utilizando equipamentos emprestados e baixo orçamento, *Bumming in Beijing* (1990), filme que acompanha um grupo de jovens artistas que tentam se sustentar “fora do sistema”. A independência, como lembra Luke Robison (2013, p.14), não foi apenas em relação ao modo de produção, mas também de distribuição. Na China, o filme não foi exibido pelos meios oficiais, então tiveram cópias distribuídas pelo diretor diretamente à sua rede de conhecidos do cinema.

Essas outras condições de produção e criação possibilitaram o empreendimento de outros jovens diretores para filmagens de obras documentais. O filme de Wu Wenguang, *Bumming in Beijing*, foi exibido no *Yamagata International Documentary Film Festival* de 1991. Em 1993, seis outros documentários chineses foram exibidos lá. Segundo Luke Robison (2014, p.16), naquele ano o festival realizou uma mostra em homenagem ao documentarista japonês Ogawa Shinsuke e as exposições especiais de *Model* (1981) e *Zoo* (1993), do documentarista americano Frederic Wiseman. O contato com essas obras teve uma forte impressão nos jovens cineastas que lá estavam. Os filmes de Ogawa Shisuke seguiam uma metodologia antropológica com o que retratava, de modo a demonstrar um comprometimento social e político com a realidade. Já com o Wiseman, conheceram um cinema documental observacional em que o cineasta retrata, por meio de mosaicos de personagens (NICHOLS, 2010, p.116), a rotina de instituições americanas. Para Lü Xinyu, citada por Robindon (2014, p.16.), o contato desses novos diretores chineses com as obras desses outros cineastas produziu uma reavaliação da prática documental até então feita por eles.

Desde o primeiro filme feito por Wu Wenguang surge um novo modo de retratar o real, que não se assimilaria àquele outro inspirado no real-socialismo. Buscava-se o registro da realidade a partir da espontaneidade do mundo, isto é, o real não mais ancorado em orquestrações complexas. Essa prática documental, de linhagem no cinema *verité*, tem expressão própria no contexto do cinema chinês, sendo chamado de *xianchang* [“no local” ou “na cena”] ou mesmo “subjetiva”, a qual Luke Robinson (2013) e Qi Wang (2014) definem como prática estética chinesa própria do período de transição econômica, e a qual discutiremos no segundo capítulo quando analisarmos *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* (2003), de Wang Bing.

Além disso, o digital possibilita o embaçamento das fronteiras entre a ficção e o documental, como também um retrato cinematográfico do país, diferente do pretendido pelos meios oficiais. Como parte de uma segunda leva de diretores da Sexta Geração, Jia Zhangke começa a produzir filmes em meados dos 1990, e um pouco mais tarde, Wang Bing, a quem nos dedicaremos neste trabalho. Como Qi Li explica (2016, p.9), ao contrário de Zhang Yigou e Chen Kaige — diretores da geração anterior, que não hesitavam em inserir códigos culturais metafóricos a tramas rurais — diretores como Jia Zhangke, Wang Bing e Wang Chao mostram como o capitalismo perturba as paisagens, as relações humanas e as hierarquias sociais do país. No tempo em que o país é transformado rapidamente e mostra suas ruínas, diversos artistas retratam esse tempo “pós-utópico”. A maior parte dos jovens cineastas, independentes, do final de 1990, com frequência expressam um olhar desencantado sobre a sociedade. Sem estúdios e roteiros, diretores como Wang Bing filmam diretamente as ruínas das fábricas, os canteiros de obras e bairros abandonados, “a fim de humildemente enfrentar a realidade” (LI, 2016, p.37). Cada tempo tem seus artistas e seus modos de fazer arte. Após essa pequena contextualização do cinema e da história recente da China, podemos nos aproximar de Wang Bing, mais especificamente de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* (2003), e entender mais da obra esse diretor.

## Wang Bing, Um Observador Chinês

Na ocasião de uma *master class* no *Festival de l'Histoire de l'Art* (2020), Wang Bing diz que seu nome é por demais comum na China e até mesmo tem caráter “despersonalizado”, pois no ano em que nasceu, 1967, acontecia a Revolução Cultural. Nesse período, o cidadão deveria exercer pouco da sua própria individualidade, em função de viver de acordo com o papel social que tinha. Seu nome “Bing” denota, segundo ele, “soldado”, ou seja, um nome que representa mais uma época do que propriamente um indivíduo.

Nos anos 1960, na China continental, houve um longo período de fome durante o Grande Salto Para a Frente do governo maoísta. Para reduzir a demanda por suprimentos nas cidades, moradores foram pressionados a se mudarem para o campo. Em razão disso, a família de Wang Bing se dividia entre o campo e a cidade, na província de Xianxim, localizada no nordeste do país. Até os 14 anos, ele viveu nessa região de planícies áridas, em uma vila que continha não mais que setenta famílias. Segundo ele (*New Left Review*, 2013), todos os habitantes estavam frequentemente preocupados em ter o que comer e, apesar de aquela ser uma região remota, a pressão política se fazia sentir entre os indivíduos. Havia muitas intrigas com os possíveis “inimigos da revolução” e em eventos públicos eram feitas acusações a essas pessoas. Seu pai, que havia se formado em engenharia ainda antes da revolução, trabalhava na cidade de Xiam e lá permaneceu até que em 1981 veio a falecer em um acidente de envenenamento por gás. Havia a política de que o filho mais velho do falecido poderia ocupar o posto empregatício, então Wang Bing mudou-se para a cidade e passou a trabalhar na função do pai.

Era o início da “era de transformações” de Deng Xiaoping e havia o entusiasmo da reabertura econômica-sociocultural. Junto a isso, cursos universitários eram reabertos e os jovens começavam a ter a perspectiva de um bom futuro, mas para Wang Bing aquele tempo era bastante banal. Nesse período, ele trabalhava e, paralelamente, preparava-se para a admissão em uma faculdade. Seu desejo era cursar Arquitetura, entretanto, por ser bastante concorrido, demandava um alto nível de preparação, por isso passou a pensar no seu interesse pelas artes. Decidiu-se pela Fotografia, que, entre as artes, era o curso de menor concorrência. Em 1991 ingressou na *Lu Xun Arts Academy*, localizada na cidade de Shenyang, no nordeste da China. Em seu último ano de curso, em vez de imediatamente começar a trabalhar, decidiu continuar seus estudos na Academia de

Cinema de Pequim. Mesmo que ainda lidasse com a fotografia, ela passou a ser cinematográfica.

Na época em que pensava filmar seu primeiro filme, muitos cineastas estavam fazendo filmes ligados a questões pessoais. O desejo de Wang Bing era o inverso, tinha a consciência do momento econômico do país e isso o fazia voltar-se ao complexo siderúrgico de Shanyang. Tie Xi era uma região onde ele costumava fazer trabalhos fotográficos, por isso conhecia as fábricas e seus operários. Somado a isso, a decisão de lá filmar se deu em função do sentimento de desolação que se fazia sentir naquele tempo presente. O distrito de Tie Xi carregava a força de um ícone chinês, e que no momento estava em processo de decadência e deterioração.

### **Um Autor de Prolífica Filmografia**

Antes de nos atermos ao nosso objeto, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* (2003), é interessante termos uma visão geral da obra audiovisual de Wang Bing, que mesmo diversificada traz uma coesa marca autoral.

A filmografia de Wang Bing tem inserções nos campos da ficção e da videoarte, entretanto o foco de sua produção se dá no documentário por dois modos de criação: um em que ele observa os espaços e os sujeitos; e outro de testemunho, em que se permite ouvir as experiências traumáticas. Toda sua obra tem como fio condutor comum o gesto memorial, seja do registro de um país que rapidamente se transforma, ou pelo resgate de parte da história. A China se desenvolve enquanto deixa indivíduos à margem, invisíveis e inauditos, não só no presente, como também no passado. Seus projetos buscam algo como uma contra imagem da contemporaneidade chinesa, de espaços urbanos hiper capitalizados e desenvolvidos. A política em suas obras não está apenas nos temas que retrata, mas também nos procedimentos estéticos que assume.

O tema do trabalho, e sua precariedade, é recorrente. Além do seu primeiro filme, há também *Coal Money* (2009), produzido para a televisão francesa, acerca do escoamento de carvão, pelas estradas por caminhões, das zonas de extração até os compradores. Em *Dinheiro Amargo* (2016) acompanha em Huzhou jovens migrantes que trabalham em uma fábrica de confecções; o “amargo” é alusivo à discriminação e ao trabalho duro para

ganhar um salário baixo. Na videoarte, ele faz longos projetos como *Crude Oil* (2008), que acompanha a extração de petróleo no deserto de Gobi, e *15 Horas* (2017), que retrata um dia de trabalho em uma fábrica de roupas infantis em Zhili, onde se concentra 80% dessa produção. Também *Traces* (2014), que é uma obra que estuda o espaço do antigo campo de reeducação de Jiabiangou no deserto de Gobi, cujo terreno guarda restos de ossos de pessoas que lá pereceram.

Para além do mundo do trabalho, retrata também os indivíduos que sobrevivem à margem de qualquer seguridade. Em *Um Homem Sem Nome* (2010), um homem mantém sua própria subsistência por meio de materiais encontrados; sozinho, e em silêncio, ele busca continuar a sobreviver. *Até que a Loucura nos separe* (2014) retrata o dia a dia de pessoas internadas em um hospital psiquiátrico, muitas delas esquecidas e apartadas dos seus laços. *Três Irmãs* (2012) vivem numa região montanhosa da província de Yunnan, da qual a mãe foi embora e o pai por diversos períodos está longe em busca de trabalho. O mesmo tema reaparece em *Father and Sons* (2014), que consiste em poucos e longos planos estáticos de dois irmãos em casa, enquanto o pai está fora a trabalho; como uma fotografia em movimento, retrata a rotina de tédio e ausência paterna das crianças. No projeto *Ta'ang* (2016), Wang Bing parte para a fronteira entre a China e Myanmar. Lá acompanha os *ta'ang*, grupo minoritário que historicamente migra devido a guerras, e no ano de 2015 ainda vivem esse processo. Em *Senhora Fang* (2017), acompanha-se os momentos finais de Fang Xiuying, que sofre de grave estágio de Alzheimer em casa, junto à família e vizinhos. Esse retrato desencantado e mundano da morte deu ao diretor o prêmio de Melhor Filme no Festival de Locarno.

Sobre questões do passado, o diretor ouve relatos de sobreviventes do *laogai* — campo de reeducação pelo trabalho — de Jiabiangou, um pequeno, mas revelador, microcosmo da intensa perseguição política durante a Revolução Cultural (BING, 2012, p.60). Seu primeiro contato com os relatos foi com a coletânea de contos em *Stories from Jiabiangou*, de Yang Xianhui. A partir do contato com o escritor, Wang Bing teve acesso aos sobreviventes. *Fengming: Memórias de uma Chinesa* (2007) é sobre a senhora Fengming, que da sala de seu apartamento conta sua história desde 1949, quando era uma jovem estudante entusiasta da revolução popular, depois acusada por traição revolucionária junto ao marido. Inspirado nessa história, Wang Bing fez seu único longa de ficção, *A Vala* (2010). O longo projeto, de 495 minutos, *Almas Mortas* (2018) é uma produção que teve início em 2005 e foi finalizada em 2017. Nesse período o diretor

entrevistou diversos sobreviventes com o objetivo de registrar uma história inteira de Jiabiangou. O material, organizado em ordem cronológica, constitui um monumento de oito horas para aquele lugar. Por último, *Beauty Lives in Freedom* (2018), que é o relato de Gao Ertai, escritor, filósofo e ativista, que na juventude foi perseguido por conta de seus escritos e posteriormente se exilou nos Estados Unidos.

Como argumenta Vicent Amiel (2014), enquanto outros documentaristas se preocupam com os eventos, ou o tempo da ação, Wang Bing constrói uma “estrutura global” a partir dos locais que retrata. Por exemplo, os sobreviventes de Jiabiangou são filmados em suas casas e o diretor reforça a materialidade desses ambientes, como se lá estivesse “uma vida onde as memórias estão ancoradas” (AMIEL, 2014). Em cada filme, Wang Bing impõe a marca da presença física, não só do que ele filma, mas também do espectador, que experimenta uma temporalidade lenta, do ritmo dos sujeitos retratados. O gesto documental é da ordem do encontro, do diretor com o ambiente filmado, cuja relação resulta em imagens pelas quais se entrevê a opacidade de uma realidade dispersa, de certo modo, ainda em construção. Assim, tem-se a “consciência da imagem como um espaço da percepção sensível, não tanto como um canal de informação” (AMIEL, 2014), ou seja, ele trabalha com o registro do presente imediato da filmagem, sem uma montagem analítica que dê sentido teleológico. Pode-se concordar com Lü Xinyu (2006, p.280) que comenta que Wang Bing não procura tornar seu trabalho mais atraente e recusa qualquer tentativa de facilitação e sedução, o espectador é impelido a ter relação ativa com a obra, pois deve buscar as sutilezas das narrativas, em que pequenos gestos e falas são significativos.

Acerca desse cinema, sobre um mundo desmoronado e habitado, Dori Zabunya (2011, p.1) fala em tripla resistência: primeiro, dos corpos e das palavras daqueles filmados; segundo, da resistência física do próprio diretor nos ambientes com uma câmera; e, enfim, do espectador, cuja atenção deve resistir a planos longos, às vezes estáticos, de personagens singulares. Entretanto, a câmera nunca é compassiva, ela não os vitimiza como “vencidos pela história” (*ibid.*, p.2), e sim dá espaço para que se expressem. Tal como Wang Bing diz em entrevista (GUARNERI, 2014), seu objetivo é o de imortalizar pedaços do dia a dia, da vida real. As histórias dos seus filmes não pertencem a tradições literárias ou cinematográficas, mas à vida das pessoas. O interesse dele não é o de ter uma grande história que teleologicamente abarque o todo, mas uma vivida pelos cidadãos

chineses — uma específica e concreta história. É pela aproximação e compreensão desse cinema que vamos começar a analisar, a seguir, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*.

### *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*

Desde sua construção na década de 1930 até seu fim durante a virada do século, o distrito Tie Xi passou por diversas mudanças. No início, a região era posse do Japão, que lá fabricava armamentos para o Exército Imperial Japonês. No ano 1949, foi reconquistada pela China por ação do Exército da Libertação Popular, que remodela todo o maquinário das fábricas com tecnologia alemã, a qual havia sido tomada pela União Soviética como forma de reparação pela Segunda Guerra. Os projetos de industrialização, promovidos pela URSS, se espalharam pelo território chinês, e de 157 projetos soviéticos, muitos foram concentrados em Tie Xi e no cinturão industrial ao seu entorno. Desde o rompimento sino-soviético, nos anos 1960, muitas das fábricas foram realocadas no interior do país, ainda que em torno de 100 unidades tenham permanecido ativas no distrito. Nos anos 1980, quando o país inicia um processo de reabertura econômico-política e liberação migratória, trabalhadores começam a deixar o interior e a voltar às cidades, diminuindo a força de trabalho em Tie Xi. Na década seguinte, as estatais sofrem perdas e aos poucos, uma após outra, começam a falir. As unidades mantidas ainda em 1999 permanecem porque as falências devem ser aos poucos autorizadas pelo Estado. É esse último período de funcionamento das fábricas que *Tie Xi Qu - A Oeste dos Trilhos* (2003) retrata, mas sob a perspectiva dos trabalhadores e das ruínas deixadas pelo progresso.

Após um período trabalhando como cinegrafista, Wang Bing voltou à cidade de Shenyang para filmar o que parecia ser um longo e lento processo de falências no complexo siderúrgico de Tie Xi — símbolo de outro projeto político de industrialização e relação com o trabalho. As filmagens tiveram início no ano de 1999, quando ainda não se sabia o que se sucederia. Tempo depois anunciou-se o fechamento das fábricas que restavam. O diretor, auxiliado financeiramente pela família e amigos, lá permaneceu e filmou até 2001. Uma primeira versão de 300 minutos foi selecionada em 2002 para uma mostra paralela do Festival Internacional de Berlim, na qual pôde ser agraciado pelo apoio financeiro do *Hubert Bals Fund*, associação ligada ao Festival Internacional de

Rotterdam. O novo corte, e definitivo, teve 551 minutos de duração, dividido em três segmentos: *Ferrugem*, *Vestígios* e *Trilhos*.

*Ferrugem* é a mais longo segmento e é dividido em duas partes. É dedicado aos últimos momentos das fábricas de Tie Xi, nas quais restam poucos trabalhadores que, em boa parte do tempo, aparecem sem funções. A primeira parte é dedicada à rotina de produção das fábricas ainda em funcionamento, num registro que não se atem tanto aos operários, os quais intercalam momentos de trabalho com outros de letargia e descanso. As notícias do mundo surgem através de pequenos diálogos entre os sujeitos e às vezes rádios e televisões, que anunciam o início de uma nova era — é a expectativa pelo novo milênio e de um mundo digitalizado. O anúncio definitivo de falência não é uma surpresa, mas para os trabalhadores não deixa de lhes trazer perplexidade. A segunda parte é dedicada ao vertiginoso fechamento e desmonte das fábricas. Wang Bing registra operários retirando materiais para serem revendidos e, assim, ainda terem alguma fonte de renda por algum período. Ao final, retrata o último grupo de operários que passam um período em um hospital para o tratamento de desintoxicação de metais nos corpos.

O segundo segmento, *Vestígios*, retrata o bairro operário Arco-íris. Seu início é com um evento local onde num palco se distribuem fichas para um sorteio, ao fim, tíquetes são deixados pelo chão e pessoas buscam neles alguma ficha sorteada esquecida. Em seguida, passa-se a acompanhar um grupo de jovens no bairro, que vivem pequenas felicidades com casos românticos e amigos. Eles ainda têm atitude mais ativa em relação aos trabalhadores antes retratados nas fábricas. O anúncio de fechamento das fábricas é percebido com algum tumultuo, entretanto as famílias tentam continuar a viver na medida do possível. O bairro é propriedade do Estado e, com a demissão dos operários, todos precisam se mudar e aguardar por indenizações, as quais podem demorar cerca de três anos. Aos poucos todos são mandados embora, os últimos que permanecem ficam entre escombros de casas e ameaças.

*Trilhos*, último segmento, retrata a rotina de trabalho de funcionários da linha ferroviária que continua a funcionar na região de Tie Xi. Em meio à banalidade da rotina dos trabalhadores, surge Velho Du e seu filho, que vivem à margem dos trilhos da ferrovia e sobrevivem com pequenos furtos e serviços aos operários. O filme nesse momento passa a fazer um retrato íntimo desses dois homens que partilham com o diretor a sua própria história. De dentro da casa onde moram, contam suas memórias e mostram fotografias de anos passados. O Velho Du acaba preso por alguns dias e o filho sofre por estar longe do



pai, esse acontecimento culmina numa sequência dramática de reencontro, no qual o desvario provoca grandes emoções. Depois pai e filho vão morar em outro lugar e convidam o diretor para visitá-los. O filme se encerra com eles e amigos fazendo planos para o futuro e comemorando o novo ano. Junto com os créditos finais, os trens seguem entre os escombros da terra arrasada de Tie Xi.

## CAPÍTULO 2

### UM COMPLEXO SIDERÚRGICO DESAPARECE

#### **Sobre como o cinema documental retrata um evento**

O real representado pelo cinema é transformado, pela câmera e pela subjetividade de quem filma, em forma de experiência audiovisual. Nas palavras do pensador francês Jean-Louis Comolli (2006), há uma refração entre os eventos e sujeitos, e a sua transformação em cinema. Ele argumenta que o cinema comercial, o do espetáculo, encerra por demais o mundo por meio de roteiros, isto é, retira suas contingências, tudo aquilo que falta ou transborda, que não pode ser controlado nem preconcebido. O cinema documental, para além das ficcionalizações, se ocupa justamente dessa possibilidade de transbordamento da “verdade”, e com isso pode também assumir sua precariedade ao retratar os eventos do mundo.

Tal como escreveu André Bazin (2014) a respeito do filme *Kon-Tiki* (1950), no contexto dos anos 1950, sobre a empreitada de pesquisadores noruegueses para provar a tese de que as ilhas da Polinésia haviam sido povoadas por povos originários do Peru. A obra ao mesmo tempo em que ficcionaliza a viagem, para melhor retratá-la, também se utiliza de imagens documentais feitas durante o percurso à Oceania. O autor diz que há ali um cinema feito a partir de ruínas — o documentário da aventura — “cujas poucas pedras não bastam para reerguer prédios” (2014, p.53). Para Bazin, o mais importante seria justamente o grau de testemunho que essas imagens tinham, em outras palavras, aquilo que o “homem pôde arrancar do acontecimento que, ao mesmo tempo, requeria sua participação” (2014, p.55) e que configuraria qualidade de autenticidade, muito mais que uma reportagem que apresentasse uma história sem lacunas.

Segundo Comolli (2006, p.148), “o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade”. São justamente as dificuldades de retratar a realidade que asseguram ao fazer documental um espaço particular, “ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da técnica e das ferramentas de informática tendem irresistivelmente a uma virtualização do mundo”, e a isso Comolli aponta o cálculo dos roteiros como uma “operação geral de regulação dos imaginários” (*ibidem*). A grandeza do cinema documental consistiria, então, na sua predisposição para “trazer o real como aquilo que, filmado, não é totalmente

filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite”. Cabe a ele, portanto, “assumir a tarefa de representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade”.

Em razão dessa abertura ao contingente, concerne ao documental, então, o lugar dessa destinação: a de ter, por finalidade estética, representações que não domesticuem o mundo (COMOLLI, 2006, p.150). Frente ao real – com suas amplitudes e multiplicidades – o cinema se vê limitado, precisa se expor às “representações coletivas” e às suas realidades (*ibid.*, p.151). Logo, deve essa arte “construir um estado filmável do mundo com — e às vezes contra — todos os estados narrativos do mundo já existentes” (*ibidem.*). Por esse motivo, o cineasta é obrigado a “inventar formas de capturar o que cinematograficamente ainda não havia sido capturado” (*ibidem.*)

Quando o jovem Wang Bing foi até a região de Tie Xi com uma câmera digital alugada, não sabia no que resultaria a sua empreitada. O destino do complexo siderúrgico era incerto. O fim estava próximo, ainda que se soubesse quando isso aconteceria: as filmagens tinham que ocorrer enquanto ainda houvesse tempo. Aquelas fábricas, símbolo da industrialização e do progresso de um outro tempo, passavam por uma longa e lenta decadência, a partir da qual começava a se configurar outros modos de sobrevivência e de relações de trabalho. Um novo mundo se apresentava e, ao mesmo tempo, se desfazia daqueles operários que antes foram tão importantes para o motor econômico.

O desenvolvimento da China contemporânea se dá ao custo de um contingente marginalizado. É esse ímpeto de justiça, frente àqueles deixados de lado pelo desenvolvimento, que move o trabalho de Wang Bing desde o seu primeiro filme. O fim do complexo siderúrgico de Tie Xi, em Shenyang, se dá com as mudanças econômicas engendradas em meio à transição da China de um plano econômico a outro. Fábricas foram fechadas para que se desse espaço a um outro projeto.

O filósofo francês Jacques Rancière (2012, p.121) propõe que a política no cinema se apresenta através de dois modos: o primeiro, o assunto de que trata o filme; e o segundo, política como “estratégia própria de uma operação artística”. Assim, ele propõe a existência não só de uma “justiça”, que a arte objetiva fazer, mas também da “justeza”, que decorre das formas estéticas concebidas a partir das operações adotadas. Para o autor, a política se dá “quando há ruptura nas distribuições dos espaços e das competências — e incompetências” (RANCIÈRE, 2012b, p.60). A arte, então, nesse sentido, seria política justamente por operar esses reposicionamentos no espaço e no tempo. Isto é, por

reconfigurar a existência do *comum*, introduzindo novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não havia sido visto e fazendo ouvir sujeitos cujas falas não eram escutadas (*ibid.*, 2010, p.21).

O contexto das filmagens com câmera digital resultou numa forma cinematográfica própria para retratar o fim de Tie Xi. No caso, diferente de uma articulação informativa, Wang Bing filma de maneira errante no período em que esteve no local. Não entra em contato com autoridades, nem utiliza elementos extradiegéticos — tais como narração-off e trilha sonora —, sua montagem também privilegia a construção de atmosferas e sensações, ou seja, não procura estabelecer relações de ação-reação. O resultado para o espectador que se entrega a esse filme-rio, termo utilizado por Lü Xinyu (2006), é muito mais da ordem de uma meditação e/ou da experiência sensorial.

Portanto a atitude documental de Wang Bing, quando ele estava em Shenyang para filmar o fim do distrito de Tie Xi, o fez proceder de maneira a reelaborar a realidade a qual ele tinha acesso, de modo a criar um filme. *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* não só retrata a falência daquela região, mas também é uma meditação sobre a passagem do tempo e a memória da China, ao mesmo tempo particular e coletiva. A questão da longa duração e a repetição de temas no filme demonstram mais a preocupação de expressar um ritmo do que uma transmissão da história completa daqueles eventos. Isso se percebe pelo fato de que o filme inteiro inclui apenas as perspectivas dos “sujeitos menores”, como os trabalhadores. Não há quaisquer informações adicionais além das cartelas de contextualização no início de cada parte do filme. As informações do mundo estão presentes por meio de vestígios, ouvidos, vez ou outra, pela tv ou por meio de alguma conversa entre os operários. Algo como uma polifonia de personagens, que surgem e saem de cena o tempo inteiro, constituem uma história da China contemporânea, e a do passado, na qual vidas se estabeleceram e comunidades foram organizadas. A perspectiva que se tem no filme, como em tantos filmes seguintes do diretor, é sempre a dele próprio com a câmera, tendo como resultado a hibridização do registro de um aparelho digital com outras máquinas e a arquitetura, ao mesmo tempo em que nas imagens há alguma impressão de ordem subjetiva, do corpo do diretor, que segura o aparelho e se movimenta pelos locais.

## O *Xianchang* e a Câmera-Corpo

Wang Bing trabalha, ainda que de maneira autoral, tendo como base o cinema feito em seu próprio país. Antes de se aproximar e entender sua obra, é interessante localizá-lo em algo maior, isto é, entre as práticas do seu tempo. A estética do cinema direto nos Estados Unidos e o cinema *verité* na França tiveram início e expressão na década de 1960, desde a possibilidade de gravação sincrônica e a existência de câmeras mais leves, portanto transportáveis nos ambientes. Na China, o cinema-verdade surgiu apenas quando se deu o processo de reabertura econômica, como também o acesso a câmeras amadoras por parte de jovens cineastas independentes. Segundo Luke Robinson (2013, p.5), essa prática foi um produto e resposta à efervescência política e cultural da época. No cinema chinês, a essa prática é dado o nome de *Xianchang*, que literalmente significa “na cena”, ou no local de filmagem. Central a essa prática é a espontaneidade dos eventos retratados, uma vez que o que acontecia no espaço físico da “cena” estava para além do controle do cineasta. O *Xianchang* como prática é intrinsecamente aberto e indeterminado.

Citado por Robinson (2013, p.29), o crítico chinês Dai Jinhua, considera que a prática *xianchang* caracteriza a maior parte da produção documental chinesa independente. O termo essencialmente tem dois sentidos: o primeiro se refere à materialidade, isto é, faz referência ao espaço físico em que um evento deve acontecer e onde o diretor deve estar presente para registrá-lo; o segundo descreve também o próprio espaço da tela, enquanto performance. Zhang Zhen (2007 *apud* Robinson, *ibid.*) explica que nessa estética há o reconhecimento de um espaço social e epistêmico no qual a oralidade, a performance e a “irreduzível especificidade da experiência pessoal e social são reconhecidas”.

*Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* se inicia do alto de um prédio, um plano geral do qual se vê grande parte do distrito siderúrgico de Shenyang. É uma região de fábricas, de ruas pouco movimentadas e cobertas de neve, em estado de quase abandono. No plano seguinte, a câmera está posicionada frontalmente em um trem, o qual avança, na forma de um *travelling*, em direção às fábricas de Tie Xi. Quatro outros planos, de cinquenta segundos cada, dão continuidade à sequência. Posicionada frente ao trem e contra o vento, a lente é obstruída por flocos de neve e, como observa Patrick Smith (2016), Wang Bing se esforça para manter a uniformidade composicional das imagens. Ao longo da sequência é visível o conflito entre o cineasta, que procura manter a continuidade da composição, e as condições que o ambiente lhe reserva.

O embate entre a câmera e o ambiente produz marcas nas imagens, tanto pela movimentação do corpo do diretor, que filma, quanto pelas interferências do ambiente na lente. Esses primeiros planos são bastante significativos para o que se segue no filme, não só pelo tema introduzido pelo signo do trem, o qual retornará em outros momentos tal qual um *leitmotiv*, como também significativo para a compressão do projeto desse cinema: ele se anuncia do mundo sensível e é atravessado pelos excessos das contingências desse mundo. O filme se desenvolve nessa fissura entre a intenção de uma sóbria observação e a presença palpável.

John Rhodes (2012) propõe a compreensão do “estilo” não sendo uma propriedade especial do gênio do artista, antes resultante de algo que ele “faz”. Nesse sentido, o autor propõe pensar o estilo como produto do trabalho, isto é, o labor do fazer artístico é impresso na forma final da obra. Em razão disso, quando se “vê”, vemos a marca do labor humano [*human labour*]: “uma densidade, uma opacidade na imagem, obra ou texto” (RHODES, 2012, p.49). Nesse pensamento, o estilo não seria algo que o artista virtuosamente adiciona à sua criação, mas algo como fruto do trabalho. Para Patrick Smith (2016) esta seria uma boa ferramenta para compreender o trabalho de Wang Bing, visto que as condições das filmagens resultam na estética do seu filme.

O uso de câmera digital possibilita uma das marcas autorais em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, e mesmo em outras obras da filmografia de Wang Bing: os longos planos que o diretor faz ao caminhar com a câmera. Rombes, citado por Smith (2016), sugere que a “precariedade” das imagens cheias de ruídos da câmera digital revela as “costuras que unem a realidade à rerepresentação dela”, assim como faz entrever a “presença humana” em face do digital. Ele sugere que esses traços de humanidade são preservados pelas imperfeições, acidentais ou não, as quais fazem transparecer por meio da espontaneidade estética da imagem.

Jean-Louis Comolli (2013, p.21) observa que o uso de *steadycam* reduziria os ruídos provocados pela instabilidade de quem move a câmera, ou seja, não haveria “um corpo” nas imagens. Em vez disso, Wang Bing utiliza lente grande angular em suas filmagens, o que possibilita a liberdade de sua movimentação como *cameraman*, sem necessitar de grandes esforços para obter imagens relativamente estáveis. Ainda assim, seu corpo, de certo modo, se apresenta nas imagens, por meio dos movimentos e sons. Os movimentos da câmera à mão, os sons do diretor nos ambientes, assim como sua sombra que a todo instante é percebida, dão o efeito, como Comolli (*ibid.*) comenta, de uma “invisível, mas tangível presença”.

Essa presença tangível do diretor nos ambientes dá ao seu modo de observação certo grau de subjetividade, pois em vez de um retrato límpido e distanciado da realidade, trata-se de uma abordagem que não esconde a interferência do diretor. O modo de observação é muito mais por ordem da mediação, ou, em outras palavras, de uma realidade que se configura no momento do encontro entre diretor, os ambientes e os personagens. A isso corrobora a própria fala do diretor que em entrevista relata (*apud* ROBINSON, p.134) que, ao mesmo tempo em que busca registrar a verdade, sem interferir diretamente nos acontecimentos, também registra os seus próprios sentimentos sentidos nas situações que filma.

Assim, a abordagem observacional do diretor é diferente de um método que busca ser como “mosca na parede”, visto que a movimentação do corpo e interferências do ambiente à câmera imprimem certo grau de reflexividade ao registro. O filme não procura anunciar de um local a-histórico, alhures do mundo físico. Ao contrário, o registro e o anúncio se dão, de certo modo, num “aqui e agora”.

### **Um Regime de Imagens para o Fim de um Mundo**

Em meio a sequências de paisagem industrial decadente, surgem as figuras humanas: trabalhadores em ambientes de convívio de uma fábrica, papeando amenidades, enquanto um corta o cabelo de outro, e outros acabam brigando, importunados por alguém bêbado. A câmera à mão é posicionada um pouco abaixo das figuras retratadas, observa as situações e não se atém a algo em específico. Quando bem deseja, vai de um espaço a outro. No refeitório, ouve-se dizer no rádio que novas tecnologias trazem o futuro, e

trabalhadores escutam, letárgicos, enquanto fumam. Os enormes espaços onde ocorre a produção siderúrgica, como os ambientes de convívio dos empregados, são envelhecidos e pouco iluminados, lembram um mundo passado. São os momentos de decadência de uma indústria que antes muito produziu e foi importante para o Estado, e na atualidade da virada do milênio é um empecilho para o progresso, que mudou de endereço.

O fim das fábricas de Tie Xi era um acontecimento que Wang Bing tinha para retratar no seu primeiro filme. Um país em transformação e a melancolia dos indivíduos desassistidos em relação a uma realidade que chegava a um ponto final. Estar lá e filmar não bastava, foi preciso compor um modo de representação: “o fim” precisava se tornar inteligível. Sobre o cinema do cineasta húngaro Béla Tarr, o filósofo Jacques Rancière (2013) faz um estudo sobre o empreendimento que ele chama de “tornar visível a promessa falhada”, atitude estética que também pode ser reconhecida nos documentários de Wang Bing. As obras de Béla Tarr retratam sentimentos acerca da ruína da União Soviética, expondo o fim da fé no advento histórico de um mundo de liberdade e igualdade, e o desencanto em relação à promessa capitalista após o colapso da experiência comunista (RANCIÈRE, 2016).

A ficção do diretor húngaro se passa no que Rancière (2013, p.96) chama de “tempo do depois”, que não seria o tempo da “razão reencontrada nem do desastre esperado”, mas é definido como “o tempo em que o interesse recai directamente sobre a malha sensível na qual elas [as histórias] talham carreiros entre um fim projectado e um fim advindo”, no qual também não se faz belas frases e planos para compensar a espera. Os acontecimentos das narrativas são “movimentos sensíveis, recortes da duração”, compostos por longos planos nos quais se faz sentir o tempo presente e mundanidade dos eventos. Esses “recortes da duração” não possuem filtros subjetivos, apenas constata a “equivalência de todas as coisas” e, o filósofo acrescenta, “a soberba de toda e qualquer ação” (*ibidem.*, p.18). Como no cinema do cineasta húngaro, nos documentários de Wang Bing os acontecimentos filmicos não se põem como “empreendimentos, obstáculos, sucessos ou fracassos”, ainda que em alguns momentos os fiapos de trama se adensem e se configurem como dramáticos.

Jacquês Rancière (2013, p.43) observa que aquilo que é colocado diante da câmara é visto pelo espectador diante da tela. Sendo o “ato de ver” uma forma de estilo, segundo ele existe a escolha entre duas maneiras de ver: “a relativa, a que instrumentaliza o visível ao serviço de encadeamento das ações, e a absoluta, aquela que dá ao visível o tempo de



produzir o seu próprio efeito” (*ibidem*). Há, assim, a construção de um “afecto global”, que não se deixa experimentar por sentimentos experimentados pelos personagens; trata-se da circulação entre “pontos de condensação parcial e a matéria dessa circulação é o tempo” (*idem*, p.53).

No cinema de Wang Bing a câmera circula livremente pelos espaços, junto com o corpo do diretor. Em muitos momentos, por exemplo, ela observa um grupo de indivíduos e em seguida ela segue alguém que se dirige ao banho, ou então ela circula pelas fábricas registrando os trabalhos das máquinas e dos operários. Os ambientes e os indivíduos se igualam em ordem de atenção para a câmera.

Em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica*, André Bazin define capacidade da fotografia em registrar imagem sem a interferência da ação humana, a não ser ao posicionar e acionar o aparelho fotográfico. Devido à indexalidade de suas imagens, a fotografia permitiu que a arte pictórica se afastasse da representação mimética; a pintura então se torna “um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais a sua razão de ser” (BAZIN, 2014, p.34). A apreensão da realidade pela câmera faz revelar o real e dele o que não é notado pela percepção humana, porque a mecânica da fotografia é impassiva e despojada de “hábitos e preconceitos”. Além disso, como as múmias, a fotografia, segundo Bazin, permitiria aos objetos serem “embalsamados do tempo”, enquanto o cinema seria a “consecução no tempo da objetividade fotográfica” e, pela primeira vez, “a imagem das coisas também é de sua duração” (*idem*, p.31-32).

O filme *Umberto D.* (1952) é muito significativo para o pensamento de André Bazin sobre um cinema que mostra os eventos em suas durações. Segundo o crítico (2014, p.351), há nesse filme a “sucessão de instantes concretos da vida”, os quais um não se sobrepõe a outro em importância, devido à “igualdade ontológica” do registro da câmera. Nesse drama há cenas em que não há elipses, o que Bazin descreve como parte de um processo que supõe análises e escolhas, no sentido de organizar “os fatos conforme o sentido dramático ao qual eles devem se submeter”. Para ilustrar o modo como o filme procede, Bazin cita o momento em que a empregada desperta e se ocupa de pequenas ações matinais. Conforme ele observa, em vez de manter a unidade narrativa (o despertar da empregada), o filme a dilui em acontecimentos menores, ou seja, torna a ação rarefeita “até o limite de nossa sensibilidade pela duração” (*ibidem.*). Desse modo, vislumbrava-se um cinema de ritmo mais lento e desdramatizado, que se buscava fazer no contexto do

neorrealismo italiano e sobre o qual Cesare Zavattini, também roteirista de *Umberto D.*, teorizava.

Em seu texto *Some Ideas on the Cinema*, Cesare Zavattini (1966) defende um cinema que retrata e valoriza a “cotidianidade” em detrimento de paradigmas de desenvolvimento dramático, como do cinema clássico. Para ele, o real podia ser percebido à sua riqueza mundana, que por sua vez poderia ser acessada diretamente e sem metáforas (*ibid.*, p.217). Quanto a isso, Zavattini aponta que a questão do cinema seria a de deixar as coisas parecerem como elas são, para que assim elas mesmas expressem seus significados. Para ele, a vida não seria aquilo inventado por “histórias”, entendê-la envolveria uma “busca minuciosa, implacável e paciente” (*ibid.*, p.219). Segundo Ismail Xavier, “no modelo de Zavattini, tudo é essencial”, ou seja, o real no cinema que ele propõe não é o de “representação sintética que seleciona e promove a articulação de seus elementos essenciais em suas relações essenciais”. E nesse sentido, de certo modo, o cinema de Wang Bing se aproxima dessa busca porque, como o cinema neorrealista, ele dá a “cada minuto da vida uma importância histórica” em vez de “extrair ficção dela (cinema burguês que enxerta histórias no real para fazê-lo excitante e espetacular)” (XAVIER, 2008, p.72).

Desse modo, o nível de registro e enunciação que Wang Bing estabelece em seu filme é o do presente imediato. Não há acréscimo de informações que localizem o espectador além do essencial, a edição é lenta, demora-se até que se tenha um corte entre um plano e outro, também a montagem não é feita de modo a recriar a realidade. Trata-se de um regime narrativo diferente do ordenamento rápido e de relações que se costuma ver no cinema clássico, e mesmo de documentários que privilegiam a exposição e narração dos acontecimentos, de acordo com o desenvolvimento retórico de um argumento. A mediação se dá apenas por meio do diretor que filma, e o filme mostra a realidade desses instantes. Assim, pode-se dizer que Wang Bing, em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, e em outros dos seus filmes, constrói a narrativa ao nível do cotidiano.

A montagem do filme, apesar de pontualmente estabelecer relações causais, é feita menos no sentido de criar relações da ordem de ação e reação, e sim longos blocos de duração, nos quais muitas vezes há tempos mortos e a repetição das ações. A economia narrativa não é de uma busca informativa, isto é, não trata das razões do fechamento nem da dinâmica urbana de Shenyang. Trata-se de um realismo centrado na relação física com o mundo, a partir do qual Wang Bing rejeita a ideia de distância crítica e, como diz em entrevista (*FRAMES OF REPRESENTATION*, 2019), seu desejo é de fazer um registro

“sincero”, isto é, direto da realidade, de modo a evitar o uso da montagem de maneira instrumental e retórica, e a valorizar a ambiguidade das imagens, sem submetê-las a um conjunto de ideias *a priori*.

O horizonte de concreto e ferrugem para os chineses é como um estranho dado da fixidez da paisagem urbana. Em contrapartida, o espaço urbano se transforma em meio ao caráter “fúgido, nômade e obsolecente da modernidade” que torna a cidade

“repleta de signos de efemeridade que confirmam o destino de toda paisagem urbana: tornar-se ruína, para enfim ser rememorada pelos que a experienciaram enquanto ao mesmo tempo é substituída por novas edificações, também transitórias, ainda a serem habitadas” (VIEIRA JR, 2020, p.41).

Neste ponto é interessante mencionar que em abril de 2009 foi anunciada a criação de um parque industrial moderno em Tie Xi, empreitada que atraiu centenas de projetos com o alcance de oito bilhões de reais à época (CONTI, 2014). Segundo definição de Aldo Rossi (*apud* JAGUARIBE, 1997, p.101): “toda cidade se desdobra em outras cidades análogas”, então as cidades não são apenas estruturas de concreto, mas também são atravessadas por associações subjetivas, compostas por memórias, coletivas e individuais, de quem lá viveu. É significativo o caráter transformador decorrido do processo de fechamento das fábricas do complexo siderúrgico de Shenyang. As movimentações das máquinas e dos trabalhadores ganham outras configurações, como a busca por outros meios de continuar a vida; e os ambientes internos, abandonados, tornam-se ambientes de convivência onde os sujeitos ganham trocados por ajudar a demolir o que resta.

Os *travellings* em percurso ferroviário na região das fábricas, filmados da frente de trens, se repetem em diversos momentos do filme, como um *leitmotiv*. Essas imagens de movimento fábricas adentro são também signos que remetem a outro tempo — passado que continua a afetar o tempo presente, ritmando a vida cotidiana, como a dos operários que lá permanecem. É como se essas imagens remetessem a outros tempos, ou seja, não apenas presente, mas concomitantemente também o tempo pretérito e o porvir.

Os trens transportaram durante anos matéria-prima e combustível de uma fábrica a outra, porém quando Wang Bing os filma, trata-se de suas últimas viagens e, Iván Álvarez (2010, p.176) observa, é como fim de um ciclo industrial no cinema: os trabalhadores saem da fábrica para nunca mais retornar. Os trens outrora figuravam outra industrialização, celebradas por obras cinematográficas, como *O Homem com uma*

*Câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e *Night Mail* (1936), de Basil Wright. De modos diversos, esses filmes associam o progresso a quão rapidamente as pessoas e produtos são transportados (BÉGIN, 2005, p.102). No entanto, em *Shenyang*, a rota ferroviária vai, em ritmo lento, de uma fábrica semidesativada a outra. Em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, a memória é evocada e atualizada com a caducidade das ferrugens e dos prédios envelhecidos.

O tempo suspenso de ações e acontecimentos impele à espera (ÁLVAREZ, 2010, p.181). Espera que dê tempo para que surpresas se descortinem, como uma discussão ou um desabafo de alguém que começa a narrar sua vida. Além dos letreiros que, no início de cada parte, contextualizam a história e o momento de Tie Xi, há as conversas entre os operários ou mesmo verdadeiros solilóquios, dirigidos ao cineasta que filma. Por meio dessas falas, muitas vezes desordenadas, se configura uma história daquele lugar e dos sujeitos, trama que é tecida aos poucos sem a preocupação de encerrar lacunas. A materialidade do mundo, a mundanidade das imagens, cuja movimentação do corpo do cineasta se aproxima e dá chance de acesso às histórias.

A abordagem sutil em que acontecimentos se mostram em seu transcorrer, sem pressa e controle, dão ao filme um tom de anúncio como de “grau zero”. O envolvimento e a observação do diretor são intensos, de tal modo que no resultado do filme ele não aparenta ser percebido como alguém estranho nos ambientes. Como discutido antes, o método de Wang Bing é baseado na contingência do “aqui e agora”, dele com a câmera nos espaços. Essa suposta falta de controle, ou abertura ao não esperado, produz momentos significativos, como a cena que descreveremos a seguir.

Após muitas sequências de operários trabalhando na produção e seus momentos de descanso, o filme apresentou detalhadamente a rotina da Tie Xi. Perto da terceira hora do longa, no minuto 164, a câmera filma o vestiário e um homem fora de campo começa a narrar sua história: “Fui mandado para o internato quando era pequeno. Eram tempos difíceis para ser estudante”. Após essas palavras, o diretor volta a câmera à esquerda para o homem deitado em um banco com as pernas apoiadas sobre a mesa à frente. Ele prossegue falando que os professores não se esforçavam para ensinar, muitos menos para fazer com que os alunos fossem às aulas, afinal, de qualquer maneira, receberiam o diploma. Aprendia-se nada e “era a mesma coisa para todos da minha idade”. Nos minutos seguintes, ele continua a narrar a precariedade da educação no período da Revolução Cultural. Enquanto isso, um burburinho se adensa e um colega entra no ambiente. Ele

passa por trás do homem que fala, olha pela janela e depois lhe diz “a fábrica fechará em dois dias”. Com semblantes de perplexidade, comentam entre si sobre o anúncio. Logo depois, os que haviam chegado saem para tomar banho. O operário que antes falava permanece no lugar onde estava, fumando um cigarro lamenta: “Não acredito que estamos fechando... Foi tudo tão rápido”. Então, corta para um rápido plano da produção da fábrica e, em seguida, uma cartela indica a ocorrência do efetivo fechamento.

Wang Bing registra o momento exato em que um indivíduo tem a notícia do fechamento da fábrica em que trabalha. É o ponto do filme que separa o que antes era ainda a rotina de produção e, a seguir, o vertiginoso fechamento, em 48 horas, da fábrica e demissão dos funcionários. Wang afirma (ZHANG, 2002 *apud* ROBINSON, 2013, p.65) que o homem deitado no banco, falando sobre a própria vida, não tinha ideia de que em 10 minutos sua vida iria irrevogavelmente mudar, nem o próprio diretor sabia.

Se a história é aquela de narrativas oficiais do historicismo, criticado por Benjamin, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* permite que a memória — pessoal, portanto, não oficial — componha uma história que corresponda ao estado de exceção que a tradição dos oprimidos ensina (BENJAMIN, 2012, p.245). Das memórias narradas *in loco* pelos indivíduos, o importante não é necessariamente a “verdade” dos acontecimentos, pois o que elas expressam são as lembranças e marcas de suas vivências em outros momentos do país. Essa dimensão pessoal da história também é política. Com as falências e as demolições, o “tempo utópico” do progresso está muito distante e a classe trabalhadora, outrora próspera e gloriosa, é reduzida à testemunha de um progresso ao qual não faz mais parte (BÉGIN, 2005, p.96). No próximo capítulo, sob a luz da arte política proposta por Jacques Rancière e da construção de um *comum*, vamos nos deter ao modo como os sujeitos são filmados em Wang Bing e seu significado estético no contexto chinês.

## CAPÍTULO 3

### OS SUJEITOS E O MUNDO

#### **O Mundo Habitado**

Como abordado anteriormente, as pessoas retratadas por Wang Bing na primeira parte, *Ferrugem*, são mostradas em meio ao trabalho que resta e em seus momentos livres — nos refeitórios, nos vestiários ou nos banhos. Os sujeitos formam um corpo que põe em funcionamento a maquinaria e que, em comunhão com o corpo-câmera do diretor, produz uma simbiose cujo efeito é a vibração pulsante de vida, a qual permanece em vias de sobrevivência, ainda que a ruína do mundo se sobressaia. Sobre esse caráter vivo do registro, Sebastian Veg (2007, p.128) argumenta que, em vez da espera, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* é caracterizado por um “avançar”. Quanto a isso, ele se refere à constante movimentação que, por vezes, lembra uma aventura da câmera em busca da vida sobrevivente, “filmando tudo o que corre, se esconde, que nasce ou morre, ou está em busca de alimento”.

Ainda que o filme exerça fascinação pela arquitetura industrial, o retrato que faz não é imbuído de uma dimensão propriamente política; como dito no capítulo anterior, trata-se de um “tempo do depois”, no qual não se conjectura grandes discursos e utopias. O desmantelamento de um ícone da industrialização socialista não é acompanhado por lamento, ou alegria, pelo desaparecimento do complexo industrial e das formas sociais entorno dele: o retrato é de resignação quanto ao fim de um modo de vida coletivo (VEG, 2007, p.134).

Enquanto as fábricas ainda funcionam, ou mesmo quando já estão fechadas, a câmera acompanha a todo instante os operários. Ainda que, vez ou outra, um deles se dirija ao diretor e conte sua própria história, não há propriamente uma individualização deles. Como observado por Lü Xinyu e Zhang (2010, p.62), eles vestem as mesmas roupas, banham-se nas mesmas banheiras e chuveiros, e falam sobre as mesmas coisas. Os operários compõem uma coletividade humana que, em paralelo com a arquitetura das fábricas, forma uma estrutura polifônica. Eles não só compartilham os ambientes e a mesma rotina de trabalho, como também o mesmo destino. Todavia o corpo humano e a maquinaria “energizam e humanizam um ao outro, identificam-se mutuamente”

(ZHANG, 2009, p.29). Além disso, seus destinos são entrecruzados: “sem a presença humana, as fábricas e os maquinários desativados seriam uma terra inanimada e devastada”, ou seja, as fábricas tomam vida através dos trabalhadores que lá estão ocupando os espaços.

Em *Ferrugem*, as sequências de produção das fábricas, mesmo recorrentes, duram pouco tempo em relação às diversas sequências em que os trabalhadores estão jogando *mahjong*, celebrando o ano novo, assistindo à televisão, conversando interminavelmente e tomando banho. Sebastian Veg (2007) defende que o modo que Wang Bing filma esses espaços, antes representativos da vida comunista, e seu desmantelamento, é significativo de uma nova abordagem estética no cinema chinês. Esses ambientes industriais, impregnados pelo imaginário do realismo-social, dão o vislumbre de novos modos de subjetividade, assim como os próprios espaços são personificados com a presença humana, e a experiência de coletividade nesses espaços industriais é desfeita (*ibid*, p.133). Como a produção das fábricas está em baixa, Emmanuel Burdeau (2004, p.121) comenta que falta trabalho e sobra ociosidade, de modo que as fábricas se assemelham cada vez mais a habitações: chuveiros, jogos, refeições, discussões acaloradas entre colegas de longa data.

Retomando a discussão acerca do uso de lente grande angular no filme, a técnica determina o estilo e dá forma à sua política. Segundo Jean-Louis Comolli (2013, p.22), em princípio, a lente grande angular possibilita maior cobertura de espaço, devido ao quadro que se expande, e, pela mesma razão, tem-se o fora-de-quadro diminuído. Para o autor é como se no documentário de Wang Bing:

“tudo está para ser visto, todos os corpos moventes: um mundo habitado por seres humanos, colegas de trabalho, membros de uma mesma família ou de uma mesma vizinhança. O quadro amplo [*wide frame*] nos permite incluir todo o pequeno mundo de seres vivos, que está condenado a desaparecer, a ser apagado do sistema de formas em que é capturado” (*ibidem*.)

Na amplitude dos seus quadros, o diretor nos convida a um “mundo que ignora a sua probabilidade de exclusão” (*ibidem*). O diretor e sua câmera não são vistos como especiais, nos ambientes onde estão, pelos operários, e segundo Comolli, “ser filmado não mais significa ser desafiado a provar suas qualidades”.

No início do século XX, escreve Lü Xinyu (2003, p.278), marxistas e liberais chineses aceitaram a ideia de que a indústria era um pré-requisito para a modernidade, e ela não teria sucesso sem um verdadeiro estado soberano. Com a chegada de Mao ao poder, uma

base industrial sólida começou a ser criada e dava aos trabalhadores uma posição proeminente nesse desenvolvimento — eles passaram a sentir que tinham o importante papel de contribuir para a modernização do país. Se muitos chineses, segundo a autora, são nostálgicos em relação à memória dos anos de governo maoísta, é porque associam a ele o orgulho nacional pelo trabalho e a resistência ao estrangeiro.

Como comentado no primeiro capítulo, desde o ano de 1949 até o fim da Revolução Cultural, ao final da década de 1970, a produção documental na República Popular da China estava, em sua maioria, sob o intenso controle do Estado a serviço da ideologia comunista (WANG, 2014, p.124). As obras que não fizessem uma representação positiva e correta da política e cultura locais eram censuradas. Havia critérios para, por exemplo, quando um oficial do Estado fosse filmado: a câmera não poderia se afastar, deveria apenas se mover em direção a ele, e o *zoom-out* era considerado um ataque ao líder, pois o procedimento resultaria em seu distanciamento e isolamento em relação às pessoas (FANG, 2003 *apud* WANG, *ibid.*).

Sobre essa questão é significativa a reação chinesa a duas produções de famosos cineastas estrangeiros no país: *Chung Kuo* (1972), de Michelangelo Antonioni, e *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976), da dupla Joris Ivens e Marceline Loridan. Filmados em meio à Revolução Cultural do governo de Mao, ambos documentários retratam uma sociedade que tinha seus paradigmas de representação. Segundo Serge Daney (2007, p.53), à época de lançamento, o jornal chinês *Remnen Ribao* [Jornal do Povo] considerava o documentário *Chung Kuo*, de Antonioni, como de “intenção pérfida e de procedimento desprezível”, pois a obra não apresentava a Praça da Paz Celestial, nem a população local, da forma “apropriada”. Para a crítica chinesa, qualquer imagem que fosse distante da “imagem marcante” e ideal, seria difamatória; e as imagens do povo chinês, filmado em sua desorganização espontânea, parecia-lhes como uma “multidão ignorante”.

Já *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976), de Joris Ivens e Marceline Loridan, diz Serge Daney (p.87), se passa em outro território, o da encenação, ainda que fluido com o “documentário do ensaio social ou etnológico ou de pesquisa”. Nesse filme, os cineastas e a equipe se colocam a serviço de um povo, uma causa e uma luta. Segundo o autor, o “povo em luta é levado a criar uma imagem dessa luta”, por meio da qual acaba forjando para si “uma imagem marcante, uma bandeira, um emblema que porta algo de sua identidade”. Condição também percebida por Roland Barthes (*apud* DANNEY, p.91-92) na relação dos chineses com o discurso, o qual parecia-lhe precedido por uma “trilha



de lugares-comuns”, por meio dos quais cada sujeito combina clichês em suas falas, “não segundo um projeto estético de originalidade, mas sob a pressão mais ou menos viva de sua consciência política”.

Muitos anos após o maoísmo ter tido seu fim, e suas marcas varridas do tempo na forma de escombros, os corpos deixam de se representar “justos e honrados”. Como Jean-Louis Comolli comenta (2013, p.22), de agora em diante, “qualquer homem (ou mulher), no filme, é um homem (ou mulher) sem qualidades”. Lü Xinyu faz a leitura de que o corpo humano em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* é reduzido a um estado indiferente e emasculado, por isso não corresponderia a uma “ideia de civilização”. Os operários tomam banho e não reagem ao estarem pelados em frente à câmera; ou, quando ao final de *Ferrugem* assistem a um filme pornográfico enquanto estão em um hospital para um período de desintoxicação, eles não têm reação aos estímulos e mal expressam emoções, como se “o corpo humano tivesse se tornado estranho a eles” (XINYU, 2003, p.273).

Os indivíduos vivem a experiência absurda de não ter mais o controle nem a base da própria vida. Contudo, mesmo quando tudo se mostra devastado, Wang Bing parece indicar um horizonte. Como observado por Philippe Mangeot (2006), o filme mostra mais a redistribuição do que uma dissolução de energia, assim como mais reposicionamentos do que deserções — enquanto a produção industrial fica cada vez mais escassa, as fábricas transformam-se em casas de chá. A mesma redistribuição de energia é observada também no bairro Arco-íris quando, em *Vestígios*, os moradores são notificados do despejo e alguns deles derrubam suas próprias casas. É como se a bateria produtiva tivesse que continuar, tal como nada pudesse ser destruído, mas transformado.

Assim, Jacques Mandelbaum (2004) comenta, o filme demarca transições: da economia planificada para a economia de mercado; do cinema em película para o digital; também de uma ordem social coletiva para uma individual. Esse processo, de tendência à individualização, é refletido na própria estrutura narrativa de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* — da estrutura polifônica, ele passa a dar espaço ao retrato intimista. Nas duas partes de *Ferrugem* ocorre a polifonia de diversos operários trabalhando em conjunto; em seguida, em *Vestígios*, o retrato mais delineado de jovens e suas famílias e, posteriormente, em *Trilhos*, uma abordagem intimista e psicologizante de Velho Du e seu filho. Do desmantelamento do complexo siderúrgico, o filme aponta para a dispersão criativa da vida, pois ainda que tudo pareça terminado, a vida comum continua.

## Os Sujeitos se Expressam

Além de *Tie Xie Qu: A Oeste dos Trilhos* retratar o fim do complexo siderúrgico de Shenyang, ele também atrai atenção para os fluxos migratórios na região ao longo do século XX. A cidade, na década de 1930, experimentou um primeiro *boom* populacional sob o controle japonês na região da Manchúria, contexto no qual trabalhadores foram para Shenyang e lá trabalharam na produção armamentista. Um segundo fluxo ocorreu entre as décadas de 1970 e 1980, quando os cidadãos, que durante a Revolução Cultural haviam sido obrigados a se mudar para o campo, foram autorizados a migrar, em busca de emprego, de volta aos centros urbanos (BROWN, 2015, p.75). Na segunda e terceira partes, *Vestígios e Trilhos*, o documentário não só retrata o fim de um tempo, mas também a vida de sujeitos deixados de lado pelo desenvolvimento, cujo ritmo parece assincrônico ao mundo contemporâneo.

*Vestígios* tem início em um evento público em dezembro de 1999. Do alto de um palco enfeitado por bandeirolas, um homem discursa:

“você precisa confiar no próprio trabalho, talento, força e inteligência. O sucesso, seja em negócios ou na vida, requer o investimento de tempo. E investir em loteria beneficente é investir no país e em você mesmo, quer maneira melhor de ganhar dinheiro?”.

Após uma elipse, a multidão se dispersa, então inicia-se uma sequência em que pessoas procuram, pelo chão, tíquetes premiados. A programação continua com a apresentação de um artista. O espécule no palco é filmado a longa distância com o auxílio do *zoom*, o qual acentua a instabilidade da mão do diretor. Entre a apresentação e o público empobrecido parece haver um abismo. Em seguida, por meio de uma sequência, a montagem do filme opera um percurso da praça, enfeitada e barulhenta, em direção ao bairro operário Arco-íris, onde as bandeirolas surgem feito lixo em meio à neve.

Nesse momento o filme passa a acompanhar alguns personagens. O jovem Bobo, de 17 anos, é seguido pela câmera, dentro do bairro, até sua casa. O imóvel é pequeno, escuro e empobrecido. A mãe, sentada onde parece ser uma cama, fala da falta de dinheiro e da pouca comida disponível no dia. Logo após fumar um cigarro, Bobo se levanta para sair e diz: “esse lugar é deprimente. Tchau, mãe”. O jovem sai pelas ruas estreitas e

enlameadas, a câmera o acompanha e o percurso termina em um mercadinho próximo, onde a juventude local parece se encontrar.

Trata-se do universo de jovens. Para a câmera eles se apresentam com suas melhores roupas, gestualidade e piadas — juntos eles encenam a própria vida. Como observa Sebastian Veg (2007, p.134), são como *vitelloni* fellinianos, não estão interessados no fechamento das fábricas de Tie Xi nem na iminente demolição do bairro, mas em música pop e casos amorosos. Há extensas sequências em que aparecem outros personagens: Mr. Chi, o proprietário da loja; Li Xu, de 17 anos, que reclama que a namorada perdeu um balão que ele deu e as garotas Zhang Nana e Chi Ying, que participam dos jogos amorosos intermediados pelas trocas de flores. Na casa de um outro personagem, Wang Zhen, de 18 anos, também aparecem os pais e a avô. Assim como a casa de Bobo, é um imóvel pequeno, escuro e empobrecido, e todos lamentam o fim que se aproxima.

Pensando com Jean-Louis Comolli (2006), a encenação dos jovens, em relação à câmera, acontece à medida que o diretor dispõe a filmagem inteiramente a eles, que preenchem o tempo como bem desejam. Na falta de um roteiro ou condução do diretor, eles acabam forjando para si uma performance. Como mencionado no capítulo anterior, o método documental de Wang Bing é baseado no registro da realidade do presente imediato, do ato, com o diretor e a câmera. Não se trata da busca por um registro objetivo e pretensiosamente distanciado; ao contrário, dá-se a partir das contingências dos encontros, entre a câmera e os ambientes e pessoas.

Voltando-se a questão do cinema documental, segundo Gilles Deleuze (2018, p.217), esse cinema se define no modo em que se dirige a um “real preexistente”. Porém as condições da narrativa não são diferentes da ficção. Ainda que as “identidades” sejam definidas de outra maneira, elas continuem sendo definidas, e a narrativa continua voraz, no caso do documental, “realmente-voraz em vez de ficticiamente-voraz”. De todo modo, a “veracidade da narrativa” não deixa de ser uma ficção. Nesse sentido, em oposição ao “modelo de verdade”, que penetra os filmes com seus arranjos, haveria para o autor no cinema documental a possibilidade, como em filmes de Perrault, de uma “função de fabulação”. Então Deleuze (p.218) defende que o cinema deve apreender não mais a identidade da personagem, real ou ficcional, através dos “aspectos objetivos e subjetivos”, mas o devir da personagem quando se põe a “ficcinar”, ou seja, quando se torna outro ao pôr-se a fabular “sem nunca ser fictícia”.

Os jovens acompanhados por Wang Bing buscam a melhor apresentação de si, como quando Bobo, em cena, pergunta ao diretor se ele poderia comprar flores para presentear sua pretendente e argumenta que aquilo seria interessante para o filme. Assim, eles inventam para si um modo de se apresentar. Como na estética documental chinesa, *Xianchang*, a realidade que se busca em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* não é a de uma verdade absoluta, mas é, como Deleuze (2018) expressa, a “verdade do cinema”. As personagens retratadas deixam de ser “reais ou fictícias”, pois vencem “passagens e fronteiras”, ou seja, inventam-se enquanto personagens, tornam-se “tão mais reais à medida que se inventam”.

Como também o cinema *verité*, que busca revelar a realidade do que acontece em ato entre as pessoas e câmera. Nesse sentido, esse cinema, como Bill Nichols (2016, p.192) define, não busca uma “verdade absoluta” e “não manipulada”, mas a verdade do momento da filmagem. É marcante desse cinema documental de “colaborações” entre a direção e personagens, o documentário *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, especialmente a cena em que Marcelline Loridan fala de sua experiência ao ser levada para um campo de concentração durante a Segunda Guerra. Na cena, ela atravessa a *Place de la Concorde* e o antigo mercado *Les Halles*, enquanto relembra e conta suas memórias. A cena é resultado do planejamento dos diretores que deram a Marcelline um gravador portátil, pois então, sem isso, esse evento não ocorreria caso fosse esperado espontaneamente.

No cinema de Wang Bing, os personagens não são apresentados por um discurso alheio ou por uma instância *a priori*. Eles são revelados enquanto surgem e se ocupam do espaço em cena. Aos poucos, o foco narrativo se volta a um personagem ou outro, como acontece em *Vestígios* e em *Trilhos*. Essa última parte retrata o funcionamento do sistema ferroviário de cargas, que funciona mesmo após o fechamento das fábricas de Tie Xi e a demolição do bairro operário.

*Trilhos* se inicia com um *travelling* produzido com o posicionamento da câmera à frente de um trem. Diferentemente de *Ferrugem*, os *travellings* de boa parte desse terceiro e último segmento são filmados em períodos noturnos e mostram ruínas de prédios demolidos. As primeiras sequências retratam o trabalho e a ociosidade dentro de um trem, onde os funcionários jogam, cantam, papeiam sobre prostitutas e sobre a educação que tiveram no passado. Em um momento seguinte, todos estão na sala de descanso dos ferroviários, fumando e conversando amenidades. Entre eles, Velho Du aparece prestando

pequenos serviços, como cuidar do aquecedor. O conhecimento sobre ele, como sobre outros personagens, se dá no tempo real do registro, no transcorrer de longos planos e sequências, e aos poucos o diretor passa a acompanhá-lo mais detidamente. Pelo diálogo entre os funcionários, apreende-se que ele é alguém “menor” entre todos os outros, tal como um “mendigo” que mora de favor, com o filho em um casebre próximo aos trilhos.

Ao longo de sequências em torno da ferrovia e seus trabalhadores, sabe-se cada vez mais sobre o homem e o filho, e começa a se delinear uma história sobre eles, ainda que contada pelos outros. Ainda assim, o diretor passa a acompanhar, cada vez mais, Velho Du e seu filho, como a tratar da intimidade e a traçar um registro psicologizante dos dois — isso se dá porque há a mútua abertura entre quem filma e aqueles filmados.

É significativa a cena em que Wang Bing entra pela primeira vez no casa em que os dois moram. Velho Du o convida a entrar, o filho está sentado na cama e olha timidamente. A câmera, relativamente distanciada, registra o ambiente e os dois. Há um demorado momento de silêncio, devido à timidez de ambas as partes, ainda que tentem ser agradáveis. O encontro é cheio de cautela e respeito. Após acender um cigarro, Velho Du apresenta o cachorro deles e, em seguida, conta um pouco de sua história:

“não existem muitas pessoas que estariam dispostas a viver como a gente vive. Moro aqui há 20 anos. O tempo todo trabalhei na ferrovia. Ainda assim, não sou um operário dela, como você sabe. Não tecnicamente, pelo menos. Eu apenas cato as sobras do que pode ser usado ou revendido. Minha esposa nos abandonou”.

O personagem segue narrando que nos anos da Revolução Cultural, como todas as outras pessoas, foi mandado para o interior. Quando pôde voltar à cidade, aprendeu o ofício de comerciante com o pai, que logo depois foi preso porque “trabalhos particulares eram proibidos”, por isso perderam tudo o que tinham. Após sair da prisão, o pai o ensinou outro ofício: a produção de tijolos. Por anos Velho Du trabalhou nessa produção, até que se tornou segurança da ferrovia. Mesmo após a demissão, continua lá sobrevivendo de sobras das cargas.

Wang Bing faz ver não apenas um mundo em ruínas, mas este mundo é habitado por sujeitos e o diretor dá espaço para que eles se expressem. Comolli (2008, p.121) escreve que a palavra no cinema coloca em questão o “sujeito falante” e que cada indivíduo tem uma dimensão de crise, “aquilo que faz com que cada sujeito seja um campo de batalha

em campos incertos”, que carrega sua própria história e mundo, e não é mais “apenas um consumidor de mercadorias, de informações, espetáculos”.

A palavra filmada, com todas as suas hesitações e silêncios, para Jean-Louis Comolli (idem, p.116), impõe a “realidade do corpo como algo irrefutável”, por razão de que é registrado o elo entre a palavra expressa e o corpo, ambos tão distintos e que se confundem. Por isso, “o falar é um ato físico, um trabalho corporal. É a performance de uma máquina, o corpo, para uma outra, a câmera” (*ibidem.*). As falas do Velho Du, como de tantos outros personagens que aparecem no filme, não são só expressões de uma subjetividade. Comolli, evocando a “tentação demiúrgica” do cinema — desde Keaton, Vertov, Murnau, Stroheim, Gance, Ford — pensa a palavra que representa o mundo para “fazê-lo existir para nós”, ou seja, ela organiza para o homem “um lugar humano (ainda que seja o da morte) em um mundo que não é (ainda) talhado à sua medida” (*ibid.*, p.117). As inúmeras falas de diversos personagens em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* compõem o retrato de uma realidade “reapropriada, familiarizada, reumanizada e realocada à disposição do presente” (*ibid.*). Desse modo, se estabelece o que, para o autor, é a “função ritual e conciliadora do cinema”, por meio da qual possibilitaria a construção de um filme como um ritual de “apaziguamento do mundo”.

As falas são inscritas no transcorrer do tempo presente e, no vínculo entre corpo e palavra, há lugar para suspiros e silêncios entre uma palavra e outra, ou seja, toda a “música que se desenvolve segundo ritmos necessários e significantes” (*ibidem*), os quais demandam que uma escuta seja formada e que ela se torne possível ao espectador. Também observa Jean-Louis Comolli (2016, p.119), a revolução da palavra filmada vem menos do menor peso das câmeras e do surgimento de gravadores portáteis, e mais da longa duração das bobinas de filme — no caso de Wang Bing, ele utiliza câmera digital — o desenvolvimento técnico induziu a uma “cinematografia da duração”, que constitui um novo objeto fílmico: “o monólogo ou o diálogo em plano-sequência da longa duração” (*ibidem.*).

Em certo momento, o filho de Velho Du fica sabendo por alguém que o pai foi preso durante uma batida policial. Após dias, junto ao cachorro em casa, ele aguarda aflito por mais notícias. Em meio ao sofrimento da espera, ele resolve pegar um pacote com fotografias e mostrá-las à câmera: “assim costumava ser a nossa família”. Enquanto chora, mostra imagens da infância e dos seus pais. A mãe, quando ainda era pequeno,

partiu com outro homem, deixando pai e os dois filhos. Enquanto ele faz isso, o relógio na parede toca uma música e dramatiza ainda mais a cena.

Quando Velho Du é liberto, o filho vai ao seu encontro e eles vão a um bar em seguida. Após muita bebida e conversa acerca dos dias em que o pai ficou preso, o filho tem um arroubo de emoção, comunicando que o pai é tudo para ele. A demonstração de afeto acaba se desenvolvendo em um desvario do jovem, que passa a gritar. A câmera registra a situação com certo distanciamento respeitoso. Entre a cena do bar até o retorno ao casebre, há uma elipse, a qual, como Philippe Mangeot (2006) observa, não havia acontecido em outros momentos do filme. Entende-se que Wang Bing teve de parar de filmar para ajudar o pai a carregar o filho até a moradia.

Na sua cama e bêbado, Du volta a narrar sua história. Fala sobre o quanto sofreu na vida, ainda que ela o tenha proporcionado felicidades, como os dois filhos. Também diz:

“E agora que estou ficando velho, não tenho um emprego ou um lar para viver. Mas deixe eu te dizer uma coisa: nesta ferrovia, eu sou alguém. Eu tenho meus contatos aqui. Eu trabalhei na segurança. Eu fiz muito por esta ferrovia. *Um dia vou contar tudo para você.*”

Nesse momento, o relógio, mais uma vez, toca sua música, acrescentando um tom dramático à cena. Pela janela, fogos de artifício em comemoração ao Ano Novo Chinês de 2000.

O narrar, exercido por tantos personagens no filme, já inaugura o que Wang Bing irá tratar melhor em obras posteriores, como testemunhos sobre o campo de trabalho de Jiabiangou, em que ele busca o registro do passado impresso nas falas, nos corpos e no “ritmo” da vida dos indivíduos (BING, 2018). Nas falas dos diversos operários e na abertura à vida do pai e do filho, inscreve-se uma história, não apenas pessoal, mas também da China. Uma história que pode ser aproximada da concepção do materialismo histórico, pensado por Walter Benjamin, o qual permite, como escreve Didi-Huberman (2017, p. 100), a elaboração de uma “atitude mais móvel e problemática perante a história”, já que a pedagogia da história deve ser antes de tudo a compreensão de que o passado, “como isso passou”, continua na atualidade, isto é, “travado em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos”. A fala memorial se dá por meio da rememoração, conceito benjaminiano que, como escreve Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p.55), implica “uma certa ascese da atividade historiográfica que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos buracos, ao esquecido e ao recalçado”. O gesto de rememoração significa uma

atenção ao presente e suas insurgências do passado, pois trata-se não de lembrar o passado enquanto fim em si mesmo, mas de modo a permitir a “transformação do presente” (*ibidem.*).

Desse modo, Wang Bing em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, a partir dos encontros com sujeitos e permitindo que eles se expressem, alcança retratos além da personalidade, pois no seu modo de se aproximar dos personagens ele dá espaço para que eles inventem a si mesmos para a câmera, como os adolescentes em *Vestígios*, também expressem as memórias de suas vidas, as quais se confundem com a história do próprio país. Esse cinema, pelo modo como filma, articula uma política, organiza as imagens e trata os sujeitos. A seguir vamos nos deter às suas potências à construção de um *comum*.

### **O Comum e a Política nas Imagens**

Em seu texto *Povos Expostos, Povos Figurantes*, Didi-Huberman questiona se a forma de exposição dos indivíduos — enquadramento, montagem, ritmo, narração etc. — os fecha, ou seja, “os aliena e, no fim das contas, os expõe ao desaparecimento”; ou se os abre, isto é, “os liberta aos expô-los à complacência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição” (2007, p.19). Entre esses dois modos de “exposição”, o autor questiona o que resultaria, na penumbra de uma sala de projeção, no coletivo composto por “homens comuns” que contemplam a movimentação de “aspectos humanos” na tela. O resultante da relação frente a uma obra cinematográfica, para o autor, vai além da “representação” de um lado, e a “recepção de outro”, mas se trata de uma coletividade a partir da relação entre espectador e os retratados na tela (*idem.*, p.20).

Desde os primórdios, o cinema expõe os povos senão sob o estatuto de figurantes. Nas representações cinematográficas, os figurantes corresponderiam, segundo o autor, a “um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis”. Eles seriam, portanto, um simples décor, uma “espécie de pano de fundo composto por rostos, corpos, gestos” (*ibid.*, p.23). Configurados como um “plural”, os figurantes não se movem por eles próprios, mas são movidos por um efeito de massa e, desse modo, cada “figurante não é senão o segmento, o quadrado do mosaico, apenas um ponto, às vezes” (*ibid.*, p.24). Assim, os figurantes no cinema comercial, aponta Didi-Huberman, vivem um paradoxo:



“eles têm um rosto, um corpo, gestos muito seus, mas a encenação que os requisita pretende-os sem rosto, sem corpo, sem gestos seus” (*ibid.*, p.25).

Serge Eisenstein foi um cineasta que, ainda no início do século XX, dedicou-se a fazer uma inversão desse paradoxo, buscou desfazer a distinção entre a “história-peripécia” e a “realidade histórica”. Para o diretor soviético, bastava, no cinema comercial, colocar no primeiro plano um triângulo amoroso, depois se escolheria, tal como um papel de parede, a “cor local” do décor e da figuração entorno. Eisenstein empenhava-se em:

“devolver aos figurantes, que são ao cinema aquilo que o povo é para a história, os seus rostos, os seus gestos, as suas palavras e a sua capacidade de agir. De os filmar menos como uma *massa* e mais como uma *comunidade*, essa atriz principal — ativa e não passiva — da história oficial” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.26).

A questão que se coloca é a de como filmar dignamente os sujeitos, dos quais não se conhece os nomes e de como respeitar seus gestos. Afinal, a “justeza política” de um filme é exercida também à medida em que se devolve o “lugar e o rosto dos sem-nome, aos sem parte na representação social habitual. Em suma, de fazer da imagem um lugar do comum aí onde reinava o lugar-comum das imagens do povo” (*ibid.*, p.28). O cinema de Wang Bing constantemente é voltado a devolver lugar e rosto a indivíduos “invisíveis e inauditos” pelos discursos oficiais, como a sujeitos como Velho Du e outros em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, e em obras posteriores como *O Homem Sem Nome* (2010) e *Até que a loucura nos separe* (2013).

Segundo Jacques Rancière (2010, p.24), o “edifício da arte” é definido por um certo regime de identificação, ou seja, “uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permitem identificar seus produtos como pertencentes à arte ou a uma arte”. Então, o regime estético das artes, proposto pelo filósofo (2009, p.47), é a ruína do que ele chama “sistema da representação”, no qual, além da mimese, os temas seriam organizados e hierarquizados, havendo uns “elevados” e tantos outros “baixos”, e isso também fundamentaria a hierarquia entre os gêneros da representação — ou seja, “tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.”. A “revolução estética” a partir desse regime estético, que deixa de lado hierarquias temáticas e representativas, foi também o que permitiu às “artes mecânicas”, como a fotografia e o cinema, serem reconhecidas como arte. Pela mesma razão, o “anônimo tornou-se um tema artístico” (*ibid.*, p.46) e esse

princípio confere “visibilidade a *qualquer um*”, que o faz não só “capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica”.

Para o filósofo (RANCIÈRE, 2009, p. 15), a partilha do sensível seria um “sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Assim, a política também constitui a construção desse *comum* ao reconfigurar a partilha, por “introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (*ibid.*, 2010, p. 21). Ora, por isso, segundo ele, a arte não é necessariamente política pelos temas e mensagens que transmite sobre o mundo, antes a política se dá pelas “distâncias que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que constitui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço” (*ibidem.*, p. 20).

Inspirado nisso, César Guimarães (2015, p.45) denomina como *comunidades de cinema*:

“os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada”.

Assim, os sujeitos filmados, como os do cinema de Wang Bing, no meio de suas imagens e falas, viriam a “inaugurar um dissenso em uma cena estabelecida”, como a de um país em desenvolvimento como a China. Então a invenção do *comum*, junto ao advento de uma comunidade, só se daria a partir do “modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação” (*ibidem.*).

Mesmo ao tratar sobre o fim de um mundo, ou de um tempo, o filme de Wang Bing, se movimenta de um retrato “objetivo” das fábricas de Tie Xi e, aos poucos, se direciona ao pessoal — um movimento que se dá aos poucos ao longo das horas de todo o documentário. As pessoas por tanto tempo invisíveis e não ouvidas, também alheias às grandes narrativas e discursos, em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, têm espaço disponível para se expressarem, e com seus gestos e falas apresentarem seu próprio mundo. Ao dedicar boa parte de *Trilhos* ao pai e o filho, parece apostar na comunhão como possibilidade de criação dos próprios meios de se continuar a vida.

Após a saída de Velho Du da prisão, o filme prossegue retratando o sistema ferroviário, na região que parece cada vez mais abandonada. Em certo momento, a casa do pai e filho aparece vazia e em parte destruída. Os dias se passam até que, após um ano, Velho Du retorna à ferrovia, diz que está morando com seu filho próximo ao aeroporto, região onde trabalham como segurança e cozinheiro. Na comemoração do Ano Novo Chinês de 2001, Wang Bing vai visitá-los: eles comemoram o novo ano com amigos, comida e, felizes, planejam o futuro. Assim o filme se encerra e, após o corte, segue um longo último plano noturno filmado de um trem, que avança em uma terra devastada.

Apesar do tom pessimista que perpassa o filme, por meio dos personagens que retrata faz alusão ao diálogo e à união como motivação para um “viver em sua precariedade” (LOPES, 2007, p.59). Com a abordagem fragmentada, fluida e ambivalente da realidade, na qual as situações se estruturam como episódios, há uma valorização do cotidiano, de micro acontecimentos e tempos mortos, isto é, com toda sua banalidade. Não se trata de um tempo imóvel, lento, no qual as pessoas passam e o mundo permanece; ao contrário, a paisagem urbana é metamorfoseada rapidamente. É o tempo que passa e o mundo se acaba para os sujeitos, que ficam e precisam construir um modo como continuar a vida. Parece indicar, como nas palavras de Denílson Lopes (2007, p.88), para “uma dimensão ativa diante do mundo”. O complexo siderúrgico desaparece, e o que resta é um mundo *comum* dos modos de vida e relações entre sujeitos.

David Lapoujade (2017, p.57), a partir de Étienne Souriau, diz que há “mundos ‘privados’, singulares, que formam, em seguida, um mundo comum através de suas comunicações múltiplas”. Nesse sentido, os indivíduos não são “acrescentados a um mundo preexistente” sobre o qual eles têm pontos de vista. Um sujeito, ou um ser, apesar de ser numericamente um, é um “modo de existência entre outros”, e existe entre tantos outros “planos de existência”. Também o autor (*ibid.* p.14) esclarece: “um indivíduo existe nesse mundo; ele existe como um corpo, existe como ‘psiquismo’, mas também como reflexo de um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito de outro, tantas maneiras de existir em outros planos”. Assim, mesmo após o fim de Tie Xi e do bairro operário Arco-íris, o filme, com seus personagens, parece indicar um horizonte além, no qual os sujeitos se relacionam e se esforçam para continuar suas vidas.

No que se refere ao espectador, o cinema de Wang Bing depende de uma atenção diferente do que comumente se tem no cinema comercial. A narrativa não-explicativa, que não explicita suas finalidades, e de acontecimentos mínimos faz necessário um olhar

atencioso às sutilezas e mesmo à própria experiência de se assistir ao filme, pois sua duração é preenchida por uma “desordem uniforme”, que veda a “apreensão do tempo como movimento”, mas possibilita a experiência de um tempo presente mais complexo (CALLOU, 2020, p.163). Com isso, o espectador precisa ter uma relação ativa com a obra, ou mesmo a se “emancipar”.

A emancipação, Jacques Rancière (2017, p.17) propõe, tem início quando se questiona a “oposição entre olhar e agir”, quando “se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e sujeição”. Então espectador, para o filósofo, age também como “aluno ou intelectual”, pois “observa, seleciona, compara, interpreta”. Desse modo, o espectador relaciona o que vê com outras coisas as quais antes teve contato, e, por isso, tem uma relação ativa e, até mesmo, criativa, com a obra à sua frente. A forma de Wang Bing retratar o fim de Tie Xi, por meio de uma abordagem baseada na relação direta das contingências, demanda uma atitude de fruição mais ativa por parte do espectador. Para assistir a *Tie Xie Qu: A Oeste dos Trilhos*, e outras obras de Wang Bing, é preciso dispor de muitas horas para “enfrentar” sua abordagem minimalista e de aparência austera. Ao dedicar o corpo para mais de 9 horas de filme, é demandado um outro regime de fruição, diferente do comumente experimentado no cinema.

Do outro lado, na tela, indivíduos não são apresentados como “tipos” preconcebidos, ou seja, não são reduzidos a um discurso. Os sujeitos são retratados em suas singularidades e estão presentes de “corpo inteiro”. Com isso, ocorre uma inversão no processo de identificação do espectador com os personagens. Como Comolli (1999 *apud* LEANDRO, 2007, p.9) sugere, a identificação não é mais aquela cujo processo se dá no sentido pronominal de “eu *me* identifico ao personagem”, mas no sentido ativo em que “é o personagem que me identifica como podendo a ele me identificar”. Sobre isso Anita Leandro (2007, p.9) escreve:

“aqui, ao contrário, é um ser tão singular quanto o próprio espectador que o interpela, numa relação mais próxima de um corpo a corpo à luz do dia do que de um face à face na sala obscura. Ao se apresentar como uma pessoa qualquer, o entrevistado se afirma como um de nós”.

É preciso tornar reais e legítimas as existências, que por tantas vezes são marginalizadas nos transcorrer da história oficial. Wang Bing, ao produzir um documentário sobre uma

localidade e sujeitos tão específicos, faz existir aquilo que para nós, espectadores, é distante. Contudo observa-se que questões vividas em outros países e realidades também nos são comuns e nos tocam. Como lembra David Lapoujade (2017, p.91), basta ignorar uma realidade para solapar sua existência, por isso é preciso fazê-la existir contra a ignorância, e, nesse sentido, Wang Bing testemunha a “favor da ‘beleza do mundo’, a favor de sua inteligibilidade e da ‘cosmocidade’, revelando novos seres”. Assim, como Rancière (2012, p.139) reflete sobre o cinema de Pedro Costa, o diretor chinês devolve aos humilhados “toda a riqueza contida no mundo deles”, e este mundo é liberado de “qualquer discussão dialética”, em oposição à China contemporânea que destrói para construir empreendimentos ultramodernos<sup>1</sup>.

Assim, ao trazer os rostos, os gestos, as vivências e memórias dos sujeitos, Wang Bing transmite um mundo de experiências, de um povo então invisível e figurante da história. Ao retratá-los e no modo como o faz, o diretor os mostra como atores de suas próprias histórias. Há um dissenso no cinema dado a partir da alteridade de modo que, como escreve Didi-Huberman (2012 *apud* JORGE, 2013, p.454), “assim segue a exposição dos povos, entre a ameaça de exposição e a necessidade vital de aparecer, antes de tudo”.

---

<sup>1</sup> Em 2002, no 16º Congresso do Partido Comunista Chinês foi anunciado que a reforma econômica ia “rejuvelhecer” a região industrial, como em Shenyang, transformando-a em uma área de alta tecnologia e intensos investimentos. Porém, o governo central não conseguiu fazer os investimentos necessários, por isso aguardou o capital estrangeiro (XINYU, L; ZHANG, J; 2010, p.58).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo inicial desta monografia tinha como intenção investigar a lentidão como possibilidade estética do cinema, em meio a um tempo contemporâneo de hiper conectividade e velocidade. Entretanto durante a pesquisa percebemos que essa abordagem seria muito redutora para tratar do cinema de Wang Bing. Desde seu primeiro filme até os mais recentes, tem-se a busca pelo registro de um país que rapidamente se transforma, também a transmissão de contra narrativas ao discurso oficial da China contemporânea. Então ainda que os filmes de Wang Bing tenham temporalidades dilatadas, longas durações e tramas rarefeitas, eles trazem questões intrínsecas à realidade chinesa, por isso ater-se a uma discussão estética sobre seu cinema é correr um risco de se afastar de questões políticas centrais às obras dele.

Como um espelhamento em relação à estrutura de *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*, o qual se inicia com enfoque na arquitetura de Tie Xi e a polifonia de personagens, para aos poucos passar para um registro pessoal de indivíduos. Nesse sentido, no primeiro capítulo se buscou ter uma visão geral do contexto em que o filme se insere, compreendendo um pouco a história recente da China e do seu cinema. Wang Bing, como outros cineastas chineses, traz em suas obras questões relacionadas à história do país, como a Revolução Cultural e os protestos na Praça da Paz Celestial em 1989, acontecimentos marcantes na sociedade atual chinesa, ainda que lá essas temas sejam poucos discutidos por serem tabu. Além disso, o cinema chinês está ligado à história, visto que mesmo uma historiografia cinematográfica da China é pensada em paralelo aos momentos históricos, de acordo com as gerações de cineastas.

Com isso, Wang Bing, sendo um cineasta que começou a produzir ao final de 1990, faz parte do grupo da Sexta Geração. Essa geração também é chamada de Geração Urbana e foi a primeira a produzir filmes documentais independentes nos centros urbanos. Isso se deu com a possibilidade da filmagem com câmeras mais baratas e leves, as quais chegaram à China a partir da década de 1980 com a reabertura econômica e política do país. O ano 1989 é importante para essa geração, pois foi um ano de muitos protestos e forte repressão do estado na Praça da Paz Celestial. Nesse período havia o desejo coletivo por mais liberdades e esse sentimento inspirou os jovens cineastas a produzir obras que expressassem narrativas sobre pessoas comuns e que questionassem o Estado.

Nesse contexto político os diretores buscavam os meios que pudessem transpor às telas uma realidade de incertezas frente ao futuro e não mais assegurada por discursos políticos. Iniciava-se a reabertura da China, e os jovens puderam visitar outros países e ter acesso a produções cinematográficas estrangeiras, cujo acesso antes era bastante escasso. A produção documental chinesa nos anos 1990 se inspirou em filmes como os do diretor japonês Ogawa Shisuke e do americano Frederic Wiseman, ambos exibidos no *Yamagata International Documentary Film Festival*, festival em que os primeiros documentários chineses foram projetados. As obras desses dois diretores, como também as produções do cinema-verdade francês, inspiraram os diretores que buscavam uma forma cinematográfica que traduzisse aquele tempo. Então, em meio às práticas cinematográficas, configurou-se um modo documental próprio da China, o *Xianchang* [na cena]. Em termos cinematográficos, o *Xianchang* faz muito uso da câmera à mão, longos planos, *travellings*, som e luz naturais, ou seja, tem abordagem estética aberta às contingências do real.

Por isso entende-se que Wang Bing produz seus filmes de um lugar e momento muito próprios. A atitude documental dele deve muito aos filmes feitos naquele período. Nos anos em que ele começou a se interessar por fazer cinema, a paisagem urbana chinesa se transformava rapidamente e havia o sentimento de desolação por um projeto político que não se concretizou. Diferentemente de seguir uma abordagem informativa sobre o fim do complexo siderúrgico de Shenyang, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* retrata, por meio de uma longa extensão, ritmo lento e estrutura episódica, o fim de um tempo. O fim não só da arquitetura urbana, mas também os reflexos das vidas das pessoas no local.

O diretor e os operários de Shenyang não sabiam ao certo quando o complexo siderúrgico seria encerrado, nem no que isso resultaria: todos partilhavam da mesma incerteza. Sob esse viés, procurou-se compreender o documentário como a tradução em imagens de um estado de desolação. A atitude documental e estética adotada por Wang Bing teve sua compreensão apoiada no pensamento de Jacques Rancière sobre o empreendimento do cineasta húngaro Béla Tarr em retratar ficções que se passam após o fim da União Soviética, e que o filósofo dá nome de “tempo do depois”. O pensamento de André Bazin e Cesare Zavattini também ajudaram a compreender a obra de Wang Bing, além da fortuna crítica escrita sobre o filme *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos*. Acredita-se que o diretor nessa obra, por meio da forma narrativa que adota, faz uma meditação sobre um mundo em ruínas, no qual os indivíduos não sabem o que o destino lhes reserva.

Se por um lado é possível fazer uma leitura de Wang Bing como esteta, um indivíduo preocupado com questões formais para dar forma às suas ideias; por outro, visto o modo como registra os sujeitos, pode-se percebê-lo como um humanista, alguém que vê e valoriza os humanos. Além do retrato de um país em desenvolvimento, nos filmes de Wang Bing há também o narrar de uma história não oficial e múltipla do país. Ainda que as obras dele mostrem realidades esquecidas, todavia ele dá a chance para que um horizonte se apresente, pois à medida que os indivíduos ocupam espaço na tela, eles criam e demonstram meios de continuar a vida — não no sentido de uma forma de “liberalismo”, mas da manutenção do *comum*.

Em *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* os indivíduos formam uma polifonia que narra a história do local e mantém em movimento os maquinários enferrujados. Ainda que o mundo se mostre desolador e em ruínas, ele é habitado por pessoas. O modo como os operários passam a ocupar os ambientes industriais é significativo para o contexto chinês, pois expressa outros modos de ocupação dos espaços. Os operários não têm mais uma ideia política a apoiar ou defender, mostram-se incertos sobre o que fazer e não têm mais uma imagem a sustentar. O que Wang Bing expõe é uma imagem diferente da que o trabalhador era retratado nos anos de governo maoísta, período em que Tie Xi foi um ícone da industrialização chinesa. O diretor faz registros expressivos dos personagens no complexo siderúrgico e isso é resultado da abertura do próprio diretor a eles, que se aproxima em busca de um encontro, ao invés da confirmação de ideias preconcebidas sobre a realidade retratada.

Desse modo, o cinema de Wang Bing é feito com meios muito próprios e documenta realidades e sujeitos, comumente desassistidos, da China continental. Como nos termos de Didi-Huberman, são figurantes da história, mas o diretor lhes dá espaço para que eles se expressem. Os sujeitos são como corpos autônomos que compartilham um mundo com o diretor, e este aos espectadores. Assim, *Tie Xi Qu: A Oeste dos Trilhos* comunica sobre uma realidade alheia e distante, mas expressa questões também comuns a nós. É apresentado o retrato de um país que cresce economicamente e uma parcela da população não acompanha esse desenvolvimento, contudo os sujeitos expressam ainda uma vontade de viver e a capacidade de criação de meios para que prossigam suas existências. O que Wang Bing traz em seus filmes é um mundo habitado e pessoal, feito com gestos repetidos e lentos, um mundo em que, de imagem em imagem, pessoas surgem das sombras e permitem estabelecer um mundo *comum*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Vincent. Wang Bing, paysagiste chinois. In: *Esprit*. Outubro, 2012. Disponível em: <https://esprit.presse.fr/article/vincent-amiel/wang-bing-paysagiste-chinois-38114> Acesso em: 11 fevereiro 2021.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÉGIN, Richard. L'époque de la survivance : de la mémoire des ruines dans À l'ouest des rails de Wang Bing. *Cinémas*, v.15, p.86-106, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012

BERRY, Chris; ROFEL, Lisa. Introduction. In: BERRY, Chris; XINYU, Lü; ROFEL, Lisa. *The new Chinese documentary movement: for the public record*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press, 2010.

BROWN, William. Bring the past into the present: West of the Tracks as Deleuzian time-image. In: *Cinema 6*. Londres, Reino Unido: University of Roehampton, 2015. Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/25804160/1419697497867/6+Brown.pdf?to ken=N5ZgmKPrMWPGLjlsOr1Dqd1zkk%3D> . Acesso em: 25 fevereiro 2021.

BING, Wang. Past in the present: director's statement. In: CLAES, Gerard-Jan; DEBYSERE, Stoffel (orgs.). *Filming in a flux*. Gante, Bélgica: Sabzian, 2018.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema?. In: *Revista Eco Pós: arte, tecnologia e mediação*, Vol. 18, 2005

CALLOU, Hermano. *A forma da duração: o cinema experimental estadunidense nos anos 1960*. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

COMOLLI, Jean-Louis. West of the Tracks: continuing the journey. In: CLAES, Gerard-Jan; DEBYSERE, Stoffel. *Filming in a flux*. Gante, Bélgica: Sabzian, 2018.

CONTI, Mário Sérgio. O colapso. *Revista Piauí*. Edição 53, fevereiro 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-colapso/> . Acesso em: 10 fevereiro 2021.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos expostos, povos figurantes. In: *VISTA, Revista de Cultura Visual*. Vol. 1, p.16-31, 2017.

EDUARDO, Jorge. Resenha de Peuples exposés, peuples figurants. In: *ALEA*. Vol. 15/2, p.449-454, jul/dez, 2012.

FRODON, Jean-Michel. *O mundo de Jia Zhangke*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GUARNERI, Michael. «I am just a simple individual who films what he loves to film» Interview with Wang Bing. In: *La Furia Umana*. 8 abril, 2014. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/48-archive/1fu-20/186-michael-guarneri-i-am-just-a-simple-individual-who-films-what-he-loves-to-film-interview-with-wang-bing> . Acesso em: 11 fevereiro 2021.

JAGUARIBE, Beatriz: Ruínas modernistas. In. *Lugar Comum*, p.99-115, 1997.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEANDRO, Anita. O silêncio é de ouro: sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo. In: PEREIRA, Ondina; FRITAS, Marta (Orgs.). *As vozes do silenciado: estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia*. Brasília: Editora Universa, p. 17-38, 2007.

LI, Qui. *Les ruines dans le cinéma chinois contemporain*. 330 f. 2016. Tese (Doutorado em Audiovisual) – Université Sorbonne nouvelle, Paris, 2016.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: editora Universidade de Brasília: FINATEC, 2007.

MANDELBAUM, Jacques. À l'ouest des rails : chef-d'œuvre élogiaque à la mémoire du prolétariat. In: *Le Monde*. 8 junho, 2004. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2004/06/08/a-l-ouest-des-rails-chef-d-uvre-elegiaque-a-la-memoire-du-proletariat\\_368043\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2004/06/08/a-l-ouest-des-rails-chef-d-uvre-elegiaque-a-la-memoire-du-proletariat_368043_3246.html) . Acessado em: 25 fevereiro 2021.

MANGEOT, Philippe. L'échange documentaire. In: *Vacarme*. Vol.37, p. 27-29, outubro, 2006. Disponível em: <https://vacarme.org/article1198.html> . Acessado em: 25 fevereiro 2021.

NEW LEFT REVIEW. Filming a land in flux: in conversation with New Left Review. In: CLAES, Gerard-Jan; DEBYSERE, Stoffel. *Filming in a flux*. Gante, Bélgica: Sabzian, 2018

NICHOLS, Bill. *Introdução ao cinema documentário*. 6.ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, jul/dez, 2010. Disponível em: [https://issuu.com/revistadevires/docs/devires\\_v7n2](https://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2) . Acesso em: 10 fevereiro 2021

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. Béla Tarr: the poetics and the politics of fiction. In: LUCA, Tiago de; BARRADAS, Nuno (orgs.). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. E-book.

RANCIÈRE, Jacques. *O tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RHODES, John David. Belabored: style as work. In: *Framework: the journal of cinema and media*, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/9551728.pdf> . Acesso em: 10 fevereiro 2021.

ROBINSON, Luke. *Independent Chinese documentary: from the studio to the street*. Nottingham, Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2013.

SMITH BRIAN, Patrick. Working/slow: cinematic style as labor in Wang Bing's Tie Xi Qu: West of the Tracks. In: LUCA, Tiago de; BARRADAS, Nuno (orgs.). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. E-book.

VEG, Sebastian. From documentary to fiction and back: reality and contingency in Wang Bing's and Jia Zhangke's films. In: *China Perspectives* [online], 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/2223> . Acessado em: 25 fevereiro 2021.

VIEIRA JR, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFS, 2020.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. Urban transformations in China through the cinema of the sixth generation: an analysis of Wang Bing's Tie Xi Qu: West of the Tracks and Jia Zhangke's Still Life and 24 City. In: *Zhongguo Yanjiu, Revista de Estudos Chineses*, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/7756967/Urban\\_Transformations\\_in\\_China\\_through\\_the\\_Cinema\\_of\\_the\\_Sixth\\_Generation](https://www.academia.edu/7756967/Urban_Transformations_in_China_through_the_Cinema_of_the_Sixth_Generation) . Acesso em: 10 fevereiro 2021.

WANG, Qi. *Memory, subjectivity and independent Chinese cinema*. Edinburgh, Escócia: Edinburgh University Press, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XINYU, Lü. Les ruines du futur: histoire et conscience de classe dans le film À l'ouest des rails de Wang Bing. In: *Communications*, 2006. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2006\\_num\\_79\\_1\\_2424](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2424) . Acesso em: 10 fevereiro 2021.

XINYU, Lü; ZHANG, J. West of the Tracks: history and class-consciousness. In: BERRY, Chris; XINYU, Lü; ROFEL, Lisa. *The new Chinese documentary movement: for the public record*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press, 2010.

YI, Sicheng. *A window to our times: China's independent film since the late 1990's*. 173 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Christian-Albrecht-Universität, Kiel, 2006.

ZABUNYAN, Dork. Wang Bing, l'insistance des mots et des choses. In: *Trafic*, n.78, p. 48-54, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/7704996/Wang\\_Bing\\_Linsistance\\_des\\_mots\\_et\\_des\\_choses](https://www.academia.edu/7704996/Wang_Bing_Linsistance_des_mots_et_des_choses). Acesso em: 11 fevereiro 2021.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: MACCANN, Richard. *Film: montage of theories*. New York: E.P Dutton, p.216-227, 1966.

ZHANG, Ling. Collecting the ashes of time: the temporality and materiality of industrial ruins in Wang Bing's West of the Tracks. In: *Asia Cinema*. Primavera/verão, 2009.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

*FHA19 - Master class de Wang Bing (invité d'honneur)*. 80 min, youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfngQ3Ut0P0&t=68s>. Acesso em: 11 fevereiro 2021

*FRAMES OF REPRESENTATION: in conversation with Wang Bing*. 80min, youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kBRHZXAU\\_pY&t=1109s](https://www.youtube.com/watch?v=kBRHZXAU_pY&t=1109s). Acessado em: 10 fevereiro 2021.