

## QUESTÕES A JIA ZHANG-KE

Carlos Melo Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Cineasta chinês revelado no final do século XX, Jia Zhang-ke tem desenvolvido uma obra muito interessante, claramente identificada com uma ficção centrada na atualidades, embora com incursões pelo passado recente (*Plataforma*). Alguns traços, como o uso do plano-sequência com profundidade de campo, por vezes acentuadamente contemplativo, e a perseguição do lado humano de personagens diversificadas têm percorrido os seus filmes, neles definindo um ponto de vista pessoal. Aquilo que aqui se visará interrogar é a passagem muito original que ele tem estabelecido entre a ficção e o documentário. O que justifica, o que explica esta dupla prática no cinema de Jia Zhang-ke? Os seus documentários esclarecem ou problematizam os seus filmes de ficção? Têm estes, por seu lado, uma parte também documental? De que modo o plano-sequência com profundidade de campo lhes é comum? O que caracteriza as suas personagens e narrativas? Fará sentido, neste contexto, proceder a aproximações entre Jia Zhang-ke e outros cineastas, como Abbas Kiarostami, Pedro Costa ou Apichatpong Weerasethakul, para com mais rigor em termos comparativos situar a sua obra. Além disso, haverá que questionar também o lugar que ele ocupa no cinema chinês contemporâneo. Mas em especial procurar-se-á averiguar qual o sentido de práticas cinematográficas como a deste cineasta, que se têm desenvolvido entre ficção e documentário, que por vezes se cruzam no mesmo filme, procurando apurar o que elas acrescentam ao cinema.

**Palavras-chave:** ficção, documentário, ponto de vista

**Email:** CarlosSaMelo@netcabo.pt

Nascido em 1970 em Fenyang, na província de Shanxi, no norte da China, Jia Zhang-ke entrou na Academia de Cinema de Pequim em 1993, integrando assim aquela que é conhecida como a 6ª geração do cinema chinês. Em 1995 fundou o “Youth Experimental Film Group”, para o qual dirigiu dois filmes curtos em vídeo, um de ficção sobre a visita de um camponês a Pequim e uma outra ficção sobre os problemas sentimentais de um estudante, depois de uma curta-metragem experimental feita em 1994, quando ainda estudante. A sua primeira longa-metragem é *Pickpocket/Xiao Wu* e data de 1997.

Porque o cineasta inicia o livro que recolhe os seus ditos e escritos com uma referência detalhada a *Xiao Shan regressa a casa* (1996) e porque essa referência me parece importante, vou começar por aí para depois tentar manter

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto.

a perspectiva que, na mesma fonte, o cineasta tem sobre o cinema chinês e sobre a sua própria obra.

Diz Jia Zhang-ke que em *Xiao Shan regressa a casa* segue durante 7 (sete) minutos um operário desempregado que caminha, o que faz em dois planos e ele diz que foi estranhado por muitos à época porque ocupava cerca de um décimo da duração total do filme. Logo a seguir, o cineasta esclarece que a profissionalização do cinema, ocorrida com a anterior geração do cinema chinês, a chamada 5ª geração, levava a que predominassem preocupações comerciais e não artísticas, com o recurso a uma multiplicidade de planos no mesmo filme, por forma a que um filme parecia um *vídeo-clip*. A ele e à sua geração interessaram mais a sinceridade e a observação, em vez da representação de “estados de alma”, que invadira não só o cinema mas a arte chinesa, mas não permitia ir além da superfície dos próprios sentimentos.

Penso que as referências anteriores são neste momento bastantes para a introdução do cineasta Jia Zhang-ke e dos seus filmes. Os filmes dos cineastas da 5ª geração, nomeadamente de Chen Kaige e Zhang Yimou, foram na época uma revelação por serem filmes de grande qualidade técnica e estética provenientes de uma cinematografia da qual tínhamos um desconhecimento completo. Que tivessem sido feitos filmes pessoais de grande qualidade, como *Terra Amarela*, de Chen Kaige (1984), e *Milho Vermelho*, de Zhang Yimou (1987), bem como os filmes que se lhes seguiram, era sinal de que alguma coisa começava finalmente a mexer no cinema chinês, ao mesmo tempo que em Taiwan se revelava e afirmava um “novo cinema” muito importante, com Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang e Tsai Ming-Liang, e em Hong-Kong se afirmava um novo estilo de *thriller* policial, depois da voga do filme de artes marciais e influenciado por ela, com nomes tão importantes como John Woo, Tsui Hark, mais tarde Johnnie To e Wong Kar-wai, pelo menos o primeiro e o terceiro devedores do *cinema de género* ocidental.

Se entendi começar por aqui foi porque Jia Zhang-ke veio estabelecer nos seus filmes um uso sistemático do plano longo, para que os citados 7 minutos de um filme inicial por ele destacados parecem apontar desde muito cedo. Esta uma questão importante nos filmes do cineasta, que terei presente

de seguida mas tentarei articular com uma outra, que vou privilegiar, que é o tratamento por ele quer do filme de ficção quer do documentário, que talvez venha a permitir uma nova interpretação da primeira questão. Mas a partir daqui devo andar devagar, de modo a olhar atentamente para os filmes de Jia Zhang-ke um por um, com a atenção que eles sem dúvida merecem.

Antes disso, devo referir a importância que Jia Zhang-ke atribui a ter nascido e crescido num meio rural, com os problemas típicos que ele apresentava nas décadas de 70 e 80 do século XX, por tal lhe ter permitido criar e desenvolver uma relação pessoal com a realidade concreta e com os outros. Além disso, ele menciona a importância que para ele revestiu ter assistido a *Terra Amarela*, de Chen Kaige, por se passar na sua região de origem, atravessada pelo Rio Amarelo. Aliás, as críticas que ele dirige aos cineastas da geração anterior à sua visam, não os filmes iniciais, mas aqueles que demonstram uma passagem para os critérios do cinema comercial, o que ele situa em *Adeus minha concubina*, de Chen Kaige (1993).

Mas foi em 1996 que Jia encontrou em Hong-Kong um produtor francês disposto a apostar num primeiro filme dirigido por si, e para tal ele redigiu um primeiro argumento de *Pickpocket/Xiao Wu*, que veio a alterar posteriormente. Logo aí, porém, se lhe colocou o problema de aliar num mesmo filme ficção e documentário, bem como a questão de trabalhar com atores não-profissionais, dos quais esperava obter, e obteve, o tipo de representação sem artifícios que lhe interessava.

Por sua vez, tratar de um ladrão, um *pickpocket*, é descrito pelo cineasta como a opção que lhe permitia mostrar o que lhe interessava, o que verdadeiramente mudava num cenário ele próprio em acelerada transformação, como a própria China. Para isso terão pesado os filmes *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica (1948), e *O Carteirista* (1959), de Robert Bresson, que terá visto enquanto estudante e o terão impressionado pelo seu realismo e pela sua construção.

Duas observações devem ser aqui feitas. Primeiro, para dizer que o cineasta atribui grande importância ao diretor de fotografia com o qual começou a trabalhar neste filme, Yu Lik-wai, que, com exceção de uma curta-

metragem de 2008 e de um vídeo de 2009, o tem acompanhado até hoje. Segundo, para chamar a atenção para o ator não-profissional que interpreta Xiao Wu, Wang Hongwei, que é notável neste filme e voltou a trabalhar com Jia nos seus dois filmes seguintes. Mas decisivo mesmo para o cineasta e o filme terá sido o facto de a rodagem ter decorrido em Fenyang, a sua terra natal, a cujo contacto ele reescreveu completamente o argumento.

Aqui, com *Pickpocket*, se inicia, portanto, a obra deste cineasta, logo em termos de grande apuro visual e sonoro mas de captação e transmissão de uma rugosidade própria da vida no local e na época, o que para ele era importante por lhe permitir a abordagem mais realista, que já então se opunha ao cinema comercial que passara a ser feito pelos cineastas da 5ª geração.

*Pickpocket* é uma excecional primeira longa-metragem, em que o cineasta acompanha Xiao Wu sem aparentes preconceitos formais, antes com a clara preocupação de o acompanhar na sua deriva pelas ruas da cidade. Aqui só de vez em quando, e pouco a pouco, a câmara do cineasta se demora sobre o protagonista em plano fixo, que só vai, contudo, surgir como método deliberado depois da visita à casa do karaoke, quando encontra Mei Mei, doente, em sua casa, primeiro no quarto, depois na sala, dois espantosos planos fixos e longos. Entre esses dois planos-sequência há a ida de Xiao Wu aos banhos públicos, que termina com uma panorâmica para cima, ao longo da parede nua e fria, depois de aí, finalmente, o protagonista ter experimentado a sua voz. Depois desse centro do filme, há a sequência da visita à casa dos pais, donde sai expulso e maltratado para vir a ser denunciado pelo *bipper* que Mei Mei lhe oferecera e consequentemente preso, e o final na esquadra, novamente em plano-sequência e com o aparelho de televisão primeiro fora de campo, depois, quando se trata dos depoimentos sobre a sua prisão, no espaço do plano. No final, agachado no exterior, é olhado pelos transeuntes, vistos a partir do seu próprio ponto de vista.

Este Xiao Wu é uma primeira personagem exemplar do cinema de Jia, com o seu ar livre mas também de *idiota*, à deriva e à procura nem ele próprio saberá de quê, que julga encontrar em Mei Mei, a qual, contudo, desaparece e vai levar à sua prisão. Mas *Pickpocket* é também uma extraordinária primeira

demonstração do método do cineasta, com o seu acompanhamento do protagonista em termos de superior realização cinematográfica, com transições que se fazem do plano longo para o plano de pormenor, com alguns encadeados a negro, e sobretudo com uma ideia muito clara e definida de como conduzir a planificação do filme em cada momento, com divisão do espaço do plano, com o sistemático recurso ao fora de campo, nomeadamente sonoro (com os fabulosos ruídos ambiente), com os espelhos, com a aglomeração de personagens em espaços exíguos, como acontece em casa dos pais de Xiao Wu (prodigioso o diálogo dele com o pai), com espantosas panorâmicas que surgem com uma novidade e uma oportunidade fantásticas, as ruas povoadas ou desertas de Fenyang.

A hipótese que este filme poderá permitir começar a formular é que Jia Zhang-ke filma desde o início o lado documental dos seus filmes de ficção, o que talvez explique que os seus documentários nem sequer surjam como estranhos na sua obra. Efetivamente, a verdade que na ficção como no documentário o cineasta persegue, tendo embora carácter eminentemente humano é sempre uma verdade estética — em *In Public* (2001), em que filma cinco espaços públicos, em *Dong* (2006), em que filma um pintor, mesmo em *Useless* (2007), em que filma a indústria têxtil. Aliás, em filmes recentes, como *24 City* (2008) e *Quem Me Dera Saber — Histórias de Shangai/I Wish I Knew* (2010), ele mistura deliberadamente ficção e documentário, com a transferência de uma parte muito importante dos filmes para o depoimento de personagens em que os dois níveis, de realidade e de imaginação, estão presentes.

Porém, as coisas não se ficam por aqui, como os filmes seguintes, *Plataforma* (2000) e *Unknown Pleasures* (2002), que com *Pickpocket* formam a “trilogia da terra natal”, vão rapidamente demonstrar. De facto, na linha do primeiro filme Jia vai a partir daí desenvolver um trabalho sistemático sobre o plano, o campo e o fora de campo, que vem singularizar estilisticamente os seus filmes, do mesmo passo que empreende um percurso narrativo centrado nos amores falhados e sem futuro, que marcam as relações fugazes e decepcionantes das jovens personagens de qualquer desses filmes.

Se o primeiro ponto é muito importante porque assinala a originalidade do cinema do autor, de uma enorme pureza fílmica, o segundo aponta para uma temática essencialmente realista — o que acompanha o primeiro ponto — e de dificuldade das relações pessoais, o que marca uma etapa de reconhecimento individual muito importante numa época, de que os filmes Jia Zhang-ke pretendem ser testemunha, de acelerada mudança no seu país.

Ora as rupturas sentimentais dos filmes de Jia dão-se sempre em termos de divisão do espaço do plano e de “mise en scène”, o que vai ser um segundo grande apontamento estilístico na obra do cineasta. Dessa maneira, que inclui um trabalho deliberado e também ele sistemático sobre o plano longo, o cineasta dá conta de que conhece o essencial da história do cinema e da vida da sua geração, e leva os seus filmes por um caminho realista de que, contudo, a subjetividade não está ausente.

*Plataforma* é disso mesmo um primeiro exemplo, a um nível de desenvolvimento e de expansão muito superior à austeridade que predominava em *Pickpocket*. Aí temos dois pares de jovens personagens que se acompanham durante a primeira parte do filme, em que os encontros de namoro de Mingliang e Yin Ruijuan são momentos superiores de “mise en scène”, com a divisão do espaço do plano mas também com o uso do cenário e do fora de campo, com a cena do aborto a rivalizar com eles com o uso da panorâmica nos corredores do hospital e a do mineiro analfabeto que pede a Mingliang para lhe ler o contrato num canto do plano a impor o rigor e o tom. Aliás, neste filme o cineasta desenvolve o trabalho com a panorâmica iniciado no filme anterior, por forma que esta começa a surgir como figura de estilo fundamental do seu cinema. Mas em *Plataforma*, passado em 1980, abundam as referências políticas de época, desde os altifalantes e fotografias até aos comentários e acontecimentos (a pena de morte, o que fica para norte de Fenyang, a chegada da eletricidade), e na segunda parte do filme acompanha-se a digressão da companhia de teatro em termos que permitem comentar um clima político visto do norte do país.

Deve, contudo, salientar-se que este é um filme em que desde o início Jia adota o plano longo de forma sistemática, o que permite que haja um

aproveitamento da continuidade espaço-temporal diferente, quer em interiores (a casa dos pais de Mingliang em cenas capitais) quer em exteriores (os fabulosos planos das ruas atravessadas pela *troupe* no seu transporte), e que se comece a entender melhor o trabalho do cineasta sobre o espaço da cidade de Fenyang e de outras cidades percorridas. Por seu lado, as referências ao teatro são desenvolvidas na segunda parte com referências musicais, de canções populares, e existe uma ida ao cinema e a presença frequente de aparelhos de televisão.

Mais solto e mais liberto de constrangimentos pessoais (o protagonista único de *Pickpocket*), o cineasta prossegue aqui um percurso de acompanhamento de personagens jovens presas dos seus conflitos pessoais e sociais, o que o último plano, fixo e longo, de Mingliang e Yin Ruijuan como casal comenta de forma superior.

Em *Unknown Pleasures* (2002) é de novo a impossibilidade de amores juvenis sem futuro nem saída que surge num filme do cineasta, em que dois jovens pares se veem confrontados com a sua própria inelutável solidão e inevitável separação. Mas o que vai marcar o filme, e também a relação e a separação dos seus pares, vão ser os movimentos laterais de câmara, que permitem uma visão diferente a partir do mesmo ponto de vista, o que inclui a junção das personagens num mesmo plano, mesmo se ligadas por panorâmica lateral, pois vai ser no espaço do interior de um mesmo plano que vão ser travados os diálogos, estabelecidos os silêncios e feitos os movimentos de reunião e de separação de cada par. Muito importantes vão ser as deslocções de personagens, a pé ou em motos, no sentido da câmara.

É também em *Unknown Pleasures* que, desde o título até à referência a *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, vai surgir a influência americana na obra do cineasta, nos múltiplos ecrãs de televisão, nas referências ao dinheiro, acompanhadas, porém, por referências à cultura chinesa, com a dança e o teatro tradicionais mas também a discoteca e a atribuição dos jogos olímpicos de 2008 à cidade de Pequim, o que gera os grandes contrastes que enriquecem o filme. Contudo, a referência que aqui ocorre é a dos primeiros filmes de Jean-Luc

Godard, com uma excelente Zhao Tao, que trabalha com ele desde *Plataforma*, a expressar-se em termos modernos e a marcar o filme.

*O Mundo* (2004) é aparentemente um filme mais ligeiro, com vários números musicais (as passagens de modelos) e o World Park que lhe dá o título e onde ele decorre na sua maior parte. As referências ao mundo exterior são aqui várias, a começar nos locais representados no parque, passando pela companhia russa e acabando com uma mulher casada que pedira um visto para França. O filme tem momentos assombrosos, como os encontros entre Taisheng e Tao, a conversa desta com a russa Anna, a discussão entre os dois namorados nos camarins, a visita às obras, a morte do “irmã mais nova” e o estarrecedor final, que vem concluir a progressão de um realismo que se pretende dos sentimentos, das emoções. Um realismo num meio em princípio muito mais artificial e moderno que o dos filmes anteriores do cineasta, que os vários momentos de animação ligados aos telemóveis vêm sublinhar, mas a progressão dramática final nega — lembre-se que a animação vem de *Plataforma* e sobretudo de *Unknown Pleasures*. Também como em *Plataforma*, aqui é feita remissão inequívoca para uma personagem que não sabe ler — o sobrinho a quem é dito para assinar pelo tio, quando a família chega de Fenyang.

Anotações avulsas remetem para uma China em mudança, dos transportes aéreos às autoestradas, mas de Pequim fica-nos talvez o céu com nuvens — o céu sobre Pequim. As experiências de relacionamento diversificam-se, com a festa, o grupo de amigas, uma das quais casa e outra passa a lugar de chefia, o guarda que é chamado à responsabilidade e esbofetado — e o esbofetear vem de *Unknown Pleasures* como punição. E aqui vai ser a profundidade de campo em exteriores — o avião que surge do fundo do plano — e em interiores — os numerosos e labirínticos corredores — a marcar mais que o plano-sequência, embora ela exista sem prejuízo dele. Saído de Fenyang, onde decorriam os filmes da trilogia, Jia Zhang-ke vai, pois, ter a Pequim, mantendo, porém, as referências à sua “terra natal” e vincando ainda mais o seu pessimismo.



Para não me afastar da separação ficção/documentário nos filmes de Jia Zhang-ke, devo desde já adiantar que nos documentários que vai entretanto começar a fazer o cineasta diz ter procurado inspiração para os seus filmes de ficção, o que vem estabelecer relações inesperadas entre os dois tipos de filmes que ele faz. Ora isto é tanto mais importante quanto no documentário ele mantém as marcas estilísticas que vêm dos seus primeiros filmes de ficção, nomeadamente no tratamento do plano e do fora de campo, e quando, mais tarde, vai enveredar por formas de hibridação entre ficção e documentário, em *24 City* e em *Quem me dera Saber*, vai ser o tratamento do plano e da montagem (portanto a “mise en scène”) que vai estabelecer as regras para que a ficção torne o documentário mais realista, a ficção mais real.

Ainda sobre o documentário, Jia escrevia em 2005 que ele decorria para si do interesse pelos outros, da observação dos outros a que se dedicara desde muito jovem, e acrescentava: “A filmagem permite-me sentir a dignidade de cada vida, incluindo a minha”.

Com *Still Life — Natureza Morta* (2006) e *Dong* a questão começa precisamente a esclarecer-se neste sentido, pois o pintor do segundo filme é um pintor realista que Jia encara como um seu “alter ego”, que vai depois dar-lhe a inspiração para o filme de ficção.

Talvez *Still Life — Natureza Morta*, até agora o melhor filme do cineasta, permita esclarecer tudo isto. De facto, depois de “O Mundo” ter feito o contraste entre o grande país e as pequenas pessoas de uma forma brilhante e que vai na direção do tempo e do artifício, é em *Still Life — Natureza Morta* que Jia vai clarificar a sua estética e o seu pensamento ao apresentar relações terminais em plena grande mudança, a construção da barragem das Três Gargantas em Fengjie, que vai fazer alagar vastas zonas habitacionais.

Ora é sempre em termos puramente cinematográficos e fílmicos, i.e., em termos de “mise en scène”, que com recurso ao tratamento do espaço e ao tratamento do som o cineasta implica a sua condição de criador cinematográfico nos seus filmes. E é porque o faz sempre de formas superior, tanto na ficção como no documentário, que poderá ser considerado como o mais importante cineasta vivo, como alguns o consideram.

De facto, alguma coisa de decisivo se joga ainda na prática da “mise en scène”, da exploração do espaço fílmico como espaço do plano, na utilização da divisão cenográfica deste, em exteriores como em interiores, e na utilização do plano longo, que tem alguma coisa que ver com o não-atordimento do espectador e convoca talvez o espectador emancipado de que fala Jacques Rancière. Alguma coisa que tem ainda que ver com o realismo, embora um realismo não ingénuo.

Divido em quatro partes, *cigarros, vinho, chá e bombons, Still Life — Natureza Morta* vai acompanhar um mineiro que regressa a Fengjie 16 anos depois em busca da sua filha que aí viverá com a mãe, e uma mulher em busca do marido de quem se quer divorciar. O filme vai ser assinalado, estilisticamente, quer pelos movimentos laterais de câmara, ora breves ora largos, panorâmicas e *travellings* de acompanhamento que nos permitem descobrir um quadro humano preciso em proximidade das personagens ou um quadro mais vasto do meio e da paisagem, quer pelos diálogos durante os quais se estabelecem eloquentes, estarrecedores silêncios.

Este é decisivamente um filme superior, com os breves momentos em que a câmara se detém perante espaços desabitados, sem personagens, os seus diferentes ecrãs televisivos, as notas de banco que têm traçada uma cidade, a partilha dos cigarros e os espantosos espaços de portas e janelas que criam divisórias e separações no espaço do plano, selecionados e utilizados como parte integrante de uma “mise en scène” destinada a mostrar o isolamento de cada personagem no cenário gigante onde uma enorme barragem está a ser construída.

Em *Cry Me A River* (2008), curta-metragem de ficção, o cineasta filma um grupo de amigos que se reencontra passados anos para se voltar a separar.

As influências assumidas por Jia Zhang-ke são inequívocas: Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Hou Hsiao Hsien. Não contraditória com elas, é a admiração de Jia por Yasujiro Ozu. Todavia, e contra a opinião dominante, não me parece que a sua temática seja a da pura incomunicabilidade, que tem favorecido a comparação com Antonioni, já que

por trás dela pairam modos e meios de estabelecer comunicação, embora efetivamente sem perspectivas de saída.

Não, não vou entrar aqui na questão do plano-sequência com profundidade de campo, que penso ser uma questão importante no cinema contemporâneo mas não a única que ele levanta. O que vou dizer é que a estratégia realista de Jia Zhang-ke passa por tratar quer a ficção quer o documentário mas de maneira desigual. De facto, parece ser na ficção que ele investe mais decisivamente uma estratégia do plano longo em termos narrativos, enquanto que no documentário ele passou a usar um dispositivo testemunhal, como tem sido observado: a verdade que aí está em causa não é já só a da imagem mas fundamentalmente a da palavra, pelo menos nos filmes em que procede a uma hibridação de géneros: *24 City* e *Quem Me Dera Saber* — embora neste haja uma maior presença de imagens de época, retiradas de filmes mas também de fotografias, pois aí está em causa contar a história de Shangai desde 1842, integrando-a com referências a Taiwan e Hong-Kong. Para tal, Jia Zhang-ke convoca no seu último filme os cineastas chineses de que se sente próximo, nomeadamente Hou Hsiao-Hsien, e reafirma assim uma crença na realidade que abrange a realidade do cinema. Este dispositivo tinha sido testado em *24 City*, sobre a destruição de um complexo fabril para o substituir por um complexo habitacional, o que permitia ao cineasta contar, com o recurso aos factos e à imaginação, a história do seu país entre 1958 e 2008.

Aquilo que penso é que o povo futuro para que está a ser feito o cinema do cineasta, como afirmava nos anos 80 Gilles Deleuze sobre o cinema político feito no Terceiro Mundo, é agora um povo presente: o espectador emancipado de hoje.

Talvez possamos então entender o uso que ele faz do plano-sequência com profundidade de campo como destinado a preservar a integridade do real, como observava nos anos 60 Pier Paolo Pasolini. “A humanidade é uma espécie que esquece. Nós perdemos facilmente a memória. É por isso que precisamos do cinema” (Jia Zhang-ke).

## BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

de Luca, Tiago. 2012. "Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema." In *Thorizing World Cinema*, editado por Lúcia Nagib, Chris Perriam e Rajinder Dudrah, 183-205. Nova Iorque: I. B. Tauris.

Fiant, Antony. 2009. *Le cinéma de Jia Zhang-ke — No future (made) in China*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Jia Zhang-ke. 2012. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois (1996-2011)*. Paris: Capricci/L'âge d'or.

Pasolini, Pier Palo. 1982. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions.