



## **A imanência do exílio utópico: ultrapassagem de fronteiras e territórios afetivos em O Mundo, de Jia Zhang-ke<sup>1</sup>**

Camila Vieira da SILVA<sup>2</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **Resumo**

O cinema do cineasta contemporâneo chinês Jia Zhang-ke está, antes de tudo, para além da representação de fatos. Existe nele uma urgência fundamental em inventar mundos possíveis, abrir fendas ao que está posto, acionar novas conexões, escapar daquilo que já está constituído. Para tanto, o cineasta se cerca de uma série de procedimentos ou estratégias para acumular impressões, sensações, antes do mero flagrante de um suposto real. Em *O Mundo (Shijie)*, longa-metragem realizado em 2004, os protagonistas reinventam seus espaços de existência, a partir da busca por uma espécie de exílio utópico. Ao explorar tais territórios afetivos por meio dos aparatos tecnológicos, Jia Zhang-ke cria seu cinema de resistência.

### **Palavras-chave**

Cinema asiático contemporâneo; Jia Zhang-ke; cidade-simulacro; territórios afetivos; sensorialidade.

### **Corpo do trabalho**

Em qualquer comentário da crítica especializada sobre o conjunto da obra do cineasta chinês Jia Zhang-ke, torna-se difícil escapar da afirmação categórica de que ele seja um dos principais realizadores contemporâneos, que melhor representa em seus filmes as transformações sócio-econômicas, bem como os efeitos da transição do regime comunista para o capitalista, na China atual. É comum encontrarmos comentários de que seus filmes oferecem um penetrante olhar sobre a sociedade chinesa pós-socialista ou sobre a natureza da realidade chinesa urbana na era da reforma.

Tal constatação não é de todo falsa. Nascido na província chinesa Shanxi em 1970, Jia Zhang-ke faz parte da chamada Sexta Geração de cineastas da China, que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC), na linha de pesquisa de Fotografia e Audiovisual, com o projeto de dissertação *Imagens em Fluxo: Narrativas Sensoriais no Cinema Asiático Contemporâneo do Início do Século XXI*. Pesquisa a sensorialidade na filmografia de Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Jia Zhang-ke e Wong Kar-wai. Esse trabalho de pesquisa foi realizado com apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). E-mail: camilavieirajornal@gmail.com



vivenciam o novo cenário que rapidamente se instaura no País com o vertiginoso desenvolvimento capitalista, diferente da Quinta Geração de realizadores nascidos nos anos 50, como Zhang Yimou e Chen Kaige, que ainda preocupavam-se em buscar a poesia de uma China milenar, perdida com a Revolução Cultural empreendida por Mao Tse-Tung.

Não podemos ignorar que o contexto social em que se situa Jia Zhang-ke, de alguma forma, exerça influência no seu fazer cinematográfico. Seus três primeiros longas-metragens que formam uma trilogia – *Xiao Wu: O Batedor de Carteiras* (Xiao Wu), de 1997; *Plataforma* (Zhantai), de 2000; e *Prazeres Desconhecidos* (Ren xiao yao), de 2002 – foram produzidos sem qualquer apoio estatal e até hoje ainda não foram lançados comercialmente em seu País.

O primeiro é seu filme de conclusão do curso de cinema na Academia de Cinema de Pequim e aborda a trajetória de um batedor de carteira que, recém saído da prisão, retorna a seu vilarejo. O segundo dimensiona a abertura capitalista chinesa na década de 1980, inspirado segundo o cineasta na sua própria história e na de sua irmã<sup>3</sup>. O terceiro abarca a rotina de dois jovens delinquentes em uma cidade em profunda transformação. Todos os três filmes alimentam-se da intimidade de Jia Zhang-ke com seu lugar, com sua aldeia. O uso de atores não profissionais, da luz e do som natural em filmagens rodadas em locações nas ruas marca a filmografia do cineasta.

Em 2004, Zhang-ke consegue realizar *O Mundo* (Shijie), seu primeiro filme aprovado pelo governo, mais precisamente pelo Bureau de Cinema da China. Novamente, o argumento não surgiu do nada, mas de uma base real concreta. Zhang-ke ficara impressionado com as notícias da epidemia de Sars, doença respiratória aguda causada por um vírus que assolou a China, e imaginou Pequim completamente esvaziada<sup>4</sup>. Procurou fazer um filme que pudesse dar conta da atmosfera de isolamento pela qual a cidade passava naquele momento<sup>5</sup>.

Sem dúvida, o cinema de Jia Zhang-ke é comprometido com suas origens. No entanto, tais contingências, detalhes situacionais, determinações histórico-sociais, não são suficientes para dimensionar aquilo que faz da filmografia deste cineasta algo carregado de uma força singular ou pleno de profunda consistência. Certamente, a

---

<sup>3</sup> Em entrevista publicada no livro *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (Columbia University Press, 2005), Jia Zhang-ke confirma tal influência.

<sup>4</sup> Em 2003, o vírus da Síndrome Respiratória Aguda Severa (Sars) provocou uma epidemia em países asiáticos, que atingiu milhares de pessoas. O fato foi largamente comentado pela mídia na ocasião.

<sup>5</sup> Cf. entrevista coletiva publicada em 02/11/2007 pelo site da 31ª Mostra Internacional de São Paulo ([http://www2.uol.com.br/mostra/31/p\\_jornal\\_550.shtml](http://www2.uol.com.br/mostra/31/p_jornal_550.shtml)).

potencialidade criativa do cinema de Jia Zhang-ke não reside no mero retrato, no reflexo, ou na simples representação de uma China, que possa enquadrá-lo sob o rótulo empobrecedor de um cineasta realista<sup>6</sup>.

Não se trata exatamente de perguntar de que maneira os filmes de Zhang-ke estabelecem pontes com o real, ou capturam o real, ou exercem alguma correspondência com aquilo que se efetiva na vida cotidiana dos chineses. Acredito que tais questões são pseudo-problemas. Pois o cinema de Jia Zhang-ke está, antes de tudo, para além da representação de fatos. Existe nele uma urgência fundamental em inventar mundos possíveis, abrir fendas ao que está posto, acionar novas conexões, escapar daquilo que já está constituído.

Se existe algum tipo de realismo na obra de Jia Zhang-ke, ele opera na tentativa de reter as experiências que os personagens estabelecem com o espaço, mas não como forma de representação da realidade, como se através do filme pudéssemos localizar a origem dos problemas da China atual. Recordando as notas sobre o cinematógrafo de Bresson, Zhang-ke não filma para ilustrar uma tese, tampouco para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, “mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos” (BRESSION, 2005, p.41). O que está em jogo é a sensibilidade a uma experiência, a uma atmosfera.

Para tanto, o cineasta se cerca de uma série de procedimentos ou estratégias para acumular impressões, sensações, antes do mero flagrante de um suposto real. Em *O Mundo*, os personagens transitam pelo World Park, um parque temático situado no sul de Pequim, que guarda réplicas em escala menor de 106 dos mais famosos monumentos de 14 países do mundo. Os protagonistas são funcionários do parque, como a dançarina Tao, que namora o guarda Taisheng. Zhang-ke volta seu olhar para os que trabalham no local ou que estão a serviço do programa de entretenimento do parque: seguranças, dançarinos, atores, que migraram do interior da China para a capital, em busca de novas oportunidades.

O cineasta ocupa um espaço real – o parque situa-se no sul de Pequim –, mas para agenciar novas relações. “Seu filme não é feito para um passeio dos olhos, mas para penetrar nele, para ser inteiramente absorvido por ele” (BRESSION, 2005, p.75).

---

<sup>6</sup> Sobre a relação cinema e realidade, Jia Zhang-ke apresentou argumentos esclarecedores, em entrevista por e-mail a Felipe Bragança para o endereço eletrônico da Revista Cinética, publicada em junho de 2007 (<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>): “Como uma arte da ficção, um filme tenta apresentar a realidade e, ao contrário do que se poderia pensar, apresentar a realidade é um ato de imaginação. A realidade não pode causar diretamente o sentimento de realidade. O que um filme meu tenta fazer é não tentar achar a realidade como dado, mas o sentimento dela através dos personagens que nos levam a conhecê-la”.

Não é a toa que Jia preenche seu filme com grandes planos abertos e panorâmicas, para que possamos mergulhar nesta imagem suntuosa e exuberante (Fig.1).



Fig. 1: panorâmica do espetáculo comandado pelas dançarinas do World Park

No filme de Jia Zhang-ke, Pequim é a cidade que tem a pretensão de reproduzir o mundo em sua totalidade, mas carrega em si mesma o que é da ordem da superfície. O parque parece reduzir espacialidades distintas e abarcar diferentes temporalidades em um só bloco de espaço e tempo: Manhattan e o World Trade Center (“As torres gêmeas foram bombardeadas em 11 de setembro, mas nós ainda temos!”, celebra um dos personagens) estão a poucos passos do Big Ben de Londres, que por sua vez está a poucos metros das pirâmides do Egito, da Torre Eiffel parisiense. Faz-se importante lembrar a cena em que a dançarina Tao desloca-se de trem pelo parque e avisa pelo celular ao namorado que estava indo para a Índia. Ela pode ver o Taj Mahal, sem sair de Pequim. “Dê-nos um dia e lhe mostraremos o mundo”, eis o slogan do parque, exposto em painel suspenso de néon colorido.

Em todas essas cópias ou simulacros de monumentos, a autenticidade está ausente, não é possível falar de um aqui agora que desdobra uma historicidade. Vemos os guardas de segurança do parque atravessar o espaço de imitação das pirâmides do Egito, com galões de água. No deserto do World Park, não falta água aos visitantes. Seguindo a linha de pensamento de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, o que se efetiva na reprodução é a perda da aura. Os monumentos como cópias estão mais próximos dos habitantes de Pequim, mas tais cópias são colocadas “em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1994, p.168).



Fig. 2: o World Park como cidade-simulacro

No parque, não há nem mesmo uma disposição espacial das réplicas que possa obedecer a critérios que vão ao encontro da linearização histórica de seus originais. Os espaços não conseguem condensar a leitura de um tempo – não importa se determinado monumento é um traço da Antigüidade, da Idade Média, ou da Modernidade. Os próprios visitantes não exercem mais aquele ritual de culto (Fig.2). Turistas tiram fotografias em que encenam poses como tentativa de desinclinarem a réplica da Torre de Pisa. Tao atravessa a ponte de Londres a cavalo. Por isso, *O Mundo* é o lugar da celebração do impossível.

Ao contrário dos filmes anteriores de Jia Zhang-ke que desejavam apreender as marcas do tempo nos espaços transitados pelos personagens, *O Mundo* deixa se envolver pela superfície da imagem, por aquilo que se dá em trânsito, em fluxo, como mundo flutuante. Quando falo aqui de uma estética do fluxo não pretendo me reportar apenas aquilo que diz respeito aos meios tecnológicos como dispositivos de criação – e o cinema de Jia Zhang-ke está longe de descartar isso, já que seus últimos filmes foram rodados em digital<sup>7</sup> – mas também a uma estética que coloca em cena a fluidez, a multiplicidade de estados possíveis, aquilo que se intensifica como atmosfera, como o gasoso da imagem.

<sup>7</sup> Em *Xiao Wu*, *Plataforma* e *Prazeres Desconhecidos*, o cineasta filmou com câmeras baratas e leves – como a mini-DV – auxiliado pelo diretor de fotografia Yu Lik-wai. Em *O Mundo*, Jia usa o digital de alta definição e preenche com imagens exuberantes a tela de lado a lado, num formato 1:2.35. Cf. trecho da entrevista do cineasta a Folha de São Paulo, publicada em 31/10/2007 ([http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-28\\_2007-11-03.html](http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-28_2007-11-03.html)): “Optei pelo digital nos filmes mais recentes pela velocidade. A digitalização corresponde à velocidade do mundo hoje; só o digital consegue captar a velocidade do que está acontecendo. E também pela questão estética, por causa do que posso fazer em relação a cores e a efeitos especiais”.

É na materialidade de uma fala, de um olhar, de um gesto, que *O Mundo* absorve esse gasoso da imagem, aquilo que é invisível da imagem, mas que a atravessa. Jia Zhang-ke filma na cidade tudo o que não é dela ou que nela se torna deslocado. É um parque que coleciona fragmentos em miniatura do mundo. Desde o primeiro plano-seqüência feito com uma câmera na mão que acompanha o deslocamento de Tao do corredor para o camarim, gritando se alguém tem um band-aid, ao plano panorâmico que se segue do espetáculo de dança, com sua profusão de cores e formas, no palco do teatro do parque, *O Mundo* começa com aquilo que vai propor em todo seu percurso: sobrevoar de um regime de imagem a outro, entregando-se a um arejamento de planos de duração fluida, escorregadia, que não petrifica algo que está suspenso.

Talvez esteja aí a urgência em filmar diferentes planos de corredores, vias expressas, túneis. São lugares estreitos ou amplos de passagem, de trânsito de fluxos. Os funcionários do World Park percorrem todos os dias as réplicas dos famosos cartões-postais do mundo, mas jamais saem da China para visitar *in loco* os monumentos originais que são ali recriados. Eles se deslocam pelos espaços, mas paradoxalmente nunca saem do mesmo lugar.

Essa simulação de uma mobilidade<sup>8</sup> deixa transparecer um forte sentimento de exílio. *O Mundo* é feito de personagens à deriva, marcados por olhares distantes, que se sentem deslocados dos lugares em que habitam. São estrangeiros, seja trabalhadores de outras regiões da China, como Irmãzinha, que veio a Pequim com o amigo Sonlai para trabalhar como operário de construção e arrecadar dinheiro para poder quitar suas dívidas, ou mesmo oriundos de outros países, como a russa Anna, que de bailarina passa a se prostituir com o sonho de juntar dinheiro para procurar a irmã, em Ulan Bator.

Alguns deles conseguem se exilar de Pequim. É o caso não só de Anna, mas também do ex-namorado de Tao que parte para a Mongólia, e da estilista Qun, por quem Taisheng se interessa, que viaja à França, em busca do marido que saiu da China ilegalmente. “Vocês não têm o lugar onde meu marido está”, responde Qun a Taisheng, que numa brincadeira frisou que não era preciso sair de Pequim para conhecer “lugares franceses”.

Aqueles que permanecem em Pequim, como Tao e Taisheng, demonstram anseio de mudança. A dançarina Youyou encontra estratégias para se tornar supervisora da companhia de teatro do parque. Em uma conversa num terraço de obras de

---

<sup>8</sup> O World Park inclui a réplica de uma aeronave que simula voo e que traz a bordo as bailarinas do grupo Cinco Continentes, vestidas de aeromoças.



construção repleto de vigas, Irmãzinha e Tao observam um avião sobrevoar baixo. “Não conheço ninguém que tenha viajado de avião”, afirma Tao.

Para compor um painel que abarque essa gama de personagens entretidos com suas aspirações específicas, Jia Zhang-ke faz de sua câmera o dispositivo ideal de uma topografia coreográfica, gestual. A câmera parece passear pelos espaços, escorrer horizontalmente em panorâmicas, recuar e avançar com seus *travellings*. Existe aí uma poética de deslocamento, que o cineasta domina com exímia habilidade e que dota seu filme de uma plasticidade ímpar, quase tátil.

Seu filme é pontuado por intertítulos – “Veja o mundo sem sair de Pequim”; “Paris no subúrbio de Pequim”; “Noite em Ulan Bator”; “História de Tóquio”; “Sempre mudando o mundo” – que não cumprem a simples função de legendas das imagens. Tais intertítulos são em si mesmos novas imagens que tecem essa plasticidade que Jia Zhang-ke propõe.

No entanto, os momentos íntimos entre Tao e Taisheng são sempre filmados em planos de conjunto, enquanto em outros momentos – nos encontros de Taisheng com Qun ou na cena da enfermaria - a câmera permite uma leve aproximação que nunca chega a um plano de detalhe. Os relacionamentos interpessoais são tomados pela força dos ambientes. O que fica no ar é uma sensação de não pertencimento, de frustração com o aqui e o agora, da vontade de almejar outros territórios que escapem deste microcosmo onde os personagens transitam.

No longa-metragem de Jia Zhang-ke, passeamos por diferentes mundos. O mundo dos monumentos do World Park; o mundo dos dormitórios estreitos, das lavanderias sujas e de paredes encardidas e da cozinha precária e outras instalações internas do parque; o mundo externo ao parque, com suas avenidas largas, em que trafegam ônibus lotados, carros, caminhonetes, táxis e bicicletas.

O World Park reafirma-se como o mundo marcado pelo controle, pela vigilância. Taisheng consegue localizar a namorada, com a ajuda de uma simples troca de informações com outro segurança, por meio de seu walk-talk. O guarda Erxiao rouba dinheiro das bolsas das dançarinas do parque, mas logo é descoberto pelos demais seguranças, que o demitem. É nos corredores dos camarins do teatro do parque que o dançarino Niu questiona insistentemente à namorada Wei onde ela esteve durante o dia. “A Motorola tem um novo modelo de rastreamento global”, avisa a amiga de Wei ao rapaz.

Tal vigilância é acompanhada da constante necessidade de reiterar ao visitante seu posicionamento no espaço, por meio de mensagens de saudações por locutores eletrônicos, instalados nos trens, nos elevadores. É como se o World Park se erguesse como uma torre de vigília de seus próprios personagens. Não é à toa que vemos constantemente imagens panorâmicas do topo da Torre Eiffel, por exemplo.

O que se passa fora da zona de vigília do parque? Do lado externo do World Park, algo diferente se sucede. Logo nos créditos iniciais, um mendigo percorre a margem de um grande lago, que isola o parque temático de qualquer intervenção externa. O mendigo pára e olha para a câmera. Ao longe, avistamos a cópia da Torre Eiffel (*Fig. 3*). Sabemos que ele jamais terá acesso àquele mundo de simulacros do parque. Da mesma forma que Tao e Taisheng jamais sairão de Pequim.



Fig. 3: o mendigo olha para a câmera

Contudo, os protagonistas reinventam seus espaços de existência, a partir da busca por uma espécie de exílio utópico. De alguma forma, aquilo que parte de um desejo íntimo dos personagens acaba se materializando no filme, principalmente durante as seqüências que inserem animação em flash (*Fig. 4*), cujos dispositivos são as mensagens de celular enviadas de um personagem a outro, providenciando encontros, momentos ou instantes de felicidade. A utopia é física, imanente, vivenciada, enquanto dinâmica de cena. Tais inserts animados revelam novos mundos imaginados, rotas de fugas outras, catapultadas por redes digitais de informação. É uma experiência intensa possível como espaço virtual que se atualiza.



Fig. 4: animações como criadoras de novos espaços de existência

Mais uma vez, não interessa a Jia Zhang-ke o registro ou a contemplação de um real. Tais intervenções gráficas na imagem são recorrentes em outros filmes do diretor. O mesmo acontece no longa-metragem posterior a *O Mundo, Em Busca da Vida* (Still Life), de 2006, que insere a decolagem de um edifício inteiro em computação gráfica ou o sobrevôo de um disco voador no céu cinzento de Shanxi, para dar conta da transformação pela qual a região passava na época da construção da usina hidrelétrica de Três Gargantas, no rio Yang-tsé. A intervenção na imagem é aquilo que possibilita a potencialização de uma atmosfera como acontecimento.

Quando Jia Zhang-ke insere tais animações em momentos pontuais de *O Mundo*, ele põe em cheque a delimitação de fronteiras, como forma de produção de novos lugares por vir. Territórios imaginados com o toque de um celular. Tomando o conceito de comunidades imaginadas de que a pesquisadora Andréa França se apropria, “essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e aflição translocais” (FRANÇA apud MASCARELLO, 2007, p.398).

Qual o lugar do personagem neste entrelugar imaginado? Percebe-se que há sempre movimento. Vestida de aeromoça, Tao sobrevoa a cidade como uma heroína. Montado em seu cavalo, Taisheng galopa em velocidade. Aqui Zhang-ke apropria-se de uma das notas bressonianas de que “a visão do movimento dá felicidade” (BRESSON, 2005, p.60). Há um deslocamento para um lugar que atravessa os corpos dos personagens e que nem eles mesmos conseguem discernir qual é.

Ao explorar tais territórios sentimentais por meio dos aparatos tecnológicos – a referência também inclui a cena em que Tao e Taisheng posam para um vôo num tapete mágico eletrônico -, o cineasta chinês encontra nestas estratégias uma maneira estética de olhar e sentir o mundo, que compõe um cinema de resistência. *O Mundo* não é a expressão representacional de territórios à margem da ordem do capitalismo global, tampouco se resume a uma crítica à globalização, como muitos insinuam, mas a



abertura de novas sensibilidades que rompem com esquemas mecanizados de percepção. “É uma nova cartografia que aparece nesse cinema, uma outra espacialidade cinematográfica, feita de dispersões, deslocamentos, nomadismo” (FRANÇA apud MASCARELLO, 2007, p.397-398).

Há algo em *O Mundo* que não é da ordem de uma correspondência, mas que se faz enquanto zona de indistinção. O que dizer do plano-seqüência do banheiro da boate que parte do vômito de uma moça ao choro de Tao ao ver Anna? Como explicar aquele sofá que queima do lado de fora da janela que Taischeng avista? O que acontece ali naquele momento em que Tao, vestida de noiva, caminha na direção do jorro de um chafariz que nos surpreende ao fundo da imagem? Ou com aquela moça que todas as manhãs procura Erxiao com um copo vazio a ser preenchido com chá?

Não conseguimos encontrar palavras que descrevam o que na imagem permanece em suspenso e que possibilita o desaguar de um personagem a outro, de um bloco de sensações a outro. Jia Zhang-ke é herdeiro de Ozu, Bresson e Antonioni. De Ozu, abarcou os momentos singulares de silêncio, que se intercalam aos ruídos. De Antonioni, soube comungar de uma sensibilidade epidérmica com os espaços filmados. De Bresson, aprendeu a habituar o público a adivinhar o tudo do qual somente lhe damos uma parte. Tao e Taisheng estão mortos ou é apenas o começo? Só nos resta adivinhar.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRY, M. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

BRAGANÇA, F. Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo). *Revista Cinética*. São Paulo, set. 2006. Seção Olhares. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/filmarumacidade.htm](http://www.revistacinetica.com.br/filmarumacidade.htm)>. Acesso em: 22 abr. 08.

\_\_\_\_\_. Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke. *Revista Cinética*. São Paulo, jun. 2007. Seção Olho no Olho. Disponível em <[www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm](http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm)>. Acesso em: 22 abr. 08.



- BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, G. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FRANÇA, A. Cinema de Terras e Fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- 31<sup>a</sup> MOSTRA INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Um admirável cinema que cabe no mundo. *Jornal da Mostra*. São Paulo, nov. 2007. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/mostra/31/p\\_jornal\\_550.shtml](http://www2.uol.com.br/mostra/31/p_jornal_550.shtml)>. Acesso em: 22 abr. 08.
- MARGULIES, I (Org.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- NAGIB, L. ; PARENTE, A (Org). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- REYNAUD, B. *Nouvelles Chines, Nouveaux Cinémas*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- RIZZO, S. Para Jia, só o digital capta a velocidade do mundo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, nov. 2007. Disponível em: <[http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-28\\_2007-11-03.html](http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-28_2007-11-03.html)>. Acesso em: 22 abr. 08.
- VICKY, T. *Asian Cinema: A Field Guide*. New York: HarperCollins, 2007.
- YOSHIDA, K. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- ZHEN, Z (Org.) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham and London: Duke University Press, 2007.