



## Além do que se vê - o som e as paisagens sonoras no documentário Dong, de Jia Zhang-ke

*Beyond what is seen - the sound and soundscapes on documentary Dong, by Jia Zhang-ke*

Isaac Pipano <sup>1</sup>

**RESUMO** Este trabalho pretende realizar um mapeamento do som e das paisagens sonoras no documentário *Dong* (Jia Zhang-ke, 2006). Ao privilegiarmos como eixo de análise o som, vigoroso, porém, pouco considerado na obra de Jia Zhang-ke, refletimos precisamente sobre sua utilização num contexto de reconfigurações espaciais, sociais, políticas e estéticas. Assim, partimos da escuta do filme como forma de abordar os possíveis contrapontos entre imagem e som apontando para as potências narrativas das camadas sonoras através de dois movimentos centrais: o projeto acústico de uma cidade em vias de desaparecer e a homogeneização das paisagens sonoras nos centros urbanizados.

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário; estudos de som; paisagem sonora; Jia Zhang-ke.

**ABSTRACT** This article intends to produce a mapping out of sound and soundscapes on documentary *Dong* (Jia Zhang-ke, 2006). By focusing the sound (bouncing, but not much inspected on Jia's films) as an analytical axis, we reflect in its uses on a context of spatial, social, politics and aesthetic changing. Thus, we start hearing the documentary as a way to approach the possible counterpoints between sound and image pointing to narrative potencies of sound layers through two central movements: the acoustic project of a city disappearing and the soundscape homogenization at the urban centers.

**KEYWORDS** Documentary; sound studies; soundscape; Jia Zhang-ke.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP, 2009). isaacpipano@gmail.com .



## China: passagem e produção

É provável que não haja lugar onde o capitalismo tenha efetuado reconfigurações tão violentas como o que se deu na China na brevidade das últimas décadas. A conjunção entre uma economia estável tutelada pelo Estado e um mercado aberto aos processos ocidentais veio conduzindo o país, desde os anos 1980, a crescimentos anuais regulares até níveis extremos, sem baixas. Na China, todos os dados são extraordinários. A amplitude territorial, o aumento populacional, os índices de analfabetismo, os trâmites comerciais. Qualquer mínima alteração percentual corresponde a milhares de mortos, milhões de yuans, centenas de toneladas. Aimensidão de um Estado com cerca de 9.500.000 km<sup>2</sup> abrigando mais de 20% da população terrestre, acolhendo as sequelas e contradições de uma trajetória histórica permeada por dinastias, invasões, submissões, guerras, autoritarismos, lutas e revoluções. Enquanto no âmbito das macropolíticas os valores tornam-se pouco visualizáveis, as estruturas de consumo condicionam formas radicais de seus habitantes experienciar a vida e a cidade: de bicicletas a televisores, de máquinas de costura a câmeras fotográficas (POMAR, 2003). Assim, a China é afetada por novos arranjos financeiros à medida que produz outras formas sensíveis de organização, numa tensão evidente entre o passado tradicional, na subtração gradual de práticas políticas, econômicas e, por que não, estéticas, conformadoras de certa identidade chinesa, solapadas progressivamente por diferentes formas de atuação de um poder que cristaliza outros mundos.

A regulação da vida em um ponto ótimo para a produção e o consumo é a própria conformação desse capitalismo como poder político e estético, em suas concepções que não se submetem apenas às relações de exploração explícitas nos dualismos capital-trabalho, subjugados à dinâmica econômica,

às leis de mercado, ao materialismo histórico. Capitalismo também como poder pouco corpóreo, que não se detém, mas se exerce. Multiplicidade e divisão; disciplina e controle; material e imaterial: o capitalismo na China em seu sentido laboratorial experimenta contornos variados de atuação e radicaliza o *fordismo* e novos mecanismos para o *biopoder* performar pós-industrialmente. Linhas de montagem coexistindo com desmanches sucessivos de fábricas que dão lugar a instituições onde as trocas financeiras são voláteis, isoladas da materialização dos objetos.

Tais operações de desterritorialização e territorialização do capitalismo criam uma singular *desurbanização*: “uma urbanização sem urbanidade, conduzida pelo capital globalizado sobre uma base comunista, agrária mas industrializada” (WISNICK, 2009, p. 127). O campo e a cidade, num vertiginoso desenvolvimento, ao mesmo tempo intenso e descontrolado, tendem a tornarem-se espaços contíguos. Pequenas vilas agropecuárias, comunidades de pescadores, cidadelas baseadas no artesanato, são integrados a enormes centros corporativos, instituições financeiras, conglomerados industriais, consolidando-se enquanto espaço pleno de construção: entre o arcaico e o moderno, o agrário e o urbano, o passado e o agora. Neste contexto, o cinema torna-se peça fundamental ao esquadrihar novas formações. Enquanto as luzes da cidade e os monumentais projetos arquitetônicos se veem ao longe, os espaços na iminência do desaparecimento operam mínimas resistências, suscitadas e tolhidas pelo próprio processo nos quais se inserem. E o que o cinema de Jia Zhang-ke faz, por sua vez, é propriamente tornar produtivos esses espaços quase despreendidos de coordenadas, entre-lugares, pondo-os em relação com as vidas ali instaladas, em toda sua precariedade. Em seus

filmes percebemos a cronicidade de uma escritura praticada com o excesso de real e seus escapes, fragmentos, lacunas. Uma vigília do passado – jamais acessado – e um vislumbre do presente – em plena transformação.

A passagem enquanto produção pauta nosso interesse na obra do cineasta, bem como nos serve de estofa prático para a reflexão do modo como se apresenta aqui. Ao privilegiarmos como eixo de análise o som, vigoroso, porém, pouco considerado nas reflexões sobre obra do cineasta, refletimos precisamente sobre sua utilização num contexto de reconfigurações espaciais, sociais, políticas e estéticas. No filme há uma interessante construção de certa estética sonora delineada pelo uso do som direto combinado com uma bem marcada pós-produção: camadas e bases sonoras criadas por sintetizadores pelo *sound designer* Zhang Yang, presença invariável em todos os seus filmes – ficções e documentários – a partir do segundo longa-metragem, *Prazeres Desconhecidos* (2002). Esta confecção da banda sonora é particularmente sofisticada pela parceria entre Jia e o jovem músico taiwanês Lim Giong, que passa a compor regularmente as trilhas do diretor.

Dong acompanha a trajetória do artista Liu Xiaodong<sup>2</sup> por dois momentos. Inicialmente nos arredores do rio Yang-Tsé, onde se dá a construção da barragem de Três Gargantas, o documentário ocupa-se dos passeios livres de Dong pelo local. Ele caminha, luta artes marciais, medita sob o som da chuva. Em outros momentos, dá depoimentos sobre sua relação com a pintura e a urbanização, apresenta suas ideias acerca da arte e da vida. Entre tais planos, o documentário registra o processo de confecção dos imensos painéis feitos pelo artista,

<sup>2</sup> Ao longo deste trabalho será frequentemente utilizado o nome Dong. No entanto, a grafia em itálico refere-se ao documentário *Dong*, enquanto a grafia normal diz respeito especificamente ao artista.

onde trabalhadores trajando apenas cuecas são “escoltados” pelo exuberante cenário das Três Gargantas. Simultaneamente, *Dong* nos apresenta o caudaloso rio, seus vales e montanhas, registrando o vazio deixado pela construção da barragem, responsável por provocar a realocação de centenas de milhares de pessoas e inundar cidades inteiras, submergindo consigo traços identitários de uma tradição que ocupou os arredores de Yang-tsé por milênios.

É possível pensar num projeto acústico das Três Gargantas após a construção da barragem? E antes dela? As imagens dos escombros parecem nos mostrar a reconfiguração de uma paisagem, mas, o que dizer dos sons? Quais dos sons captados possuem uma especificidade que possa caracterizá-los como uma paisagem sonora desse espaço geográfico tão singular no interior de uma província chinesa? O que *Dong* pode nos dizer sobre a inversão do espaço urbano para um novo espaço rural? De que modo a construção sonora do documentário pode contribuir com tais questionamentos?

A metade final do documentário nos apresenta outra paisagem: Dong está agora em Taiwan, onde pinta painéis formados apenas por garotas de Banguécoque. Ao invés do grande cenário natural anterior, temos agora uma parede branca e frutas tropicais rodeando as garotas e seus vestidos de alça floridos. Não há qualquer espécie de diálogo direto entre o artista e suas modelos. Elas não falam chinês; Dong não pronuncia qualquer palavra no dialeto local. Apenas a materialidade desses corpos e de suas vozes destituídas de sentido. Dong, como um *flanêur*, caminha pela Tailândia observando esses corpos e seus movimentos pelas ruas.

O que faz a paisagem sonora urbana de Banguécoque diferente da própria paisagem sonora urbana chinesa, ou de qualquer outra paisagem sonora pós-industrial contemporânea? Os sons



da multidão nas ruas não nos falam a respeito dessas vidas mais do que os sons que nos rodeiam cotidianamente, numa ida ao supermercado, numa viagem de trem até um bairro afastado. Sem compreender seu significado, essas vozes nos chegam apenas como vibração, como ondas sonoras mecânicas, outros instrumentos sonoros quaisquer – como os escapamentos dos automóveis, as sirenes das ambulâncias, os passos apressados da multidão.

### Sons invisíveis: a paisagem sonora de uma cidade submersa

A noção de *paisagem sonora*<sup>3</sup> não é recente. Mais de três décadas se passaram desde que o canadense Murray Schafer, a partir da palavra inglesa *landscape*, cunhou o termo *soundscape* para designar as particularidades do ambiente sonoro. Já naquele momento, Schafer introduzia certa preocupação – e certamente uma nostalgia de uma sociedade pré-moderna na qual sons “naturais” predominavam – com a invasão de sons “manufaturados” próprios da sociedade essencialmente urbana (SCHAFER, 2001, p. 12). Assim, os “sons da natureza” tornavam-se pouco a pouco inaudíveis devido ao crescimento em “qualidade e intensidade” de novos sons que passavam a dominar a paisagem sonora. Schafer, ainda mais, alertava quanto à imposição de uma paisagem sonora imperialista, invadindo a vida humana e extinguindo sons naturais, os quais deveriam ser protegidos qual o meio que os produzia.

Para o autor, a noção de paisagem sonora corresponde a qualquer campo de estudo acústico, seja ele uma peça musical, um filme ou os sons de determinado lugar. Porém, a descrição exata de determinada paisagem sonora se parece mais

difícil para o autor em sua crítica à complexidade do som em relação à imagem. Pois, se a imagem pode facilmente compreender em suas dimensões panorâmicas a extensão de uma paisagem, detectando os “fatos relevantes” no interior do quadro, o mesmo não é possível através da utilização de um microfone (SCHAFER, 2001, p. 23). Assim, o microfone opera como uma câmera realizando *closes* sem jamais conseguir criar a impressão da paisagem sonora total, como um plano geral pode realizar facilmente.

Se esta rápida exposição de suas ideias inicialmente já suscita uma série de críticas, nos auxilia a partir de um ponto de vista bastante preciso, de onde nos situaremos para operá-las. Portanto, nos cabe menos criticar extensamente o pensamento de Schafer do que pensar a partir e junto dele, como forma de problematizar a noção de paisagem sonora em *Dong*. Finalmente, a paisagem sonora a qual nos referimos no decorrer deste trabalho refere-se à construção sonora do documentário e o que tal confecção pode nos revelar sobre a paisagem sonora dos espaços atravessados pelo seu protagonista. Voltemos ao filme.

A primeira cena de *Dong*, um plano médio do pintor de costas para a câmera, como um observador assistindo à imensidão do exuberante cenário à sua frente, nos coloca diante de um ambiente muito particular: as Três Gargantas, na China. O homem se volta para a câmera e uma melodia é delineada. Uma leve panorâmica abandona essa figura, agora de frente, e se movimenta verticalmente. Ouvimos o som forte do vento enquanto outras notas são tocadas levemente, nuvens carregadas e traços das montanhas configuram a imagem, ao que são substituídas por uma transição – após o título do documentário se inscrever na tela – acompanhada do barulho de um motor em funcionamento.

No plano seguinte, um barco navega as águas

<sup>3</sup> Para muitos, a tradução possui um problema conceitual, pois conserva o substantivo paisagem, mais próximo ao sentido da visão, em sua estrutura.

barrosas do rio. No interior da embarcação, homens leem jornal, outros dormem, um deles segura nas mãos um celular, de onde ouvimos o hit *Can't get you out of my head*, da *popstar* Kylie Minogue, tão comum nas pistas de dança na virada do século XXI, aparentemente tão deslocado nesse contexto em que se apresenta. A voz da comissária alerta aos passageiros que o lanche será servido em breve. Próximo à saída da embarcação, Liu Xiaodong avisa a um interlocutor no outro lado da linha telefônica que não está em Pequim, provavelmente se justificando pela ausência em algum compromisso não desmarcado.

Estamos em Fengjie, uma das cidades banhadas pelo caudaloso rio Yang-tsé. Ou melhor, o que restou dela. A cidade será uma das primeiras a ser totalmente submergida pelas águas do mais importante rio da China, efeito da construção da barragem da usina nas Três Gargantas, responsável por elevar em até 180 metros o nível da água numa área de mais de 600km. Com uma densidade demográfica mais elevada que Xangai, circunscrita num diminuto espaço de pouco mais de 1,5 km, cerca dos 100 mil habitantes que antes ocupavam Fengjie foram realocados numa nova cidade, planejada com ruas amplas, novos complexos habitacionais e uma promessa de condições mais salubres de vida. No entanto, o documentário não é povoado por quaisquer destes dados.

No próximo plano, tem início uma longa panorâmica, com mais de dois minutos de duração, acompanhada dos créditos da equipe técnica. Liu Xiaodong caminha sobre montes de terra e detritos. Ouvimos o latido de um cachorro, mas, onde ele está? E o canto eufórico dos pássaros invisíveis aos nossos olhos? Aos poucos, outros sons, mais distantes, são gradativamente adicionados a essa paisagem inicialmente bucólica. Vozes de pessoas: crianças gritam, adultos conversam, batidas de martelo, sons de trabalho vão preenchendo os silêncios entre os

latidos quase cadenciados. A câmera se estabiliza, Dong está acima de um grande monte de areia e entulho. A panorâmica é reiniciada enquanto a paisagem sonora recebe uma variedade maior de sons de naturezas muito distintas. Buzinas distantes, uma britadeira, um motor em funcionamento trabalha num contínuo. Com a movimentação da câmera os sons são intensificados. O volume aumenta e nos confunde. Outra vez: seriam mesmo buzinas de automóveis? De quais carros? E quanto às máquinas? O movimento se encerra. Dong está parado diante de uma casa esfacelada. Vestígios de paredes rachadas delatam a intervenção humana. Os sons das ferramentas que ouvimos são os mesmos responsáveis pela transformação do que foram casas nesses escombros por sobre os quais Dong caminha?

Ao realizarmos tais perguntas, não deixamos de nos posicionar em acordo com o senso mais que comum. Pois, como problematiza Michel Chion, nossa relação com os sons não apenas *está* como *é* subordinada pela imagem. Por isto perguntarmos não onde está espacialmente o som que ouvimos, mas onde podemos encontrar, visualmente, a fonte que o produz. O latido do cão nos causa uma imediata ausência, uma falta simbólica, preenchida mentalmente numa atividade natural: buscar a origem desses sons circundantes - sempre a partir da centralidade da imagem<sup>4</sup>.

Michel Chion descreve esses sons que ouvimos sem, no entanto, enxergar a sua origem como *acusmáticos*<sup>5</sup>. Na sequência em questão, sons

4 "This means that in the cinema there is spatial magnetization of sound by image. When we perceive a sound as being offscreen or located at screen right this is a psychological phenomenon" (Chion, 1994, p. 70).

5 De origem grega, o adjetivo foi retomado por Pierre Schaeffer para caracterizar os sons ouvidos cuja fonte não pode ser identificada visualmente. Naturalmente, o som fílmico é acusmático por estar separado da imagem. No entanto, os processos de sincronização do som, ou seja, vinculá-lo à fonte visual, "desacusmatizam" o som (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 11).



acusmáticos vão sendo somados aos sons iniciais, delineando uma paisagem sonora mais preenchida e, ao mesmo tempo, homogênea. Já não é possível distinguir sem esforço considerável e minuciosa atenção as particularidades de cada um, convertidos numa espécie de massa sonora. Os escombros, blocos de concreto estilhaçados ocupam a quase totalidade da tela: a urbanização parece estar ao nosso lado, ou às nossas costas, como se a fixidez da imagem ocultasse todo um movimento desordenado denunciado pelo acúmulo dos sons *off*<sup>6</sup> convertidos então em barulho indistinto. Ao mesmo tempo, as ruínas denunciam o que restou de Fengjie. Mas, quais as marcas sonoras deixadas com o apagamento da cidade? Os sons que ouvimos correspondem à paisagem sonora de antes da sua demolição? Certamente, não.

Estamos diante de um espaço em transição. Os sons naturais interagem com os sons próprios da urbanização. O baque constante das máquinas e o canto genérico dos pássaros, as buzinas incessantes e os latidos de cães, a britadeira coordenada e a agitação das crianças. Os sons nos fornecem certas pistas daquilo que o quadro não cobre. Ao contrário do que parece dizer Schafer, não temos aqui um *close*, mas uma ideia geral de uma paisagem sonora, de um espaço de desocupação que vem dando lugar a outra paisagem. Uma relação imediata estabelecida pelos sons *off* e a imagem, possibilitando a criação de camadas contíguas distintas: o vazio deixado pelos entulhos e flagrado

6 A maioria dos estudos sobre o som no cinema aborda uma nomenclatura onde o som é disposto em três modos. Quando está associado à fonte no espaço diegético, denomina-se *in* ou *sincrônico*; quando a fonte não é visível na tela no momento de sua emissão, mas situa-se em um espaço qualquer além dos limites do quadro e relaciona-se de algum modo com a ação no interior da tela, chamamos estes sons *off* (de *offscreen*) ou *fora de quadro*. Por fim, quando a fonte de determinado som parece estar alojada num tempo e espaço exteriores ao ambiente diegético, chamamos o som *não-diegético* (CHION, 1994, p. 74) ou *over*.

pela imagem; os sons reverberando certa presença e movimento de corpos e máquinas. No entanto, o destino desse espaço audível será o mesmo da “desoladora” imagem? Sem as máquinas, os ruídos dos motores, o burburinho das vozes dos operários, a paisagem sonora da Fengjie submersa se constituirá pelo vento forte nos desfiladeiros e pelo eco das corredeiras?

Ao mesmo tempo em que nos indica uma presença adjacente à imagem, a paisagem sonora parece antecipar a inundação, nos conduzindo também para um afastamento. Ironicamente, os sons naturais das Três Gargantas após Fengjie ser abandonada pelos últimos operários e seus instrumentos serão preservados segundo os mesmos interesses industriais que se impõem sobre muitas outras paisagens. Quer dizer, a preservação da paisagem sonora só será viabilizada com a extinção da vida. No limite, está impossibilitada a coexistência de uma paisagem sonora natural num ambiente predominantemente urbano e humano, como argumentava Schafer e hoje nos parece tão claro. Finalmente, a distinção do que vemos em relação ao que ouvimos nesta sequência nos faz refletir sobre o modo como esses sons acusmáticos indicam uma ideia de rastros. Como se a destruição houvesse passado por ali, refletida nos escombros, e agora atua em espaços descobertos pela imagem, reconfigurando novos cenários de desconstrução, até a inundação total da cidade.

### A música como paisagem, a paisagem como música

Podemos dizer que a introdução da noção de *paisagem* na música *pop* é praticamente contemporânea ao pensamento das paisagens sonoras como nos foi dado por Schafer. “Nos anos 70 emerge na música *pop* a elaboração da categoria de paisagem ou ambiência que possibilita uma alternativa ao excesso do envolvimento romântico



com a música, nos complexos jogos de identificação e estranhamento entre fã e ídolo” (LOPES, 2003, p. 89).

Para Denílson, se a música *pop* centraliza os afetos a partir de um formato de canção fundamentalmente baseado numa estrutura com refrões, voz, guitarra, bateria e baixo, próprios de certa configuração e identificação do rock naquele momento, a noção de paisagem dissolve a mística dos *rockstar* projetando um novo nível de relacionamento entre os sujeitos e a música. Esta alternativa representa a passagem para outro modo de configuração da música *pop*, onde os sons do ambiente misturam-se aos sons produzidos pelos sintetizadores e teclados. A confecção de um ambiente sonoro mais complexo cujo acesso se dá menos por vias intelectuais, mas pelo estabelecimento de ligações materiais, corpóreas, sensoriais.

Não o êxtase, o excesso, nem o tédio de noite após noite, mas a sutileza, a claridade, a luz, um outro corpo, em repouso. Não a nostalgia *eletro, techno, house, drum and bass*, nem a canção *pop*, mas o som bruto, o gesto inútil, a voz solta. Não mais dançar, mas contemplar. Menos altura, menos volume. Menos. Não o grandioso, o retumbante, mas o pequeno, o banal. Não o eterno, mas o precário, o que não dura. Não mais confissões, sentimentos, mas a matéria, o corpo, a pele (LOPES, 2003, p. 91).

Atravessando este mesmo entendimento de uma tessitura sonora desenvolvida pela sugestão de imagens, viagens e sensações, percebemos a música em *Dong*. Doze trabalhadores, trajando cuecas, são coordenados por Liu Xiaodong. Enquanto o artista desenvolve seus desenhos a partir da observação desses corpos *seminus*, a trilha sonora de Jim Giong entremeia sons “espaciais” a

ruídos e sons naturais, criando uma ambientação a um só tempo natural e artificial. O canto de um pássaro é reproduzido continuamente, convertido numa espécie “metalizada” até transformar-se num eco distante. O contorno dessa paisagem sonora dissolve-se na captação dos sons urbanos, locais. Uma ambiência sonora densa acompanha alguns depoimentos do artista. Vemos imagens de tubulações e espaços claramente industriais. A música parece estabelecer pontes diretas com tal geografia: não vemos mais as montanhas, os vales ou o rio; ouvimos sons produzidos por equipamentos eletrônicos. Sutilmente, as Três Gargantas são diluídas nesta sequência, convertida numa geografia fabril.

A imagem, então, retorna ao artista em atividade. Os limites entre a *música composta para a cena* e os *sons próprios do ambiente* confundem-se. Mas, não seria esse o sentido da composição da música enquanto paisagem? Contudo, se a música como paisagem nos levaria a uma brevidade, conduzindo o espírito por uma viagem leve, onírica, aqui, ao contrário, como trilha para o labor artístico de Dong, nos toca não pelo que produz de lúdico, mas por uma densidade, um peso.

Após uma série de outras sequências, que incluem a visita de Dong à família de um operário utilizado como modelo para sua pintura e morto num acidente nas obras, onde há predominância do som direto em diálogos, ocorre a reutilização do tema construído para acompanhar a confecção das pinturas. A câmera realiza uma panorâmica sobre as cinco telas que compõem o retrato a óleo feito com os trabalhadores. Ao longo de todo o movimento ouvimos apenas aquela mesma paisagem, a mescla de diversos sons produzidos por sintetizadores acumulando uma camada sonora em vários níveis. Na imagem, a pintura de Dong; como trilha sonora, a composição de Lim Giong. Ambas dialogam ao



serem constituídas como representações que estabelecem certos vínculos com o real sem, no entanto, almejar qualquer verdade objetiva com isso – qual e tal a obra do próprio Jia Zhang-ke.

De modo que se os painéis procuram delinear a relação dos corpos desses trabalhadores com o espaço de dissolução de Fengjie e das Três Gargantas; a música, por sua vez, permite que pensemos em seu papel como correspondente sonoro da intervenção humana na paisagem natural, concebida na imbricação dos sons naturais e sintéticos. Poderíamos outra vez, então, sem incorrer no risco do excesso, discordar de Schafer sem a crença ingênua de que a soma de todos os sons poderiam nos revelar a captura da paisagem sonora deste espaço como tal e qual, em sua totalidade, nos oferecendo a real dimensão da extensão de seus sons respeitando e conversando os timbres e durações. Para além disso, a música se apresenta enquanto paisagem, manipulada e modelada, tal e qual a imagem documental.

### Paisagens homogêneas

A segunda metade de *Dong* é marcada por uma quebra de eixo que nos leva a outro cenário e centraliza novamente a dicotomia som/imagem. A partir de um plano médio que filma as costas de Liu Xiaodong, acompanhamos uma embarcação num movimento da esquerda para a direita. Subitamente, o eixo é invertido: agora vemos Dong de frente, no entanto, não é mais a paisagem cinza e chuvosa, nem mesmo a sua jaqueta de couro ou, ainda, as grandes balsas que ocupam a tela. O artista está ajoelhado num pequeno barco, a camisa florida, típica de um turista, recebe raios de sol entrecortados pelas copas das árvores. A legenda anuncia: Bangucoque, Tailândia.

Mais estranho do que a quebra radical da imagem, numa inversão que a um só tempo nos transporta para um cenário novo e absolutamente contrário ao anterior, é identificar a permanência do som na passagem. O choque provocado pela ruptura da imagem não é acompanhado por qualquer modificação na construção sonora – o mesmo ruído dos vapores nas Três Gargantas é prolongado à outra imagem criando uma incongruência com o que vemos e ouvimos. Seriam os ecos daquela paisagem incidindo sobre esse novo espaço geográfico distante e distinto?

No plano seguinte, o som direto é retomado. Há uma diminuição significativa dos ruídos anteriores, mais parecidos com uma massa sonora. Nas margens do rio, tailandeses carregam frutas e iguarias. Uma senhora oferece no dialeto local um pacote contendo algo indiscernível à produção. À beira de uma feira de artesanato e gastronomia local, um passeio habitual a quaisquer turistas em quaisquer regiões do mundo. Por sua vez, o som traz consigo todas as especificidades dessa paisagem comum a um sem número de lugares.

Após esta primeira apresentação do cenário, Dong está num estúdio, onde fotografa as modelos utilizadas para a composição de novos painéis. Enquanto realiza as fotos – ao fundo vemos os painéis já finalizados –, as garotas cantam uma melodia provavelmente típica da região. A legenda em inglês oferece um sentido exterior aos próprios sons, atribuindo uma materialidade a estas vozes inexistente no momento em que cantam, pois sabemos que as garotas e o artista não compartilham o mesmo idioma. Elas conversam entre si, dão risadas. O que dizem, no entanto, não compreendemos. Esta dimensão do significado do som nos é ocultada, como se diante desse outro nos fosse reservada tão-somente a textura dos corpos, numa correspondência com o trabalho plástico



desenvolvido por Xiaodong. Novas fotos são tiradas e é através destas imagens que a comunicação se efetiva: Dong apresenta as fotos, elas observam, fazem comentários entre si. Ambos tentam ensinar e aprender alguma palavra no idioma estranho. Novamente, palavras destituídas de sentido.

Podemos dizer que nessa metade do documentário é reconfigurada uma nova posição do artista diante do seu objeto de trabalho e sua relação com o espaço. Como um turista que passeia de barco pelas margens de uma feira local ou como observador dos corpos das garotas, Dong é agora um transeunte, um passante que explora cenários desconhecidos – ao passo que ele próprio apresenta-se como um estranho para estas figuras. Se nas Três Gargantas o artista demonstrava claros vínculos afetivos com o seu trabalho, na Tailândia ele próprio se assume como um observador distante, como um turista como outro qualquer que tenta encontrar as peculiaridades de uma paisagem distinta da sua. Numa contradição a essa busca, o que a paisagem dessa Tailândia e suas formas sem significado nos dizem sobre suas particularidades?

Percorrendo as largas avenidas de Bangucoque, ouvimos os sons da metrópole. Automóveis, motos, o contínuo dos motores. Uma prostituta sorri para alguns caminhantes. Ela diz algo, porém, as palavras são ocultadas pelo ronco de uma moto. Ainda que ouvíssemos sua voz, não entenderíamos o significado das palavras. O som das vozes aqui passa cada vez mais a se diluir no barulho do cotidiano, convertendo-se em apenas mais um instrumento urbano, como outro qualquer, criando um distanciamento cultural ao mesmo tempo em que homogeneiza essa diferença – em Bangucoque, Pequim, Nova York, Rio de Janeiro, para um não falante, as vozes de um idioma desconhecido são apenas somadas à convulsiva desordem da paisagem sonora, como mais um elemento. Essa paisagem sonora não nos

diz mais do que sobre qualquer outra metrópole, com os mesmos sem número de carros, buzinas e ruídos de origens e naturezas inúmeras.

Quando aleatoriamente o documentário passa a seguir uma das modelos tailandesas, temos acesso a outra série de imagens de uma possível rotina dos habitantes de Bangucoque. Sentada no ônibus, a jovem ouve, como os demais passageiros, um programa qualquer no rádio. O idioma desconhecido nos indica a possibilidade de uma programação local. Sutilmente é construída uma sequência de planos que culminará com a passagem do som *in* para *off*, acompanhada de imagens adjacentes ao ônibus, como uma espécie de *ponto de escuta* da garota que observa através do vidro o movimento, para então um retorno ao interior do ônibus e novamente a sincronização com a imagem.

Podemos retornar ao pensamento de Schafer descrito no *Diário de sons do Oriente Médio*, quando o autor propôs uma espécie de mapeamento das paisagens sonora, vislumbrando encontrar em cidades do oriente uma gama de sons variados e distintos daqueles ouvidos nas grandes cidades anglo-saxônicas. Contrariando suas expectativas, no entanto, Schafer verificou que a paisagem sonora de tais metrópoles em pouco se distinguem. De modo que os sons característicos de determinadas culturas, possivelmente definidores de marcas identitárias locais, entravam em choque com o acúmulo de sons resultantes da insipiente globalização.

Ao transportarmos o pensamento de Schafer para a cena em questão, poderíamos imaginar a resistência do som do rádio, onde um coro de vozes entoa uma balada local, diante do som massificado externo ao ônibus – o barulho homogêneo do trânsito. Ao mesmo tempo, com o fim da canção ou uma simples mudança de sintonia para uma rádio cuja programação fosse baseada em canções pop



americanas, por exemplo, teríamos a dissolução total dessa paisagem sonora local, frágil e efêmera. As garantias da existência de valores ou marcas sonoras próprias de Banquecoque, nesse caso, atravessam invariavelmente a presença determinante de outros sons, somando-se e confundindo-se, indiscriminando suas próprias singularidades.

Por quase dez minutos acompanhamos o percurso da mesma garota sem sequer sabermos seu nome, para onde está indo, de onde possa ter chegado ou quaisquer outras informações que estejam além da sua presença física. Sentada diante de uma tevê, enquanto tenta mais uma vez se comunicar com alguém através do seu celular, ela assiste a um noticiário que narra uma enchente - ruas alagadas, carros sendo levados pela corrente de água enlameada. A tentativa de construir uma narrativa que ligue essa garota aos eventos na tevê é baseada puramente por especulações íntimas e subjetivas. Talvez seu semblante preocupado ou a insistência pelo telefone nos incite a refletir sobre possíveis relações.

Na sequência seguinte, quando finalmente consegue com sucesso efetuar sua chamada, descobrimos que a garota está indo em direção à sua casa. Ela pergunta ao interlocutor se não viu os noticiários e pede para que o assista rapidamente. O próximo plano nos leva a um ambiente que se parece com uma rodoviária ou estação, onde centenas de pessoas circulam com malas e sacolas enquanto muitas outras estão sentadas ou dormindo no chão. Uma voz no alto-falante dá um novo informe: mas qual?

A garota tenta outra vez uma chamada, agora por um telefone público, sem sucesso. A câmera fixa uma escada. A garota sobe os degraus e desaparece.

Na cena seguinte, temos um close do painel feito por Dong com esta modelo. Ela está deitada,

de olhos fechados, trajando um vestido branco estampado com flores e folhas, rodeada por frutas. Vagarosamente, do close a imagem abre-se para um plano geral do quadro enquanto os sons de um trem e seu apito acompanham o trajeto. Novamente, o som não dialoga diretamente, sincronicamente, com o que vemos, mas justapõe novos sentidos, cria contrapontos. À medida que a imagem nos afasta do painel, do close ao geral, o som do trem nos indica o movimento e a partida, numa certa reverberação da cena anterior, quando a vimos subir as escadas do que pensamos ser uma estação. Assim como Dong, fomos *voyeurs* desse corpo, flagramos seus gestos, acompanhamos seu caminhar. Agora, no entanto, ela se foi, ou está indo, fixada na imagem do quadro, distanciando-se continuamente através do som.

### Fechar os olhos para ouvir

Deixamos para este momento a sequência final do documentário, onde a escuta nos lança para um questionamento sobre a singularidade do som como produção - num trabalho em que certamente as perguntas se parecem mais reveladoras do que propriamente as tentativas de respostas formuladas. Um plano sequência bastante curioso enquadra dois homens cegos caminhando juntos entre camelôs. O homem à frente, mais jovem, carrega consigo uma vara presa a uma lata de alumínio, possivelmente para depositar as moedas dos passantes, por onde se equilibra e delimita o caminho. Pendurada em seu corpo, uma caixa amplificadora. Atrás dele, um senhor de óculos escuros segue seus passos enquanto embala uma canção, provavelmente tailandesa, com um microfone.

Difícil não nos lembrarmos das cenas de karaokês tão comuns nos filmes de Jia Zhang-ke, onde os personagens parecem encontrar alguns de seus momentos de escape da realidade nesses instantes performáticos. Mas, talvez, ainda mais curioso

seja a sutil ironia que nos traz essa sequência tão potente: um documentário que acompanha a trajetória de um artista plástico, para quem a visão é a condição básica de existência para produção e fruição de sua obra, ser encerrado com a imagem de dois homens cegos que, diferentes de Dong, são guiados continuamente pelo som.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

CHION, Michel. Audio-vision: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

LOPES, Denílson. "Da música pop à música como paisagem", ECO-PÓS 6(2), p. 86-94, 2003.

POMAR, Vladimir. A Revolução Chinesa. São Paulo: UNESP, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. O ouvido pensante. São Paulo: Unesp, 2003.

WISNICK, Guilherme. China: Urbanização sem Urbanidade. In: Estado crítico: à deriva nas cidades. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 126-130.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Dong*. JIA, Zhang-ke. China: 2006. 66 minutos.

*Em Busca da Vida*. JIA, Zhang-ke. China: 2006. 111 minutos.

*Prazeres Desconhecidos*. JIA, Zhang-ke. China: 2002. 113 minutos.

Além do que se vê - o som e as paisagens sonoras no documentário Dong, de Jia Zhang-ke.  
Isaac Pipano

Data do Envio: 28 de março de 2011.

Data do aceite: 24 de junho de 2011.

