

DONG: DIÁLOGO ENTRE CINEMA E PINTURA?

Maria Fátima Nunes¹

Resumo: O cinema e a pintura. Expressões da cultura, da criação visual. Artes da observação, da representação de realidades internas e ou externas. Linguagens, formas de expressão de sensibilidades, de emoções, de memórias... Formas simbólicas, criadoras de imaginários. Artefactos culturais que buscam criar no recetor um sentimento misto entre a identificação e o distanciamento. Formas de produção imagética eivadas de marcas identitárias do seu criador, que podem dialogar entre si, como podemos ver em muitos filmes em que os cineastas enquadram, pintam na tela o pintor no processo de criação, a sua obra, a sua vida; outros que compõem planos que são intertextos de quadros de pintores conhecidos do público, como é o caso do quadro de Monet, *La Gare Saint Lazare*, que é atualizado na vista Lumière *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* ou no início do filme *Aurora* de Murnau. O filme sobre o qual incidiu a minha escolha é *Dong* (2006), um documentário de Jia Zhang-Ke com o pintor Liu Xiadong. Pretendo apresentar uma reflexão antropológica acerca dos olhares do cineasta Jia Zhang-Ke e do pintor Liu Xiaodong para dois mundos política, social, geográfica e culturalmente distintos: China e Tailândia; do corpo enquanto lugar de representação; do papel dos sentidos e das emoções na vida social.

Palavras-chave: Antropologia, Cinema, Pintura, Intertexto, Jia Zhang-Ke.

Contacto: mffnunes@gmail.com

Introdução

O cinema e a pintura, formas de produção imagética com marcas identitárias do seu criador, que podem dialogar entre si, como podemos ver em

¹ Maria Fátima Nunes é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em Relações Interculturais e doutora em antropologia (especialização em antropologia visual), pela Universidade Aberta. Professora auxiliar no Instituto Superior da Maia, Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias da Informação (nas áreas de: semiótica da imagem dinâmica e estudos fílmicos) e investigadora integrada do Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC). Áreas de investigação: antropologia, antropologia visual, imigração chinesa, cinema chinês, filme documentário, semiótica do cinema. É também realizadora de documentários. Membro da Associação de Investigadores de Imagens em Movimento. Membro associado do espaço Q | Quadras Soltas, Porto. Membro da comissão técnico-científica do Seminário História dos Roteiristas organizado pelo Núcleo Audiovisual e Centro de Comunicação e Letras, São Paulo, Brasil. Formadora na área das Tecnologias Educativas e da Educação Multicultural.

muitos filmes em que os cineastas enquadram, pintam na tela o pintor no processo de criação (por ex. *Le mystère Picasso*, de Clouzot), a sua obra, a sua vida², ou que do seu encontro emergem “novas leis”:

O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre o ecrã e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música (Bazin 1992, 204).

Outros filmes compõem planos que são intertextos de quadros de pintores conhecidos do público, como é o caso do quadro de Monet, *La Gare Saint Lazare, 1877*, atualizado na vista Lumière *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* ou no início do filme *Aurora* de Murnau.

Monet é um pintor atento e sensível à modernidade, à cidade moderna, onde o comboio a vapor assinalava o início de uma época de avanço tecnológico, associada à mobilidade, à ligação entre a cidade e o campo. Como o comboio está associado ao movimento, tornou-se um dos motivos, um dos temas bastante representados nas vistas Lumière e um cenário recorrente em filmes de ação.

Em 1927, no filme *Aurora* de Murnau, o comboio estabelece a ligação entre a vida urbana e a vida rural. O comboio é um “monstro metálico” que ao transportar a “mulher da cidade” para o campo provocou a instabilidade no seio de um casal, ou seja, o comboio como metáfora da vista Lumière que, no momento da primeira projeção pública, no Grand Café, em Paris, parecia atravessar a tela, como se fosse atropelar os espetadores.

Voltando ao quadro “La Gare Saint Lazare”, Monet representou a máquina a vapor como um símbolo da vida moderna e quotidiana de Paris. Ainda que com as devidas distâncias não apenas em termos temporais mas também estéticos, atrevo-me a fazer uma aproximação entre Monet, pintor impressionista, que pintou a mudança na paisagem devido ao efeito da luz e Liu Xiaodong, pintor figurativo chinês, nascido em 1963, formado na Academia central das belas artes de Beijing, no departamento de pintura a óleo onde é

² As biografias de pintores têm sido uma das temáticas muito trabalhadas no cinema e constituído objeto de estudo de muitos teóricos, tendo mesmo dado origem a uma publicação conjunta em 2011, intitulada *Biographies de peintres à l’écran*, sob a direção de Patricia-Laure Thivat.

professor desde 2000, que se deslocou a Fengjie, ao lugar onde estava a ser construída a barragem das Três Gargantas para observar as condições de vida das pessoas, as mudanças e para registar as impressões sobre os lugares, as pessoas, sobretudo as ligadas ao trabalho de demolição...

No entanto, *Dong* não foi rodado apenas na China, na região das Três Gargantas, mas também na Tailândia, em Bangucoque, onde Liu Xiaodong é reconhecido internacionalmente como grande pintor desde o ano 2000, assim como em Taiwan, Paris e São Francisco (Fiant 2009).

A pintura e o cinema

Liu Xiaodong convidou o seu amigo cineasta Jia Zhang-Ke a rodar um documentário sobre a sua atividade pictural nas Três Gargantas, por se tratar de um lugar em vias de desaparecimento, de metamorfose, de transformação.

A construção desta barragem foi iniciada em 1993 e terminada em 2006, na bacia do rio Yangtze. É o maior projeto hidroelétrico do mundo, que teve grandes impactos ambientais, humanos e políticos³. Ambientais, na medida em que provocou a inundação de 600 km² de terrenos agrícolas e de florestas. Humanos, devido ao realojamento de cerca de 1200000 pessoas em três fases (1997, 2003 e 2009). Quarenta por cento das pessoas eram de origem citadina, tendo sido realojadas em novos bairros construídos à pressa na cidade; sessenta por cento eram agricultores da etnia Han, realojados em condições de cultura diferentes, sem possibilidade de continuarem a praticar a agricultura tradicional, por os solos, que lhes foram distribuídos, serem demasiado íngremes, com uma cota entre os 300 e 1000m. Impactos políticos, visto a construção de um projeto gigantesco desta natureza, ao assemelhar-se a outros projetos no passado, tais como a construção da Grande Muralha, funcionar como uma forma de propaganda de um regime que une a sua população, inclusive os mais jovens, em torno de um projeto de uma sociedade dotada de meios financeiros, humanos, tecnológicos capaz de realizar um empreendimento titanESCO, a que todos se orgulham de pertencer.

Jia Zhang-Ke aceitou o convite não só por ser amigo do pintor, por “ter curiosidade de ver quais eram as suas condições de trabalho, como o fez no

³ Alguma da informação acerca da barragem das Três Gargantas foi recolhida no [site http://www.chine-informations.com/guide/barrage-des-trois-gorges_1203.html](http://www.chine-informations.com/guide/barrage-des-trois-gorges_1203.html). Acedido em 12 fevereiro 2013.

local, como enfrentou os seus modelos" (2012, 182), por nunca ter estado nas Três Gargantas e por ter ficado seduzido por aquele lugar quando viu as primeiras telas pintadas naquele local pelo seu amigo; mas também por ser um cineasta a quem interessa o tema da mudança vivida a uma velocidade veloz na China.

Neste documentário, podemos assistir a momentos de simbiose entre o quadro e o ecrã ancorados na relação de proximidade do pintor com as pessoas que vivem em condições miseráveis nas Três Gargantas, cuja sobrevivência está dependente do rio, que fazem qualquer coisa para ganhar um yuan e que não exteriorizam as suas preocupações, sofrimentos, angústias. Nas telas que pinta vemos pessoas serenas, pacíficas, amáveis, delicadas e até mesmo felizes, pois "Para pintar, gosto de encontrar pessoas otimistas e acontecimentos alegres num ambiente difícil. Não tenho vontade de mostrar o sofrimento. Tudo tem o seu lado bom."⁴ Daí a representação dos demolidores a jogar cartas num ambiente descontraído, de pausa do trabalho duro. Observamos também o pintor enquadrado no ecrã do cineasta como uma pessoa emocionada, com uma forte ligação aos demolidores com quem trabalha, cujos corpos ficam "imortalizados" na sua tela, mesmo depois do seu desaparecimento. Testemunhamos a deslocação de Liu Xiaodong à aldeia de um demolidor, que morreu devido a um acidente de trabalho, para lhe prestar uma última homenagem e se encontrar com os seus familiares para lhes devolver fotografias que tinha feito antes de o pintar na tela, para entregar prendas às crianças, para os reconfortar com a sua presença durante o ritual fúnebre, a que não temos acesso, até porque a centralidade do filme é o pintor, homem e artista. Nesta cena, não é o pintor quem retrata os familiares, homens com rostos esculpidos com rugas, crianças e mulheres com olhares tristes, mas o cineasta que fixa a sua objetiva nos rostos destas pessoas humildes e em sofrimento e os enquadra na tela do cinema.

Jia Zhang-Ke regista, através do seu olhar cinematográfico, o olhar artístico e a observação atenta do pintor em relação à paisagem em transformação e às pessoas, aos demolidores que vivem num lugar frágil que irá desaparecer sem lhes ter sido dada a opção de escolha de procurar um outro

⁴ Estas palavras citadas foram retiradas de uma conversa com o pintor a propósito de *Dong*, recolhidas por Deng Xin e Wang Nan, publicadas no livro de Jia Zhang-Ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois* (2012, 180).

local, de se “reacomodarem”. São trabalhadores que sempre viveram numa sociedade tradicional, a quem a construção de um equipamento da modernidade, a barragem, não transformou em pessoas que, de repente, têm de “libertar-se da sociedade” e passar a ser atores individuais de um querer, responsáveis pela sua ação. Ao contrário das pessoas que vivem na “modernidade líquida” (Bauman), na “modernidade reflexiva” (Ulrich Beck, Anthony Giddens) não são percebidas pelo olhar do pintor como pessoas em movimento, em lugares onde

O que há são “cadeiras musicais” de vários tamanhos e estilos, assim como em números e posições cambiantes, que fazem com que as pessoas estejam constantemente em movimento, e não prometem nem a “realização”, nem o descanso, nem a satisfação de “chegar”, de alcançar o destino final, quando se pode desarmar-se, relaxar e deixar de se preocupar” (Bauman 2001, 42-43).

São, no entender de Liu Xiadong pessoas para quem nada mudou. “As condições de vida são as mesmas que eram antes. Onde quer que se encontrem, os Chineses vivem na mesma situação” (Zhang-Ke 2012, 181). Leitura diferente é feita por Jia Zhang-Ke que passo a citar:

No filme *Dong*, os rostos das pessoas idosas, frequentemente impassíveis, podem sugerir uma espécie de indiferença, quando estão plenamente conscientes do que se passa ao seu redor e das mudanças na sua vida. Estão também perfeitamente conscientes da causa da morte do jovem e, se não parecem reagir, essa é uma forma de conservar a sua dignidade. Já tentaram exprimir-se, não tendo sido ouvidos, sentem uma profunda tristeza. (Kermabon, Loïselle, Xiaoxing 2007)

Não obstante estas diferenças de ponto de vista, é a mudança que faz agir o pintor numa luta constante contra o tempo e entrar o cineasta no universo do pintor

Quando cria, Xiadong passa a maior parte do seu tempo a correr. Entra numa corrida contra a luz. Por exemplo, por detrás do lugar onde tinha escolhido pintar, um edifício erguia-se. Se Xiaodong não se despachasse, não teria a luz do sol (Zhang-Ke, 2012: 182).

A mudança e os atores da demolição, em Fengjie, na zona das Três Gargantas, são representados por Jia Zhang-Ke:

1. pelo seu olhar visual e sonoro para a paisagem natural milenar, e para aquela localidade em destroços a ser demolida por jovens em tronco nu, ou seja, um olhar enquadrado com câmara fixa ou com panorâmicas, cuja

utilização Jia justifica como “o gesto que retoma os rolos da pintura clássica que deslizavam assim no espaço.” (Mas s.d.). Esta paisagem das Três Gargantas apresenta os elementos fundamentais da pintura clássica chinesa: o rio, a montanha, a bruma. Os sons, na maior parte dos casos, acusmáticos,⁵ que constituem a paisagem sonora são: sons do trabalho: britadeiras, martelos a demolir, buzinas; sons da natureza: latido de um cão, chilrear de pássaros e sons humanos: vozes de homens, mulheres e crianças. Isto é, um olhar do cineasta para a “beleza” da destruição e simultaneamente para a mudança.

2. pelo olhar de Liu Xiadong no ato de observar a paisagem, de se deslocar nas suas deambulações por entre os destroços; nos momentos de reflexão sobre os demolidores, ou seja, o olhar do pintor fixado pelos sucessivos quadros do cineasta, ora a passear por entre locais cobertos de destroços, ora parado de costas para o rio e a montanha a refletir sobre o ato de pintar, sobre a beleza dos corpos daqueles jovens que “apesar de crescerem num ambiente difícil, nada encobre a sua beleza, o poder da juventude” (Liu, *in Dong*: aproximadamente ao minuto 00:10:08);

3. através do enquadramento de Liu Xiaodong a dispor os corpos dos trabalhadores para a pose a ser fotografada antes de ser pintada, atividade que, de alguma forma, se pode assemelhar ao trabalho de direção de atores no cinema e cuja metodologia de trabalho se aproxima da do pintor francês Marc Desgrandchamps, que desde os anos 1990 cria os seus quadros a partir da fotografia, funcionando como documento, como auxiliar de memória que ajuda a complexificar uma representação, que até então era linear e sintética; a definir “limites rigorosos para a forma e para o corpo” (Liu, 00:08:33). Na tela figuram elementos típicos da pintura chinesa clássica, ou seja, as montanhas envolventes, o rio, a bruma, e outros que se afastam da tradição da pintura chinesa, elementos mais figurativos, os corpos quase nus, de alguns trabalhadores num momento de pausa, de lazer, a jogar às cartas sentados ou inclinados num colchão, outros em pé a fumar, outros sentados num sofá a ver os jogadores. Um estilo de pintura que alguns aproximam ao neorrealismo (Fiant 2009);

⁵ Segundo Chion, os sons acusmáticos são os sons fora de campo, ou seja, aqueles cuja fonte é invisível temporária ou definitivamente, no caso deste filme, são sons cuja fonte nunca se torna visível.

4. através de um “modelo” a ser pintado pelo pintor que, devido ao uso da panorâmica sai metaforicamente da tela do pintor e da pose e ganha vida no quadro do cineasta, movimentando-se para observar durante algum tempo a mudança na paisagem em seu redor. Depois de um grande plano do pintor envergando um capucho, também ele a observar e aparentemente a “refletir” sobre o que vê, devido ao fechar de olhos intencional durante uns momentos, nos planos seguintes Jia Zhang-Ke vai acompanhar não o pintor, mas o “modelo”, com uma mala na mão, a afastar-se de uma casa em ruínas, a virar-se para trás quando ouve vozes dos operários, e vê e ouve o ruído de uma parede a ser demolida. Num plano seguinte, apercebemo-nos que houve um acidente de trabalho de que resultou uma vítima, na medida em que vemos, ao longe, um corpo envolto num tecido muito colorido a ser transportado numa esteira por três colegas de trabalho seguidos pelo “modelo”, que caminha com ar cabisbaixo. É um plano sequência que nos permite ver não apenas a ação de transporte do operário falecido, mas também a “morte” de uma cidade, as casas destruídas, o chão coberto de destroços.

Em síntese na primeira parte, rodada na China, na região das Três Gargantas, as palavras e imagens do pintor, a sua interação com os “modelos”, as suas deambulações pelo local; as imagens visuais e sonoras do cineasta; as imagens em movimento do “modelo” possibilitam-nos a leitura das dimensões social, política, religiosa, económica e ecológica do local das Três Gargantas.

A água foi o elemento da natureza, símbolo da vida, que Jia Zhang-Ke escolheu para estabelecer a passagem da primeira para a segunda parte de *Dong*. Recorreu ao uso de um *travelling*, que acompanha o pintor dentro de um ferry, no rio Yangze, a deixar a região das Três Gargantas, e no plano seguinte dentro de uma piroga a navegar num canal estreito do rio Mékong, Bangucoque, Tailândia.

No entanto, a ligação entre as duas partes é feita essencialmente através dos corpos em pose e do ato criativo do pintor que os imortaliza na sua tela. Aos onze trabalhadores da barragem, correspondem nesta parte onze mulheres jovens, melancólicas, graciosas, sensuais, cujos corpos estáticos, em pose, Liu Xiadong desenha e pinta, agora não numa “paisagem natural, como o rio Melong ou alguma montanha, nem nada tropical, como uma floresta”, mas tendo como cenário uma parede branca onde “concentrei-me no corpo, na sua

forma elementar, rostos humanos e os frutos que vejo aqui a toda a hora" (Liu, 00:36:50).

À semelhança do que aconteceu na primeira parte do documentário, situado na região das Três Gargantas, na segunda parte, em Banquecoque, a sociedade, a religião, a cultura tailandesa são reveladas também pelas imagens visuais e sonoras do cineasta, pela pintura de Liu Xiadong, pela interação do pintor com os locais e pelas imagens em movimento de uma jovem modelo.

1. O olhar exterior e, por vezes, quase "voyeurista" do cineasta representado pelas imagens visuais e sonoras (*travellings* que nos mostram a cidade flutuante, onde os comerciantes dentro das pirogas expõem e vendem os seus produtos alimentares; grande angular que mostra o corpo e o rosto de uma jovem, destruída pela droga e pela prostituição, sentada numa cadeira numa rua muito movimentada, a sorrir de forma nervosa; plano de acompanhamento de uma outra jovem modelo dentro de um táxi a maquilhar-se e depois parada numa rua central da cidade, aparentemente à espera de alguém; sons do quotidiano, buzinas de automóveis, vozes de pessoas, passos apressados na multidão) revela-nos uma cidade que vive do comércio de bens alimentares e do comércio do corpo.

2. O enquadramento de Dong na sua atividade de criação, através do qual vemos o pintor e as jovens modelos num espaço fechado. Assim como na primeira parte, o pintor fotografa as modelos agora não como auxiliar da sua pintura, mas como uma forma de aproximação aos seus modelos, de comunicação sem palavras. Pinta os corpos das modelos, umas em pose enquanto estão a ser pintados, outras sentadas a descansar ou em pé a cantar canções românticas. Contrariamente, à primeira parte, não há comunicação verbal entre o pintor e as modelos, porque Liu Xiadong não conhece a língua tailandesa. Também nada sabemos sobre elas. Quem são? O que pensam? O que fazem? Apenas depreendemos que são mulheres que cuidam muito de si e do corpo. Para quê? Para serem modelos? Acompanhantes de luxo? Prostitutas? ... Ou seja, o corpo como forma de vida.

3. O olhar de Liu Xiadong nos momentos de pausa, em que deambula pelas ruas da cidade, possibilita-nos um primeiro contacto com Banquecoque a vários níveis: económico e social (trabalho, lazer, habitação, transportes públicos,) poder militar e religioso (imagem de um monge budista numa folha

de calendário na esquadra, a referência do comandante Biao à doação de dinheiro aos templos nos momentos de reza).

4. As imagens em movimento de uma jovem modelo, que também “saiu” da tela do pintor como o “modelo” masculino, para “entrar” no quadro do cineasta e ocupar a sua centralidade durante cerca de dez minutos, deslocando-se pela cidade: nas ruas muito movimentadas, cuja atmosfera é muito poluída pelos transportes públicos, pois vemos-la a proteger o nariz devido ao gaz dos tubos de escape; no autocarro onde ouvimos o som de uma rádio a transmitir uma cerimónia em homenagem ao rei Bhumipol Adulayadej, que reina na Tailândia desde 1946, ou seja, acedemos a uma informação acerca do regime político na Tailândia; no espaço privado, em casa da modelo, espaço exíguo onde o que Jia destaca é um aparelho de televisão a transmitir imagens de uma inundação grave que destrói o norte do país e provoca muitas vítimas; na estação de comboio, espaço muito frequentado por pessoas de origens sociais e religiosas diferentes, é nesse espaço que vemos a jovem cruzar-se com um monge budista. Através desta sequência em que Jia acompanhou a jovem pela cidade, temos um grau de aproximação maior à sociedade tailandesa e em particular a Bangucoque, na medida em que somos guiados por um autóctone, que nos proporciona um contacto com a dimensão ecológica da cidade e do país (a poluição provocada pelos transportes, as cheias no Norte do país), com a dimensão política (regime monárquico) e religiosa (budismo).

Notas finais

Dong é definido por Mandelbaum (2007, 25), como “uma espécie de ensaio deambulatório sobre a relação existente entre a realidade e a representação, [a pintura e o cinema] relação cujo principal vetor seria o corpo humano”.

Na primeira parte do filme, a representação do corpo e do rosto do pintor em atividade é inserida num espaço natural, montanhas e o rio Yangze, em que as casas, os templos, os espaços públicos estão a ser destruídos pelas mãos dos homens, cujos corpos vemos neste contexto em tronco nu, no trabalho de demolição ou em slíps, num momento de lazer e de pose para o pintor. Na cena em que o pintor se desloca à aldeia do jovem operário que faleceu devido a um acidente de trabalho, Jia, tendo como pano de fundo o espaço rural, a casa

pobre da família do defunto, privilegia os rostos da mulher viúva, das crianças e das pessoas de idade, que aparentemente impassíveis exprimem pela expressão facial, pelos gestos, a dor, o sofrimento, a consciência das mudanças nas suas vidas devido à construção da barragem das Três Gargantas. Ou seja, o ser humano é representado no quadro de Jia Zhang-Ke como um ator social representado num contexto, em que o corpo, o rosto desempenham uma função no espaço social e cultural.

Na segunda parte, o corpo do pintor no seu trabalho de criação artística é, do mesmo modo que os corpos das modelos, enquadrado num espaço artificial, um ateliê revestido de paredes brancas. Até que ponto esta cenarização pode ser interpretada como uma forma de exprimir a distância entre estas duas artes de representação: o cinema e a pintura? A especificidade de cada uma? Até porque Jia conhece bem o ponto de vista do pintor acerca do corpo enquanto lugar de representação, como podemos ver num excerto de uma entrevista que deu sobre este documentário:

Quando falava a Dong acerca da incompletude da figura humana quando não inserida num lugar onde se inscreve, ele respondia-me que, para ele, o que o corpo exprime é já muito. Os corpos dos homens cobertos de suor nos lugares de demolição, depois os das mulheres no ar húmido de Banguécoque, deram-me uma nova compreensão da beleza do género humano”⁶.

Referências bibliográficas

Bauman, Zygmunt. 2000. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens, e Scott Lash. 2000. *Modernidade Reflexiva, Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna*. Oeiras: Celta Editora.

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

Frodon, Jean-Michel. 2006. *Le cinéma chinois*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP.

Kermabon, Jacques, Marie-Claude Loiselle, e Cheng Xiaoxing. 2007. « Entretien avec Jia Zhang-ke ». *24 images* 133: 34-40. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/13537ac>. Acedido em 10 de março de 2010.

⁶ Excerto de uma entrevista a Jia Zhang-Ke, conduzida por Jacques Kermabon, Marie-Claude Loiselle et Cheng Xiaoxing, in *24 images*, n° 133, 2007, pp.34-40. Online <http://id.erudit.org/iderudit/13537ac>. Acedido em 10 março 2010.

Mandelbaum, Jacques. 2007. "Le documentaire « Dong », un complément passionnant". *Le Monde* de 27 de maio, 25.

Mas, Stéphane. « Jia Zhang Ke - Interview! Peintre pour caméra politique ». Disponível em http://www.peauneuve.net/article.php?id_article=171. Acedido em 4 de abril de 2011.

Thivat, Patricia-Laure, dir. 2011. *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Zhang-Ke, Jia. 2012. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*. Paris: Capricci.

Filmografia

Zhangh-Ke, Jia. 2006. *Dong*.

Murnau, F. W.. 1927. *Sunrise*.