

AS TRIBULAÇÕES DOS CHINESES NA "CHINA"

"... senão, o ofício de viajante torna-se no de espião".
STENDHAL (1)

(A câmara entra na casa, no pátio, vara os aposentos; portas e janelas abrem-lhe rumo, como se fosse humana; mas homem sem corpo). E a fala conta que num dia de julho de 1921 a polícia da concessão francesa de Xangai soube de uma reunião clandestina; o alcagüete precede os policiais, mas quando chegam o partido comunista chinês já foi fundado, e os seus poucos membros escaparam. (Nisto a imagem chega à sala: até as châvenas são as de Mao Tse-tung e seus companheiros). Curto foi o trajeto do aparelho, o seu neutro e vagaroso olhar repetia a irrupção — certamente mais rápida e violenta — dos policiais; também desnivelado temporalmente, o texto, basicamente contexto, apenas no momento dramático (a entrada na sala de reunião) coincidia com a imagem. Mas esta visão do cineasta, este olhar que ele faz nosso, é o do policial colonialista e do seu comparsa nativo.

(Corpo não há. A câmara — "nós" — esconde-se atrás dos montes de frutas e legumes). É o mercado de Pequim: a espontaneidade dos chins é garantida, é segura a autenticidade do que compram, do que comem. Não representam, agem como se investidos fossem, pela invisível câmara.

(As pessoas olham-se para a direita, para a esquerda, para mais longe ou perto. E acabamos conhecendo o alvo de cada olhar: uma pessoa olha outra.

-
- (1) "Detenho-me; eu prometi a mim mesmo não dizer nada de todos os lugares em que entrasse sem pagar: senão, o ofício de viajante torna-se no de espião". *Rome, Naples et Florence en 1817, par M. de Stendhal*, à data 15 de fevereiro de 1817; encontra-se à pág. 43 dos *Voyages en Italie* (edição da Pléiade, 1973).

Este artigo baseia-se num filme, numa crítica:

— n'A *China*, de Michelangelo Antonioni, rodado em 1972 e que estreou na Europa no ano seguinte. O nome verdadeiro do filme é *Chung Kuo*, que quer dizer "país do meio" e é como os chineses chamam o seu país. ("China" vem de Hsin, nome de uma remota dinastia, e é usado na denominação da agência noticiosa governamental Nova China, ou "Hsinhua").

— "Intenção pífida e procedimento desprezível" é o título do artigo comprido e não-assinado que o *Diário do Povo (Renmin Ribao)* publicou a 30 de janeiro de 1974, marcando a violenta reação oficial de Pequim ao filme de Antonioni. Tradução francesa foi publicada nos *Cahiers de la Chine Nouvelle*, n. 1851, de 31 de janeiro de 1974.

Só a câmara não é presença: olha sem ser vista. A íris chinesa nunca reflete a sua imagem). A acupuntura obedece a certos princípios da vida e do corpo que todos conhecem; o que designa o médico não é o acesso ao mistério, nem o prestígio e disfarce da escrita ilegível; mas uma sutileza da mão, do gesto. E por isso a cesariana pode ser praticada rindo e conversando. O que desperta confiança no médico chinês não é a sua Diferença, a máscara neutra e branca que homogeniza os rostos e, apagando quase todas as marcas de território e diferenças de indivíduos, reduz todos a idênticas realizações dessa grande Aliteridade Terapêutica. (A máscara só nos deixa ver, irredutível, o olho puxado, a pele amarelada). Nem lhe confere poderio a ausência de cor e desenho na roupa. Porque a relação de cura que presenciamos não resulta da subordinação ao saber zombeteiro, desdenhoso, irônico porque mudo — nem da ausência do doutor, ou do isolamento no hospital. Vemos um tratamento que é principalmente a possibilidade de trocar papéis, de integrar medicina e vida social (2). Nada desune, mais do que a nossa medicina, sujeito e objeto, ciência e ideologia, verdade e erro; superar estas cisões é essencialmente compreender de maneira nova os males, sarar o desvio. A política depende do corpo.

(Quem é personagem do filme? A China? De começo soubemos que dela só veremos "alguns rostos e imagens". O(s) viajante(s)? O fio condutor são suas peripécias, sua visão. Mas nunca os vemos: enxergamos como eles, através deles; só sabemos que existem porque, além da imagem, há texto. Desliguemos o som, tapemos os ouvidos: nós surdos, eles deixam de existir. Porque a reportagem é ausência, inexistência. Porque o "nós" a toda hora repetido não remete nem a corpo nem a pluralidade: designa é uma câmara endoidecida, que emprega o plural majestático).

Todo ser deseja, tende a perseverar na sua essência? E qual é a essência de uma câmara — senão ver, filmar? (Perseverar no ser também é expandir-se, invadir outros lugares, enfim: ser imperialista). De quando em quando sabemos que os falantes (3) — esses guias que também nunca aparecem, porque

-
- (2) Fala-se que os chineses recusam Freud em função de um puritanismo anti-sexual. Mas é importante a recusa de uma separação radical na relação de saber: como admitir um divã que leva ao extremo o papel do médico que vê sem ser visto, ouve sem falar?
 - (3) Nenhuma personagem do filme fala. Ou melhor, alguns chineses falam entre si, mas nem letreiro nem dublagem nos transmitem o sentido de suas palavras. Por outra, fala-se deles, e todo discurso é indireto.

Interessa comparar *A China* com o filme *A hora da libertação já souu*, da libanesa Heiny Srour, que mostra o combate nas montanhas do Dhofar contra as forças inglesas e iranianas do sultão de Omã e Mascate. Uma das melhores seqüências é uma discussão entre adolescentes sobre o lugar em que deve ser situada a cozinha de um acampamento. Letreiros nos traduzem o que dizem, tanto a geografia imediata como as concepções mais vastas: é como se participássemos com eles, e por trás do que parece irrelevante apreendemos algo da sua maneira de ser.

em vez de se olharem entre si, como os figurantes, dirigem-se à câmera, chamam-na, dão-lhe corpo e suprimem anonimato e soberania — pedem ou mandam não filmar a casa de Mao Tse-tung, um navio de guerra, um dos raríssimos mercados capitalistas no campo. Mas esses guias serão frustrados, tanto ao policiarem como ao pedirem a gentileza; sob pena de morrer, a câmera não pode parar. Se a sua praxis de negação do próprio corpo é doida, então a loucura identificou-se com a sua vida, e sarar é morrer. — Isto não significa, porém, que a câmera não selecione, que filme tudo; elimina pelo menos os que a nomeiam e lhe falam. Os guias são os iguais desta câmera plural, os únicos que estão no seu campo de luta e contra quem ela brigará de esconde-esconde. Estes invisíveis sabem da sua presença, do seu alcance; é por isso que destróem a feitiçaria se aparecerem. Mencionados no texto, nada podem contra a mágica; mas, se vistos na tela, proporcionando pelo ofício de intérprete o som da língua ocidental (um chinês fala o nosso idioma!) e expondo o sentido do que a personagem vista fala, diminuíram o encantamento da distância, o clima de quase ficção; para compreendê-los o espectador teria de levar em conta o que dizem, e não só os mitos que com a ajuda da Câmera projeta neles.

(Os problemas da China — parece ser a moral do filme — são totalmente distintos dos nossos. Porque o “espírito chinês” é diferente. E por isso não interessa mostrar as relações de produção, de convívio). Numa fábrica ficamos sabendo que, depois do trabalho diário, há discussões políticas. Quando o Espírito Fílmico acaba de anunciar isso, as bocas dos homens e mulheres abrem-se numa gostosa risada. O que discutiam, por que riem? nunca sabemos. Acabamos de presenciar uma experiência que, esta sim, nos intriga. Então, a política pode ser gostosa, pode levar ao riso feliz — nem sarcástico nem irônico?

Para cada época, partido ou paixão existe a sua geografia do desejo. Mas a china tem algo de particular: nunca um lugar excitou tanta impressão sem (ou por não) ser conhecido. Falando da América, Tocqueville opõe-lhe uma terra que nunca viu: “a China, (...) o mais belo modelo de centralização administrativa que existe no universo” (4). É claro que todo *locus ignotus* fascina — como a própria América para muito europeu do século XIX. Mas o modelo do Outro é o chinês. Se uma enciclopédia obedece a uma lógica diferentíssima da nossa, que nacionalidade lhe atribuir?... Duas determinações inteiramente opostas produzem esse mistério: uma tradição milenar, hierárquica, conservadora (5), cuja existência fornecia um museu vivo para o dileitante, e um alibi para o imperialista que vinha cuidar desses povos tão infantis; e uma revolução original, castigada por um bloqueio norte-americano que durou uma geração. Daí que se vai hoje à China com tanta curiosidade como Marco Polo. É a viagem por excelência. Somente sem o medo do Pássaro

(4) *De la démocratie en Amérique*, tomo I, 1, 5.

(5) Nos relatos de viagem, mesmo contemporâneos, é freqüente a referência a uma preocupação chinesa de conservar o solo, de não reduzir o progresso a um crescimento predatório.

Roca e com a certeza dos caminhos: não só de que são bons: de que existem e dão nalgum lugar.

Do século XVIII o ocidental herdou o gosto das viagens, a paixão de delimitar a imagem do outro e também de embaralhar o seu rosto no dele; mas algo mudou: não cabe mais o passeio vitorioso do homem racional pelas Marcas afastadas, primitivas, prometidas à dominação e ao aprendizado; e, se o homem do Atlântico Norte espreita no outro um atalho para chegar ao segredo — que deseja tranqüilo — de si mesmo, corre o risco de perder no caminho, não a vida, porém a empreitada. Materialmente é fácil viajar; mas nunca tal experiência foi tão penosa.

Porque o que assusta não é mais o que difere, é o que se assemelha. “Como é possível ser persa?” perguntava o século XVIII. Hoje, o que o viajante mais quer é encontrar um persa autêntico, mas acha sociedade e problemas parecidos com os seus. A questão é outra, e desta vez calada e sorrateira: como *fabricar* um chinês? como produzir uma imagem verossímil da alteridade? Fingindo espanto, estranheza, objetividade ante o que exige tomada de posição, ante o que nos envolve mesmo sem querer. O movimento universalizante da economia desde há muito que eliminou, exceção feita de raros grupos marginais, as imagens mais extremas do outro.

Buscar, hoje, a máxima diferença é arriscar-se, mesmo de boa fé, a falsificar o visível. Antonioni buscou na China o objeto setecentista — sem dúvida foi isso que despertou a ira da República Popular. A mercadoria do exotismo enfeita-se, altera suas formas, vira-se para agradar o rico de bom gosto e o jovem executivo de idéias avançadas; o consumo está garantido e o mercado sempre aumenta — mas o “produzido”, que empresta a mão ou o rosto para servir de matéria prima ao tráfico do pitoresco, acaba-se cansando. Sempre isolada na sua história, hoje a China recusa a carga de exotismo que quase invariavelmente acompanha o interesse nela. Por isso o conflito freqüente entre Antonioni e os anfitriões, que desejam de algum modo policiar e/ou orientar a filmagem. A resposta do cineasta é dupla: recusar a interferência, filmando e exibindo o proibido; abolir a realidade plástica, física dos guias, que não são filmados. Aqueles que se recusaram a aceitar o papel de objeto passivo são suprimidos. E não vamos alegar que a equipe de filmagem também é invisível; são duas invisibilidades diferentes: todos os ocidentais estão do lado de cá do aparelho, junto dos botões; todos os “chins espontâneos” aparecem do lado de lá; só os guias, em lugar nenhum. Apenas sabemos que existem por causa do texto.

A narração cala o fabrico da imagem, exceto para valorizar o seu preço — a transgressão; e o desrespeito da ordem ou pedido aparece como o feito da própria máquina, tornada autônoma, como prova máxima de objetividade; são os segredos, os momentos mais “autênticos” da realidade chinesa. Antonioni faz o contrário do cinema da virada da década, dos anos pré e pós-1970, que se deliciou em denunciar a ilusão, em mostrar os meandros da mentira ar-

tística. É o que *A China* nega: pois se pretende documentário, não ficção; o olhar é neutro e só reconhece a limitação enunciada na primeira frase do filme — quando o narrador desmente o título da película para dizer que não tratará do país mas de “rostos”, de movimentos, de (alguns) “chineses”. E esta limitação refere-se apenas ao tempo, ao espaço enquanto manobrados pelos meios técnicos e pelo Interdito: não foi possível alongar a estadia nem conhecer todas as regiões desejadas; aliás, nem se dispunha de meios para saber quais os lugares de interesse. A dimensão do filme é a veracidade; o que a reduz vem do governo chinês; são limitações, talvez de grau, quem sabe de natureza, mas que vêm do próprio objeto (relutante) da filmagem. O preço da objetividade é a absoluta dissimetria entre a China socialista e a Máquina monárquica que a filma. O “Nós” não é anonimato, nem ponto zero do poder, nem tábula rasa do preconceito; é a Majestade que penetra numa República.

Daí, porém, a inferir que Antonioni é um propagandista “anti-chinês”, como disseram o *Diário do Povo* e o governo de Pequim, vai uma certa distância. Nem se pode dizer que o filme seja anti-comunista. Antonioni *não acha* que “o sistema socialista da China não é bom, a revolução chinesa um fracasso, só restando uma saída: fazer marcha-a-ré e restaurar o antigo regime” (6). Também não participa da campanha dos “social-imperialistas” e “imperialistas” contra “o povo chinês”. Ao contrário, é inegável uma certa simpatia sua pelas realizações do regime de Mao Tse-tung: em vinte e poucos anos, Xangai, que era o lixo do Oriente, transformou-se numa cidade ordenada, limpa e, se há pobreza acabaram a prostituição, a miséria e os mortos de fome que os lixeiros recolhiam de madrugada nas ruas.

Na verdade, o maior defeito do filme — inevitável desde que postula a radical “estranheza” do chinês face a nosso mundo — é a sua incapacidade de criticar o governo chinês. Não vê diferença entre povo e governo, povo e partido: tudo é chinês. É verdade que o governo proíbe (seus delegados são os guias invisíveis) enquanto o povo se deixa filmar; mas há vezes em que uma população reage à agressão da câmara ocidental. É o que acontece numa aldeia nas montanhas de Linh-sien, cujos habitantes nunca viram um branco: enquanto vemos os chineses duros, rígidos porém dignos, serem filmados, prontos a escapular do campo visual do europeu desde que cumprida a delicada obrigação de emprestar-lhe a imagem, o Texto narra que os aldeões se prestaram à filmagem “com medo”. (Este é um dos momentos em que a imagem ultrapassa e/ou desmente o texto: parece-me que as expressões indicam muito mais uma segurança e uma gentileza do que medo). Em última análise, as relações entre os chineses — o modo pelo qual se hierarquizam, se amam, se hostilizam — estão ausentes do filme. Vemos uma sucessão de quadros *à plat*, imagens sem profundidade espacial nem extensão temporal. Se as hierarquias, de poder ou amor, de algum modo fossem apresentadas; se alguma posição, favorável ou adversária, fosse tomada a respeito do governo de Pequim (e

(6) *Diário do Povo*, artigo citado, I.

não precisaria ser a posição de algum partido ou grupo existente), haveria uma legitimidade para as indicações e ilegalidades da filmagem. Filmar não por filmar, mas para denunciar algo, participar da defesa do povo contra o governo (por exemplo). Na ausência sequer de um esboço de análise política, Antonioni vê-se reduzido ao papel de bisbilhoteiro, e o seu procedimento torna-se indelicadeza com o anfitrião. — Falamos nas viagens do século XVIII: Antonioni faz uma *etnografia* ingênua, sem problematizar a questão do *po-der* (7).

Ingênua? Os chineses dizem que o filme, longe de mostrar apenas imagens sem as interpretar (dixit Antonioni), é “um comentário político dos mais pífidos”. Exemplos: o cineasta alega que a metrópole industrial de Xangai “foi inteiramente instalada pelo capital estrangeiro no século passado” (8) e desvaloriza a qualidade de suas indústrias; destaca os velhos extenuados no trabalho e só mostra de relance o grande canal Bandeira Vermelha; “na falta de imaginação, chega a mostrar no filme como se assoa o nariz e vai ao banheiro”; “quando (...) a heroína da peça revolucionária *Ode a Longkian* canta *Ergue a cabeça e endireita o teu busto*, vemos na tela um porco balançando a cabeça”. “... chegou a propor, durante a sua visita à Comuna Popular da Amizade sino-albanesa, que membros da comuna simulassem uma briga para filmá-los. Doutra feita, pediu a um grupo que vestisse as roupas que ele queria, senão recusava filmá-los. Esta filmagem — na calada, forçada, fraudulenta — manifesta um grande desrespeito e um enorme desprezo pelo povo chinês”.

- (7) Tomemos, ao acaso, alguma “viagem à China”: por exemplo, *To Peking — and beyond*, de Harrison Salisbury (Berkley, 1973). O jornalista do *New York Times* constrói o suspense da sua viagem em cima duma pergunta sempre reiterada: quem é o “homem novo” criado pela Revolução Cultural, e que valor tem esta experiência para o Ocidente? Conclui (ou pressupõe) que se trata da maneira chinesa de atravessar etapas que foram vencidas de outro modo pelo mundo branco. Mas o importante é que o norte-americano, mesmo ingenuamente, elogia ou critica o que vê e, se tenta “compreender”, não se abstém de avaliar. Enquanto Antonioni alegando fazer um documentário, aparenta não tomar partido. Mas existe neutralidade em excluir o político? (Tudo o que diz da Revolução Cultural é que “deu mais importância à ideologia do que à economia”. Ela não o inquieta — e no entanto há quase dez anos que é um dos assuntos fundamentais quando se fala da China).

— Cabe, porém, um esclarecimento paralelo. Antonioni não é menos simpático à China do que Salisbury, ou que o político gaullista Alain Peyrefitte. E por que só o testemunho do cineasta provocou a irritação chinesa? Será que o *Diário do Povo* concorda com McLuhan, e acha que o cinema atinge mais o espectador do que um livro? Ou a crítica será circunstancial, maneira de atacar por intermédio de Antonioni os dirigentes que o convidaram? Não devemos esquecer que os diplomatas chineses na Itália apreciaram o filme, que lhes foi apresentado antes da estréia comercial; a reação de Pequim foi relativamente tardia.

- (8) Do filme. As citações a seguir vêm do artigo citado, no *Diário do Povo*.

A indignação chinesa percorre os mínimos detalhes do filme: montagem, efeito sub-liminar ou irônico do acompanhamento musical, os cortes. Pela primeira vez um cineasta ocidental, e importante, era autorizado a fazer um documentário desse porte. E isto num momento (1972) em que o país começava a abertura para o exterior e acabava de ter reconhecido o seu lugar nas Nações Unidas. Por isso a importância dada à imagem externa da China. O maior choque, para um povo que faz da gentileza uma arte de vida, é vê-la confundida com submissão: o convidado (9) é mal-educado e o ocidental desrespeita o que vê. “Diz ele que o povo chinês ‘pensa no passado’ (...). Quem ‘pensa no passado’? O povo chinês vota um ódio implacável a este ‘passado’, a estes séculos de demônios possessos em danças selvagens”. Por isso a fascinação do comentarista pelo canal Bandeira Vermelha, pelo progresso de Xangai, o seu amor pela modernidade.

A crítica chinesa é inteiramente política, e por isso mesmo corre o risco de matar o paciente querendo curá-lo. Que a maneira de Antonioni ver a China contém muito vício ocidental, é inegável. Mas pretender ditar normas políticas à arte, reduzir todas as imagens a um sentido imediatista (pró ou contra), amarrá-las a um fascínio talvez muito efêmero pelo moderno, atacar ou ignorar a poesia — gratuita ou amplamente humana — de um salão de chá, de uma velha de pés minúsculos, de um ancião de olhar perdido no vago, para querer substituir essas imagens pelas figuras técnicas: chaminés, fábricas, prédios novos! Não é à-toa que o artigo chinês despertou riso no Ocidente. Lido na íntegra, porém, parece-nos justa a sua indignação; o que é duvidoso é a maneira como ela se traduz.

Pretender que os defeitos do filme de Antonioni estão no seu “ódio” pelo povo chinês, que ele agiu de “má fé” e se coligou como os “inimigos da China”, é justamente eliminar todo o valor da crítica. E muito fácil, forçando a realidade, denunciar Antonioni; mas do que adianta apresentá-lo como indivíduo pérfido? O que é grave n’*A China* não são mentiras nem um aspecto “conspirativo”, mas o contrário: a sua boa fé que, de maneira artística, repete uma visão da China e do “outro” que é a mais arraigada, a mais típica, a mais exemplar no Ocidente.

Mas talvez a crítica do *Diário do Povo* não seja tão política. O seu defeito mais radical é uma ênfase e um silêncio: a insistência na construção do moderno, do tecnológico (10), e o escasso interesse pelo aspecto político da

(9) Do texto chinês: “...Foi na primave de 1972 que Antonioni foi nosso hóspede.”

(10) Reich fala de Stalin: “Os imóveis, os metrô, as escolas são reveladores do nível técnico de uma sociedade, mas não indicam se os homens desta sociedade são escravos ou trabalhadores livres, indivíduos racionais ou irracionais. Como os russos soviéticos apresentavam cada aquisição

vida na China. O crítico não lamenta a ausência no filme de discussões, de maneiras de vida, mas o pouco relevo dado às construções de ferro e concreto. Antonioni viu mal a China, os chineses entenderam mal *A China*: e talvez uma das razões seja que nenhum dos lados deu importância ao que são as relações de poder. Em nome da poesia, em nome do progresso, o artista e o comissário não conseguem satisfazer a nossa curiosidade: como é possível rir em política?

Renato Janine Ribeiro

técnica como uma realização 'especificamente comunista', a população soviética acabara por imaginar que tais coisas não existiam nos países capitalistas." *Psicologia de Massa do Fascismo*, Wilhelm Reich, capítulo IX, item 1; na tradução francesa (Payot, 1972) encontra-se à pág. 194.