

CANTON, LA CHINOISE / 2001

CORREALIZAÇÃO ROBERT CAHEN

Estética da confusão

Realizado com Robert Cahen, célebre pioneiro da videoarte em França, *Canton, la Chinoise* tenta operar a síntese entre dois universos, duas abordagens, dois métodos de trabalho e, por fim, dois estilos. As correalizações são sempre exercícios arriscados que exigem, para superar os obstáculos, uma relação sólida entre os parceiros. Rob Rombout conheceu Robert Cahen em 1987, no Festival de Arte Vídeo de Montbéliard – Cahen era membro do júri que atribuiu o grande prémio a *Entre deux tours*. Desde então, uma longa e

sólida amizade une os dois realizadores. Em 2001, Cahen telefona a Rombout e propõe-lhe que seja o seu assistente num vídeo que vai rodar na China, um país que conhece bem e onde já trabalhou. Recordam-se, em particular, obras esplêndidas como *Sept Visions fugitives* (1995) ou *Hong Kong Song* (1989), uma fita que se pode aproximar de *Canton, la Chinoise*, uma vez que se trata, lá como aqui, de fazer o retrato de uma cidade. Rombout aceita com prazer a proposta do amigo e acompanha-o durante duas semanas a Cantão. Trabalham à maneira de Cahen, com uma pequena câmara DV, sem qualquer autorização, ao sabor das suas deambulações. Rombout faz múltiplas sugestões de imagens. De regresso a França, Cahen empreende aquela que sempre foi a fase decisiva do seu trabalho: a pós-produção. Trata as suas imagens explorando um vasto leque de efeitos especiais e transforma os sons gravados para criar uma verdadeira música concreta. O conjunto destes meios dá às suas obras a fluidez que caracteriza o seu estilo. Mas, desta vez, a coisa não funciona. Não encontra aquilo de que precisa e constata que o material filmado está mais marcado pelas escolhas de Rombout do que pelas suas. Volta a telefonar ao amigo e propõe-lhe que seja não já assistente mas correalizador, e que façam não já uma obra de vídeo mas um documentário. Mas, para Rombout, as coisas não são assim tão simples. Durante a rodagem, trabalhou no estilo de Cahen, adotando um método de trabalho que não é, de modo nenhum, o seu. Assumir a realização implica, para ele, reorientar o projeto para as suas próprias preocupações, refazer uma rodagem preparando-a à sua maneira e filmando alguns



cidadinos cuidadosamente selecionados que, sob o olhar da sua câmara, se tornarão «personagens» cujos percursos poderão entrecruzar-se e reunir-se no final do filme. Sobretudo, recusa qualquer recurso aos efeitos especiais. Cahen aceita, e o seu produtor também, e os dois cúmplices regressam a Cantão para voltar a rodar durante mais duas semanas. Inevitavelmente, a montagem revela-se longa e laboriosa, tendo cada realizador de se acomodar às exigências do outro. O resultado não é nem um vídeo de Cahen (sem câmara lenta, sem sobreimpressões em várias camadas, sem efeitos osciloscópicos que fazem ondular as linhas) nem um filme de Rombout, em que não se reconhece o seu estilo visual: sem planos fixos, sem simetria, sem perspectivas em fuga, sem jogo com a profundidade de campo. Como em qualquer obra mista, a mistura de estilos é incontestável. O mais surpreendente, quando se conhecem os antecedentes dos dois autores, é a ausência de música, no entanto essencial tanto para Rombout, que escolhe cuidadosamente os compositores de cada um dos seus filmes, como para Cahen que, em toda a sua obra vídeo, transforma em música concreta os sons gravados pela sua câmara, tal como transforma as suas imagens naquilo a que se poderia chamar uma «pintura concreta». Recorde-se que Robert Cahen fez os seus estudos no Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, fundado por Pierre Boulez), iniciou uma carreira de compositor de música eletroacústica e, como muitos outros pioneiros da videoarte, elaborou as suas primeiras fitas de vídeo com um sintetizador concebido segundo o modelo dos utilizados pela música eletrónica.

Há filmes que é preciso ver duas vezes. *Canton, la Chinoise* é um deles. O primeiro visionamento desilude pelo seu excesso: demasiado para ver, demasiadas palavras para ouvir, demasiadas legendas para ler sobre vozes chinesas. O discurso parte em todas as direções, hesita-se em dizer de que fala: de Cantão, da China, da mulher chinesa, da literatura e da arte na China? As vozes *off* das diferentes personagens falam um pouco de tudo isso, demasiado pouco para que se aprenda alguma coisa e demasiado para se considerar que as suas palavras não têm importância. O espectador comum, com pressa de compreender o sentido do filme, de encontrar uma perspectiva particular sobre Cantão ou o ponto de vista que funda o olhar documental, fica rapidamente desapontado. Pouco preocupado com distinções teóricas entre a videoarte e o cinema documental, procura «a mensagem», esquecendo que um filme não se reduz a palavras. Como a água que corre no sentido do declive, escolhe a via da facilidade: escutar as palavras supostamente portadoras de sentido antes de olhar para as imagens. Entre as diferentes vozes que se ouvem no filme, a de Christian Mérier, adido cultural no Consulado-Geral de França em Cantão, é dominante, tanto pela posição social da personagem como pelo tempo de palavra que o filme lhe atribui. Incontestavelmente, o homem compraz-se em mostrar que conhece bem a China, a sua literatura e as suas filosofias, taoismo e confucionismo, cujos autores gosta de citar. Mas, afetando maneiras literárias, o seu discurso pedante e semeado de frases ocas deixa o espectador perplexo: «Cantão», diz ele, «é uma cidade sensual, erótica mesmo. [...] Ela está ali, mas está no corpo das pessoas». Rombout e Cahen não se deixam enganar por este

gênero de afirmações, sob as quais, ironicamente, insinuam a imagem das autoestradas urbanas que invadiram a cidade. O erotismo de que fala o diplomata reaparece nas suas alusões constantes às suas próprias experiências com as mulheres chinesas que, sob a afetação das suas palavras, reduz ao seu corpo: «Gosto muito da carne do corpo da chinesa, que é uma carne muito lisa. E gosto muito do sono da chinesa, que é um sono total, profundo, enrolado.» [QR29] Os seus tiques de linguagem denunciam a brejeirice implícita e constante do seu discurso. Emprega sem cessar o verbo «penetrar» omitindo a preposição que normalmente introduz o complemento de lugar: «Quando se penetra a China», diz ele, ou ainda: «Quando se penetra uma paisagem, só se entra na paisagem.» Mais adiante: «Gosto de penetrar a paisagem com uma mulher». Evoca Lao Tsé, que dizia: «O mundo é feminino. O mundo é uma mulher». Este discurso dominante leva a pensar, à primeira vista, que a mulher chinesa seria o objeto principal do filme. Mas não há muitas mulheres neste filme. Só a assistente chinesa de Mérier, o qual fala dela com condescendência, intervém em certos momentos. Adotou um nome francês, Carine, para além do seu nome chinês. Num francês impecável, fala da sua mãe, que a apoia, do seu pai, que recusava que ela estudasse na universidade, da China de Mao onde «as pessoas eram pobres mas felizes», ao passo que agora «as pessoas são ricas mas tornaram-se más.» Sonha com um belo casamento como os que se veem na televisão, com uma vida de família, com dois filhos, quando o regime impõe o filho único. Ouvem-se as palavras de Carine, mas nunca a vemos de frente. Sempre filmada de costas, de perfil e até de cima quando está à janela, muitas vezes não é mais do que uma silhueta negra sem rosto. Outras mulheres são vislumbradas em certas sequências, também elas na sombra do adido cultural, mas não falam. Com exceção de uma mulher que canta num parque, a mulher chinesa no filme está, na realidade, reduzida a servir de realce ao diplomata francês. Até os chineses, quando falam da mulher, dão dela uma imagem negativa. Um deles diz que elas têm «cabeças grandes mas corpos pequenos [...], nádegas pequenas e ombros pequenos. Têm a tez amarela e o corpo descarnado».

Em contrapartida, os homens estão muito presentes, na imagem e no som, mesmo que os chineses sejam frequentemente filmados de costas ou em silhueta diante de uma janela. Todos exercem uma profissão no domínio das artes e da literatura. Chen Tong, um editor-livreiro, traduz e publica os grandes textos da literatura francesa do século XX, de Beckett ou de Robbe-Grillet. Fala de Beckett, que escreve sobre a solidão e o absurdo. Um fotógrafo faz retratos de mulheres desnudadas, consideradas na China «mulheres de má vida». Como Rombout gosta de fazer, também ele fotografa a partir de um comboio. Diz: «Muitos sociólogos e artistas pensam que a arte pode mudar a sociedade. Mas eu estou isolado». Um artista plástico cujas obras não chegamos a ver toma o tijolo como material por causa da história dos seus pais: a sua mãe, que trabalhava numa fábrica de tijolos, adoeceu ao respirar poeiras tóxicas, e o seu pai foi condenado pela Revolução Cultural a trabalhar numa obra. Diz de Cantão, que Mérier dizia «sensual», que ela o deixa cada vez mais insensível. «É uma cidade em desordem», de que não gosta, mas que também



não detesta. O editor, o fotógrafo e o artista encontram-se à volta de uma mesa, no restaurante, em companhia do adido cultural e de Carine. Compreende-se então que estão todos em dívida para com o francês, que distribui subsídios.

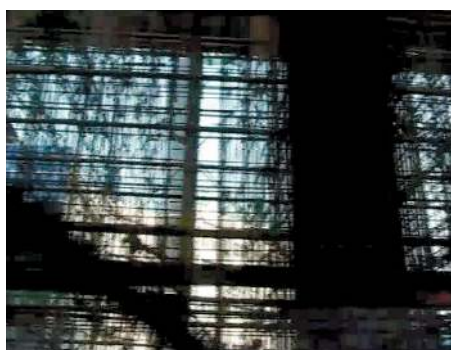
Escutando apenas as palavras desconexas de todas estas personagens, que falam um pouco de tudo, o espectador desconcertado perde-se num filme confuso cujo propósito não compreende. É-lhe, pois, necessário revê-lo, ou antes vê-lo de outro modo, preocupando-se mais com as imagens do que com as palavras. Poderá constatar que há duas maneiras muito diferentes de filmar, e algumas outras intermédias. A primeira, clássica mas menor, respeita as proporções do espaço, dá-lhe profundidade, situa as personagens no seu ambiente. Longos travellings laterais a partir de um carro acompanham motociclistas nas vias rápidas; outros, filmados a caminhar, seguem uma personagem de costas pelas ruelas. As figuras em primeiro plano destacam-se nitidamente sobre o fundo urbano. Mas por vezes o ponto de vista escolhido produz o efeito inverso. Planos em contraluz desenham as personagens como silhuetas. Outros são filmados através de um obstáculo: Christian Mérier é entrevistado por detrás dos estores do seu gabinete ou entre os bambus que cercam a esplanada do café onde conversa com uma chinesa. A profundidade da imagem é obstruída e o olhar do espectador, entravado. O sujeito filmado não é mais do que «entrevisto», para retomar aqui o título de uma célebre fita de vídeo de Robert Cahen.

A segunda maneira de filmar procede de modo inverso ao da primeira: esmaga a perspectiva pelo recurso à teleobjetiva, que faz desaparecer o intervalo espacial entre as pessoas e as coisas. Um plano filmado a baixa altura sobre a massa das bicicletas que circulam na cidade faz

interpenetrarem-se os pés, as rodas, os pedaleiros. Outro, sobre os ciclistas, compõe uma tapeçaria de rostos. Os cineastas exploram todos os subterfúgios possíveis para que as figuras se sobreponham, se entrelacem, se liquefaçam. Filmam os reflexos projetados no vidro de um aquário onde os peixes parecem deslizar entre as pessoas que circulam na rua; o cintilar irisdado dos veículos na barreira antirruído que ladeia a autoestrada; as formas fuliginosas de algumas silhuetas coloridas a correr sob o aguaceiro, vistas através do para-brisas de um carro afogado pela chuva; os clarões luminosos e coloridos de uma discoteca; as luzes da cidade e os letreiros luminosos que cintilam sobre as silhuetas escuras do adido cultural e da sua última conquista, sentados no banco de trás do táxi; e a noite, simplesmente, que reduz o espaço a algumas zonas iluminadas e os transeuntes a sombras projetadas. Um travelling lateral em longa focal, de noite, acompanhando o artista que caminha diante das lojas diversamente iluminadas, faz desaparecer toda a sensação espacial em proveito de uma longa série de manchas coloridas, de clarões luminosos, de figuras mais ou menos informes que aparecem e logo desaparecem. Estes efeitos produzidos na rotação, sem recorrer à trucagem eletrónica, confundem a personagem com o fundo de que já não se destaca, acentuam a picturalidade das imagens e confinam com a abstração. Ora, nesse momento, o jovem artista fala do pai, que não compreendia a sua arte e queria que ele se dedicasse à pintura tradicional. A relação entre palavra e imagem torna-se um diálogo sobre a arte entre o artista filmado e os dois artistas que o filmam.

Apesar das suas diferenças, estas duas maneiras de filmar produzem efeitos estéticos comuns, claramente procurados pelos dois cineastas, que privilegiam o movimento, a linha, a textura e a cor. A câmara móvel filma objetos móveis: o autocarro visto de outro autocarro,





os numerosos motociclistas em travelling de acompanhamento a partir de um carro, Carine ou o artista caminhando na rua, seguidos pela câmara ao ombro. As autoestradas urbanas, os viadutos, as passagens pedonais aéreas, os tapumes, os ecrãs publicitários desenhavam formas complexas cujas linhas se entrelaçam, se fazem e desfazem ao sabor dos movimentos da câmara. Os estores, os andaimes, os tapumes de chapa ondulada, os blocos de prédios idênticos, as fachadas de arranha-céus, os bambus entre os quais passeiam o diplomata francês e a sua namorada, ou ainda um viveiro onde se amontoam serpentes, tudo é propício à criação de tramas de linhas paralelas ou texturas de linhas enlaçadas. Cada plano capta cores vivas que contrastam nitidamente com a cinzente envolvente: o vermelho de um capacete de moto, do vestido de Carine, de uma capa de plástico que protege a motociclista da chuva; o azul de uma caixa no porta-bagagens de uma scooter ou de um estaleiro noturno cuja iluminação projeta sobre uma lona a sombra imensa de um operário; o branco da folha de papel que o editor lê e que invade todo o campo da imagem; a linha amarela de uma guarda metálica horizontal que corre ao longo de um viaduto, filmada num longo travelling lateral, e que a chuva que inunda o vidro do veículo faz ondular como um traço de tinta a barrar a imagem [QR21].

Se *Canton, la Chinoise* é um filme para ver e rever, é também para reescutar, para melhor ouvir certas palavras fragmentadas e dispersas. Falando da pintura tradicional chinesa, em que a paisagem domina a personagem, o adido cultural diz: «Perdemo-nos noutra coisa.» Também o espectador se perde no excesso de imagens e de palavras que o dominam. Mesmo no fim, o adido cultural pronuncia estas frases estranhas: «A China conduz ao vazio. É muito físico. Há um momento em que é mesmo deixar

lá a pele ou não. É muito cheio. É cheio até à náusea, quando a vivemos no quotidiano. É ao sentir fisicamente [...] esse cheio que nós, nós somos esvaziados por esse cheio. [...] No fim de contas, todos estes signos esvaziam-nos dos nossos próprios signos. Mas talvez haja um vazio no fundo de nós mesmos também.» [QR22] Estas afirmações pareceriam abstrusas se não ecoassem uma frase dita em cantonês logo no início do filme: «A humanidade é um poço com dois baldes: enquanto um desce para ser enchido, o outro sobe para ser esvaziado.» A frase poderia passar por um provérbio chinês se não nos lembrássemos de que foi na realidade escrita por Samuel Beckett, em *Murphy*, um dos seus primeiros romances em inglês, cuja personagem é vazia e esvaziada ao mesmo tempo. O espectador compreende que o sentimento de confusão que lhe atravancava o espírito depois do primeiro visionamento era precisamente o efeito procurado pelo filme, que quer fazê-lo embater contra o ecrã das imagens, «cheio até à náusea». Como o velho com a vara de carga ao ombro que quer atravessar o fluxo incessante dos veículos, o espectador não pode atravessar o fluxo incessante das imagens e tentar compreender o que se esconderia por detrás. Mas, por detrás do ecrã das imagens, não há nada a que possa aceder. Não saberá mais sobre a China do que São Francisco Xavier que, como recorda Mérer, morreu numa ilha ao largo de Cantão sem ter podido «penetrar» na China. O espectador compreende finalmente que este filme demasiado cheio é também um filme demasiado vazio, que lhe mostra que há algo de intransponível, para além do qual não pode «penetrar». *Canton, la Chinoise* é um poço com dois baldes. Para ver duas vezes.



Da esquerda para a direita e de cima para baixo. 1. Christian Mérer, o adido cultural. – 2. Chian Tsi (Carine), a sua assistente. – 3. Zhang Haier, o fotógrafo. – 4. Chen Tong, o editor-livreiro.

COMENTÁRIOS

❑ Contratado por Robert Cahen como assistente em *Canton, la Chinoise*, tinha rodado planos (normalmente, como assistente, nunca filmo) que ele tinha achado bons, mas demasiado marcados pelo meu estilo. Insistia em guardá-los; mas eu não era correalizador e, se soubesse, teria trabalhado de outra maneira. Quando lho expliquei, propôs que voltássemos à China. Partimos de novo por duas semanas, como na primeira rodagem. Tinha posto as minhas condições. Discutimos muito.

Da primeira rodagem, guardámos bastantes imagens; verificámos o que faltava.

Antes da segunda viagem, não tinha um argumento, mas uma ideia: filmar artistas, gente perdida, na China, num mundo interessado unicamente no dinheiro e que está em plena evolução.

❑ Tínhamos ficado de acordo em manter como personagem principal o adido cultural francês, um homem culto, bem rodeado (sobretudo de mulheres), com muita lábia. Conhecia artistas chineses e ocidentais (entre outros, Alain Robbe-Grillet). Entre as personagens secundárias, um editor de livros franceses, um fotógrafo muito conhecido que filma essencialmente mulheres nuas e comboios, um artista chinês que fazia instalações com tijolos em homenagem à mãe, forçada a trabalhar duramente durante a Revolução Cultural... cada um deles tinha a sua história.

❑ Tínhamos uma única câmara, uma câmara com muitos defeitos. Com bom tempo, a imagem era feia, demasiado contrastada; quando o tempo estava cinzento, as cores começavam a sobressair. Cores saturadas. Em Cantão chove muito e está muitas vezes cinzento. Virámos esse defeito a nosso favor. Em pós-produção, acentuei as cores primárias, como nos desenhos chineses.

❑ Uma correalização são dois mundos que têm de trabalhar juntos.

Cahen queria mesmo realizar um documentário, e pedia-me conselhos. Eu, por mim, queria

libertar-me e fazer um filme de videoarte, experimentar qualquer coisa. Cahen filma um pouco de improviso, e retrabalha (como um verdadeiro escultor) em pós-produção. Eu prefiro ter uma estrutura prévia: nenhum efeito no filme enquanto o filme não existir.

❑ A rodagem foi um prazer, e a montagem, um drama total. Passei quatro dias por semana, durante seis semanas, em Estrasburgo. Quando voltava a Bruxelas, tínhamos montado, muitas vezes, menos de dois minutos. Além disso, não éramos pagos.

A montadora, Maureen Mazurek, encontrava-se literalmente entre mim e o Robert. Contradizíamos-nos constantemente. Nada avançava. Mas rimo-nos muito.

O produtor, Philippe Avril, levou-nos aos melhores restaurantes.

O filme acabou bem, foi premiado no Canadá. Engordei dez quilos.

❑ Mas o processo e o choque entre duas abordagens enriqueceram-nos, e continuámos a fazer juntos apresentações e exposições.

FICHA TÉCNICA

Ideia original: Robert Cahen.

Argumento e realização: Robert Cahen e Rob Rombout.

Com Christian Mérier, Chian Tsi (Carine), Chen Tong, Lin Yilin, Zhang Haier.

Imagem e som: Robert Cahen e Rob Rombout.

Montagem: Maureen Mazurek.

Assistente de pós-produção: Gontran Froehly.

Assistente da primeira rodagem: Emanuele Da Vincenti.

Montagem de som, misturas: Gilles Marchesi.

Conceção sonora: Robert Cahen e Rob Rombout.

Sonoplastia: Marie-Jeanne Wyckmans.

Sonoplastia técnica: Jean-François Duchateau.

Etalonagem: Michael Faber.

Tradução: Lai-Ying Salin, Wang Xiaojie

Delegada de produção RTBF:

Nicole de Schreider

Responsável de produção CICV: Yasmina Demoly.
Diretora de produção: Marie-Michèle Cattelain.
Produtor delegado: Philippe Avril.
Produção: Les Films de l'Observatoire.
Produtores associados: Boulevard des productions (Evelyne Noiriell e Georges Prats) – CICV Pierre Schaeffer (Pierre Bongiovanni) – Lamy Films (Benoît Lamy) – Images Plus (Dominique Renault) – RTBF

(Claire Colart, produtora associada, e Ives Swennen, diretor dos documentários).
Com o apoio do Centre national de la cinématographie, do ministère de la Culture et de la Communication / Délégation aux arts plastiques, da Région Alsace, da Communauté urbaine de Strasbourg.
Suporte: Beta digital.
Duração: 52 minutos.



