

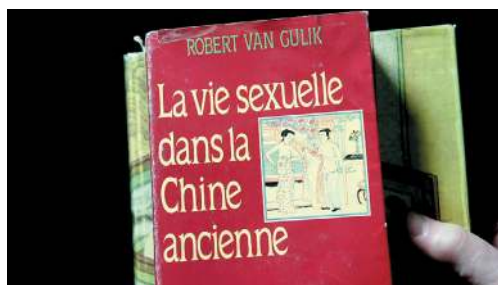
SUR LES TRACES DE ROBERT VAN GULIK

Um retrato compósito

No cinema, tal como na pintura, na literatura ou na fotografia, o género do retrato suscita numerosas questões, entre as quais a da semelhança com o modelo não é a menor. De que semelhança se trata? Da aparência física, dos traços do rosto? Do estatuto social que a postura, o vestuário, o penteado e, se for caso disso, a maquilhagem simbolizam? Ou tratar-se-á de uma semelhança «íntima», tal como a procurava



Nadar, que aceda à vida interior, ao temperamento, à psicologia? Ao contrário do retrato pictórico ou fotográfico – imagens sem palavras –, ao contrário do retrato literário – palavras sem imagens –, o retrato cinematográfico de uma pessoa real (deixemos de lado as personagens fictícias) dispõe de meios visuais e narrativos muito mais eficazes, mas também mais complexos, que lhe acentuam a veracidade. O registo das imagens e dos sons dá a ver, além da fisionomia do modelo, as mudanças de expressão do rosto, as posturas, a gestualidade, os comportamentos em sociedade, e dá a ouvir o grão da voz, a facúndia, a eventual eloquência ou, pelo contrário, as dificuldades oratórias. Um espectador atento e disposto a decifrar os sinais de uma personalidade induzirá daí alguns dos seus traços de carácter: fatuidade ou humildade, vaidade ou compunção, insolência ou decoro, etc. O retrato no cinema pode também contar uma vida, as peripécias de um percurso, os êxitos e os fracassos, os talentos e os dissabores, as alegrias e as desgraças, os amores felizes ou desiludidos, as paixões (porventura insaciadas), as aversões, as angústias existenciais. Pode igualmente desvendar a parte de sombra dessa pessoa, as contradições, as mentiras, os segredos profundamente enterrados, e revelar o outro que nela habita, a sua segunda personalidade, o Mr. Hyde escondido por detrás da sua máscara. O sujeito de um retrato cinematográfico torna-se a personagem da sua própria história, e o filme que a conta pode facilmente resvalar para a ficção e perder, pouco a pouco, a veracidade do seu relato. O retrato de uma celebridade descamba facilmente na hagiografia ou no *biopic* documental. Aquele que é o seu sujeito pode metamorfosear-se tanto em herói como em celerado. O documentário político e o filme sobre arte esbarram frequentemente neste escolho: o homem político torna-se uma vedeta, o escritor um demiurgo e o artista um génio. Entre a veracidade das imagens e dos sons e a



incerteza de um relato que vai derivando para a ficção, é toda a credibilidade do retrato cinematográfico que está em jogo.

Em 2005, Rob Rombout empreendeu a realização do retrato de um homem que o fascinava havia muito: Robert van Gulik (1910-1967), um prodígio dotado de múltiplas personalidades. Depois de ter estudado direito colonial e sinologia em Leiden (Países Baixos), este diplomata neerlandês poliglota (além da sua língua materna e do seu conhecimento do latim, fala inglês, javanês, malaio, mandarim, japonês, sânscrito e tibetano) ocupou diversos postos, principalmente na China, mas também no Japão, na Coreia, na Índia, na Indonésia, no Líbano e, durante a Segunda Guerra Mundial, em Moçambique e no Egito, onde parece ter trabalhado para os serviços secretos britânicos. Pouco preocupado com o seu trabalho diplomático, que exerce com parcimónia, Van Gulik apaixonou-se pela cultura chinesa, da qual tem um conhecimento erudito, vasto e aprofundado, que ainda hoje impressiona os próprios chineses. A sua curiosidade insaciável leva-o a escrever obras eruditas sobre a vida sexual na China antiga, sobre a arte da gra-

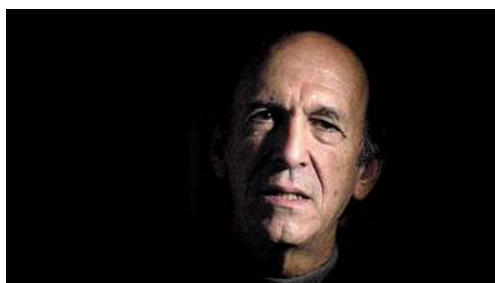
vura sob a dinastia Ming, sobre o *guqin*, um antiquíssimo instrumento de cordas a que chama «alaúde chinês» (na realidade, um instrumento mais próximo da cítara), e sobre o gibão, pequeno macaco de que recolhera um espécime. As suas práticas artísticas são múltiplas: desenha, pratica caligrafia, toca *guqin* lendo a notação musical chinesa e, por fim, escreve. Van Gulik é sobretudo conhecido por uma trintena de romances policiais cujas intrigas decorrem na China do século VII da nossa era e cuja personagem principal é um magistrado que viveu realmente na época T'ang: o juiz Ti. Estes romances de enigma, escritos em inglês, são conformes à tradição ocidental do *whodunit* («quem o fez?»), mas têm a dupla originalidade de serem enriquecidos pelos conhecimentos históricos e culturais do seu autor e abundantemente ilustrados pelos seus próprios desenhos, executados no estilo das antigas gravuras chinesas [QR44].

Não são tanto os talentos e a erudição de Van Gulik que atraem Rombout, mas antes as múltiplas personalidades deste diplomata boémio, escritor, sinólogo,

musicólogo e agente secreto, que parece ter vivido diversas vidas paralelas. Como fazer o retrato de um homem assim? Os recursos documentais não faltam, em primeiro lugar as suas memórias, que contam as suas peregrinações, as suas missões de espionagem ao serviço dos britânicos durante a guerra, a sua mania de dar nomes às divisões das casas que ia ocupando, o seu casamento com uma chinesa de elevada posição social, Shui Shifang, filha de um mandarim imperial da dinastia Qing, de quem teve quatro filhos. A exatidão dos factos relatados deve ser encarada com reserva – observação que vale para qualquer documento deste género –, tanto ele gostava de se comparar à sua personagem («O juiz Ti sou eu», dizia ele), de cultivar os enigmas e até mesmo alguns segredos ligados às suas aventuras amorosas ou às suas fraudes (suspeita-se que seja o autor de uma série de estampas eróticas vendidas como autênticas gravuras do período Ming¹). Dispõe-se igualmente dos seus manuscritos e dos numerosos desenhos que os ilustram, de fotografias e de filmes de família rodados em Super 8. Apesar de tudo, a empresa continua a ser difícil. Como tornar credível o retrato de um escritor cuja própria vida foi romanesca? Como contar a sua história fora do comum sem cair no panegírico? Como dar conta da envargadura intelectual de uma personalidade tão díspar e das suas atividades em domínios tão diferentes entre si? Como evitar cair numa dupla armadilha: a de alisar as particularidades das suas múltiplas vidas numa síntese demasiado geral e, por outro lado, a de sobrecarregar um relato pormenorizado que reduziria o retrato a um austero *curriculum vitae*? Por fim, como contar a vida de um homem que morreu há quase cinquenta anos?

Rombout contorna todas estas dificuldades adotando a sua estratégia narrativa habitual. Constrói o seu objeto a partir de uma pergunta colocada logo no início do filme: «O que resta de um escritor?». Como uma aranha a tecer a sua teia, estende à volta de Van Gulik fios improváveis que ligam uma multidão de testemunhas em Tóquio, Nova Iorque, Pequim, Paris, Chongqing, Nagasaki, Boston, Haia... criando entre todos estes pontos do globo laços inesperados que se entrecruzam com outros, tecidos no passado pelo próprio Van Gulik. O retrato é compósito, contado por outros que, todos eles, têm uma relação particular com o escritor, mesmo que não o tenham conhecido pessoalmente. Além de dois dos seus filhos, que falam da vida familiar, todos aqueles que intervêm foram marcados, de uma maneira ou de outra, pela sua personalidade, pelo seu conhecimento da cultura chinesa ou pelos seus romances. A lista é demasiado longa para que os possamos enumerar a todos. Há, entre outros, Arthur Japin, um escritor neerlandês que conta até que ponto ficou impressionado com Van Gulik, que conheceu quando tinha seis anos; Paul Lee, o «presidente da câmara não oficial de Chinatown» em Nova Iorque, que já não fala chinês mas reaprendeu a cultura chinesa perdida lendo as aventuras do juiz Ti; Henry Wessels, livreiro nova-iorquino, grande leitor e escritor nas horas vagas,

1. Nathalie Monnet, «L'ultime enquête du juge Ti», catálogo da exposição *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Bibliothèque nationale de France, 2007.



Da esquerda para a direita e de cima para baixo. Willem van Gulik, Pauline van Gulik, Arthur Japin, Paul Lee, Henry Wessels, Guido Tielman, Huang Jianhua, Li Ling, John Thompson, Frédéric Lenormand.

autor de um ensaio sobre Van Gulik; Wilt Idema, antigo decano dos estudos asiáticos em Harvard, que decidiu aprender chinês depois de ter lido, na adolescência, os romances de Van Gulik. E ainda Guido Tielman, diplomata neerlandês que estudou, como Van Gulik, sinologia em Leiden, hoje em funções em Chongqing, a cidade para onde foi enviado aquele cujos numerosos livros tinham alimentado os seus estudos; o professor Huang, que, à semelhança de Van Gulik, pratica caligrafia e toca *guqin*; Frédéric Lenormand, autor parisiense das «novas investigações do juiz Ti», cujas aventuras prossegue [QR42]; o professor Li Ling, a quem a obra de Van Gulik ajudou a compreender melhor a sexualidade na China antiga; John Thompson, antigo espião americano no Vietname, que aprendeu a tocar *guqin* depois de ter lido o livro de Van Gulik [QR45]; e até mesmo um taxista de Xangai que fala do juiz Ti enquanto leva Rombout a um colóquio organizado pelo comité «Robert van Gulik now». Cada interveniente exprime-se na sua própria língua, e a panóplia de vozes, a que se juntam a do próprio Rombout, que fala em francês², e a do ator que lê em inglês as memórias do diplomata, participa numa espécie de grande concerto coral, polifonia poliglota de que Van Gulik seria o compositor e Rombout o chefe de orquestra.

O cineasta não se limita a recolher testemunhos para dar corpo ao retrato do seu compatriota: cada interveniente é ele próprio objeto de um breve retrato que ilumina a sua relação pessoal com Van Gulik. Paul Lee fala das conveniências sociais da sua comunidade enquanto caminha pelas ruas de Chinatown; Huang entrega-se à caligrafia e toca *guqin*, explicando que este instrumento traz serenidade ao músico; Japin conta que, em criança, o proibiam de ler os romances de Van Gulik, arremados na prateleira mais alta de uma estante, porque estavam ilustrados com imagens eróticas; Guido Tielman passeia por uma ilha no meio do rio que atravessa Chongqing e interroga-se sobre o destino que o conduziu a esta cidade onde Van Gulik o precedeu. Henry Wessels reteve do romancista que a vida está cheia de ilusões e que não convém levarmo-nos demasiado a sério. «Só restam os sonhos, meu amigo», diz ele, ao terminar a leitura do ensaio que escreveu sobre o autor das investigações do juiz Ti. O filme evolui assim do centro para a periferia, do escritor diplomata para cada interveniente que fala dele, depois regressa a Van Gulik para voltar a partir rumo ao universo de outra testemunha. Assume, deste modo, a forma de uma estrela cujos múltiplos braços desenham em conjunto um retrato compósito, associando o escritor a todos aqueles que foram marcados pela sua personalidade. Para exprimir esta relação singular, Rombout recorre a uma forma muito afastada dos procedimentos habituais de um documentário: o *morphing*. O interveniente é filmado de frente em plano aproximado; quando deixa de falar e olha para a câmara, o seu rosto transforma-se rapidamente, tornando-se o de Van Gulik fotografado a preto e branco. Cada um projeta-se, de certo modo, em Van Gulik, e vice-versa. A

2. Existe também uma versão em neerlandês.

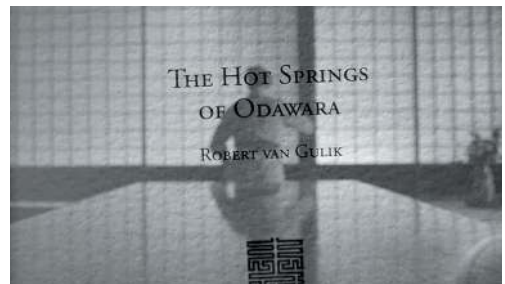


metamorfose nada ensina ao espectador, mas cria uma relação entre o escritor e aqueles que inspirou, ao mesmo tempo que estabelece uma ligação entre o presente e o passado. O *morphing* é o traço que liga o coração da estrela a cada um dos seus braços. É também uma assinatura que lembra que o filme é a obra pessoal de um cineasta que lhe imprime a sua marca e se posiciona como o arquiteto deste edifício aparentemente heteróclito.

Em diversas ocasiões, Rombout detém-se em assuntos cuja ligação com o escritor parece, à primeira vista, anedótica. Em Haia, a câmara deambula sob os vitrais e as cenas alegóricas dos tetos do clube De Witte, frequentado pelos diplomatas e aonde Van Gulik ia quando estava no seu país. Na China, em Taiyuan, onde teria nascido o verdadeiro juiz Ti, o cineasta imiscui-se num grupo de mulheres que praticam tai-chi perto de uma árvore notável que teria sido plantada pela mãe do juiz. Em Pequim, escuta o professor Li Ling expor as suas pesquisas arqueológicas sobre o uso dos godemichés na China antiga. Filma também as muralhas e os templos da velha cidade de Pingyao (província de Shanxi), enquanto uma senhora centenária conta o seu breve encontro com Van Gulik. Que esta senhora não viva em Pingyao é secundário. As imagens não têm por função localizá-la, mas inscrever o seu testemunho no passado mostrando ao mesmo tempo o presente: ao pé das antigas muralhas, homens de rosto curtido, langorosos de tédio,

fixam a câmara, enquanto crianças andam às voltas em curiosos carrinhos elétricos onde se balançam grandes bonecas de pano. Neste cenário medieval, os velhos convivem com os mais novos, a onda do passado ressoa no presente, numa diversidade surpreendente. O filme não é turístico, como uma visão demasiado apressada poderia levar a crer. O périplo que propõe ao espectador é, na realidade, uma viagem no tempo [QR41, QR44].

Estas digressões não impedem o filme de regressar regularmente ao seu objeto, tal como um fluxo sanguíneo que alimenta as extremidades do corpo e depois volta ao coração, de onde será de novo impelido. No Japão, Rombout desloca-se a localidades que Van Gulik visitara quando era embaixador e que não mudaram. Na ilha de Hirado, o conservador do museu Matsura, que recebera Van Gulik em 1966, ajoelhou-se à entrada de um *chashitsu*, uma pequena casa aberta para um jardim, reservada à cerimónia do chá. A mulher vestida de quimono que o prepara e lhe oferece uma taça executa os gestos precisos exigidos pela tradição. Compreende-se que esta cena reproduz aquela a que Van Gulik assistira durante a sua visita. Antes da guerra, o diplomata deslocara-se a Nagasaki para estudar a ocupação da ilha portuária de Dejima pelos holandeses. Rombout toma este episódio como pretexto para filmar o parque temático Huis Ten Bosch de Nagasaki, onde foi construída de raiz uma cidade neerlandesa ideal, um simulacro onde os japoneses passeiam como num cenário de cinema. O filme perpetua assim cinematograficamente os laços históricos, que Van Gulik encarnava, entre os Países Baixos e o Japão. Esta relação entre o passado e o presente exprime-se de forma muito cinematográfica numa bela sequência filmada em Odawara, onde as fontes de água quente e os rituais associados descritos por Van Gulik subsistem ainda, inalterados [QR43]. Jogando com o desfocado, o fora de campo, o grande plano e juntando às suas imagens a voz do ator que lê um texto escrito pelo diplomata em 1936, Rombout consegue dar a esta cena uma aura de intemporalidade. Ouvir a descrição de Van Gulik sobre imagens filmadas oitenta anos mais tarde constitui, para o espectador, uma perturbadora experiência de sobreposição dos tempos, em que o passado parece confundir-se com o presente. A mesma impressão o invade quando vê o professor



Huang pintar uma caligrafia e tocar *gugin*, um instrumento que se mantém inalterado há 2000 anos.

Se Van Gulik permanece sempre o centro de gravidade, o motor que dá impulso ao filme é o próprio Rombout, que fala em voz *off* e se exprime na primeira pessoa no seu filme. Sempre em movimento, o cineasta circula longamente pelas cidades onde vivem as suas testemunhas, caminhando com Paul Lee pelas ruas de Chinatown, apanhando o metro em Paris, o teleférico em Chongqing e o táxi em Pequim, em Xangai ou em Boston. Filma a cidade a partir do seu veículo, cuidando de conservar na imagem a moldura da janela, uma maneira de afirmar o seu ponto de vista, de associar o «aqui» do cineasta ao «algures» que está a filmar. Viajando de um continente para outro no encaço do diplomata, procurando testemunhas, arquivos, vestígios por vezes mínimos, regressando a lugares por onde o romancista não fizera mais do que passar, Rombout parece conduzir uma investigação policial à maneira do juiz Ti. Iniciada em 2005, a sua insaciável investigação durou onze anos, como se o inquérito se tivesse tornado uma demanda existencial, como se partilhasse as obsessões daquele que persegue. Porque o homem lhe interessa mais do que a sua obra. Rombout está fascinado pela capacidade de Van Gulik de viver várias vidas ao mesmo tempo, uma vida oficial enquanto diplomata, outra oficiosa enquanto escritor, uma vida orientada pelas suas paixões mais do que pelas suas obrigações, uma vida em que o imaginário prevalece sobre a realidade. A citação em epígrafe do filme não diz outra coisa: «Não levará cada homem uma vida dupla? De um lado, a vida real, a de todos os dias; do outro, a vida que se imagina, aquela que se deveria viver se se tivesse um pouco mais de coragem³.» Coragem não faltava

a Van Gulik para levar as suas vidas paralelas, inclusive em segredo. Quanto ao cineasta, documentarista ou não, não é essa a sua função: animar imagens graças às quais pode viver a vida de outro, incluindo – porque não? – as suas fantasias ocultas? Para ilustrar uma passagem das memórias de Van Gulik que fala da sua chegada a Moçambique durante a guerra, Rombout insere no filme alguns postais antigos supostamente em sintonia com o imaginário africano do escritor. Desfilam no ecrã cromos publicados pela Compagnie belge maritime du Congo, que assegurava as viagens regulares da Bélgica para a sua colónia. Não obstante o facto de estas imagens nada



3. Citação extraída de um romance de Robert van Gulik, *The Given Day* (*Le Jour de grâce*), 1964.

terem a ver com Moçambique, as suas representações edulcoradas da vida africana testemunham o imaginário colonial da época. Um desses postais, que mostra uma mulher, tem a legenda «jovem negra civilizada». Em segundo plano, ouve-se o som do tantã. Quando Van Gulik fala da sua estada no Cairo, uma voz feminina canta em árabe. Entre duas vistas das pirâmides de Gizé, outros postais mostram jovens egípcias de seios nus, imagens cruéis da dupla dominação, colonial e sexual, de que eram vítimas [QR41].

Nesse momento, o espectador fica entre duas águas, não sabendo a quem deve atribuir esta visão estereotipada de África: a Van Gulik ou a Rob Rombout? A ambos, evidentemente, procurando o segundo exprimir, através da sua montagem de imagens e de sons, as fantasias que imagina serem as do diplomata. Em Rombout, tanto neste filme como nos outros, a ficção nunca está longe, e com ela a assinatura do autor na sua obra. A ficção é o sinal apenas velado da liberdade que o cineasta toma em relação ao seu objeto e do seu próprio desejo de imaginário, uma constante no seu trabalho. Compreende-se melhor por que razão se apaixonou ele assim por um homem que levava várias vidas ao mesmo tempo, umas efetivamente vividas, outras fantasiadas pela escrita. Rombout não é Van Gulik; ainda assim, viaja pelo mundo fora para encontrar pessoas reais que transforma em personagens de filmes documentais encenados como ficções. Entre o cineasta viajante e o diplomata escritor circula um mesmo desejo – uma mesma fantasia? –: acrescentar ao real uma parte de imaginário. Muito mais do que a literatura, que não tem o privilégio da imagem fotográfica, o cinema detém esse poder, com que Rombout joga com mão de mestre.

COMENTÁRIOS

❑ Ofereceram-me um livro em francês, *Les Trois Vies de Robert van Gulik. Une biographie*, de Carl Barkman e Helena de Vries (Bourgois, 1997). Aí é apresentado como muito conhecido pelas histórias do juiz Ti... mas eu não o conhecia. Nos Estados Unidos, era tão conhecido que os diplomatas americanos enviados à China eram obrigados a ler os seus romances, para se prepararem. Li algumas histórias, mas a vida dele, feita de muitas camadas, com diferentes pontos de vista, interessou-me mais.

❑ Hoje em dia, só se é levado a sério quando se fica no seu domínio, no seu terreno. Um biólogo que escreve um livro sobre Veneza ou sobre aviões, isso não é «sério». Com Van Gulik, é exatamente o contrário. Gosta de

cavalos, escreve sobre os cavalos na Mongólia Interior e o livro torna-se uma referência. Sonha ser membro de um clube chinês de música, muito elitista; escreve um livro sobre o *guqin*, que se torna O livro sobre o *guqin*, e é aceite no clube.

Tem em casa um gibão (numa sequência, a filha conta que o macaco, quando tinha frio, podia dormir na cama deles e Van Gulik achava isso bem) e escreve sobre os gibões um livro que fará autoridade.

É esse lado que me interessa... ele não se deixa meter numa caixa.

❑ No meio diplomático, ele incomodava. No início, no Japão, na embaixada, vivia-se como nos Países Baixos, não se comia comida japonesa, almoçava-se uma sanduíche de queijo com um copo de leite. Menos ele.

❑ A embaixada funcionava como uma empresa, das 9 às 17 horas. Um dia, quando ainda era simples adido de embaixada, chega às 11 horas. Entra – alto, imponente – a fumar. O embaixador fica furioso... tudo estremece. Perguntam-lhe: «O que se passa?», «Nada, tivemos uma discussão». No dia seguinte, chega não às 9 horas, não às 11 horas... mas às 10 horas. Isto é o Van Gulik. Totalmente in-conformista.

❑ O perigo evidente era fazer um biopic – uma espécie de Wikipédia ilustrada. O biopic é um filme que já existe antes de ser realizado...

❑ Com uma bolsa de escrita, dei a volta ao mundo e conheci pessoas que tinham alguma coisa a ver com ele – nem sempre especialistas – e constatei certas afinidades; o filme tornou-se uma espécie de retrato pessoal através de contactos pessoais... portanto, muito subjetivo. Quando foi projetado, vieram alguns especialistas que não encontraram o que procuravam.

❑ Quando és totalmente livre, o teu filme torna-se também um retrato de ti – embora sejamos sempre o pior analista de nós próprios. E há semelhanças entre mim e Van Gulik. O facto de ser cosmopolita. E também o de ter uma profissão que permite fazer aquilo de que se gosta realmente. A diplomacia, ele dominava-a bem, mas era um pouco para poder escrever. Eu gosto de fazer filmes, mas não quero depender deles para viver. Por isso sou professor. Nunca tive de negociar dinheiro a não ser para os meus filmes. O mais importante sempre foi aquilo que tenho vontade de fazer, e que pude fazer porque era professor.

❑ Quando, para fazer um filme, se viaja por todo o mundo, quanto mais nos focamos em alguma coisa de preciso – Van Gulik –, mais o espaço desaparece, como se o mundo se tornasse um «país Van Gulik». Mostro as cidades, os lugares, de dentro de um carro, como se, quando filmamos, seja em Nova Iorque, em Tóquio ou na China, estivéssemos antes no interior, atrás de um vidro, mal ouvindo os sons lá de fora e sobretudo a refletir. Quando eu era pequeno, no carro, olhava pela janela e

criava os meus próprios sons e as minhas próprias ideias. Nesse sentido, deixei-me levar... o filme tornou-se talvez o meu filme mais pessoal. Gosto da forma e do conteúdo, num bom equilíbrio.

FICHA TÉCNICA

Argumento e realização: Rob Rombout.

Imagem: Stef Tjink, Benjamin Wolff, Stefano Bertacchini, Tarek Raffoul.

Engenheiros de som: Yves Goossens Bara, Mike Hough, Paul Schoenberger, Shi Luo, Rin Takada.

Montagem de imagem: Adriana Moreira de Oliveira

Assistente de montagem: Melissa Moens.

Voz de Robert van Gulik: Richard Wells.

Comentário: Rob Rombout.

Traduções: Zimu Zhang, Mao Xi

Montagem de som e misturas: Rainier Buidin, Guillaume Berg.

Legendagem: The Subtitling Company

Etalonagem: Nick Fortemps.

Pós-produção: Off World – Walking the Dog – The Fridge.

Diretor de pós-produção: Frédéric Dirickx.

Produção: Off World.

Diretores de produção: Maarten D'Hollander e Celine Strypsteen, juntamente com Judith Vreriks.

Coprodutor delegado: Frank van den Engel.

Produtores delegados: Eric Goossens, Frederik Nicolai.

Coprodução: Zeppers Film.

Assistente de produção (no Japão): Aomi Shin.

Assistentes de produção (na China): Frank Yuan, Yang Yang, Chinamis Cherelle, Zheng Qion.

Com o apoio do Flanders Audiovisual Fund, do Netherlands Film Fund, do Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Festivais: selecionado no 36.º Festival International du film sur l'art, em Montreal.

Suporte: Vídeo digital HD.

Duração: 87 minutos.



Prof. Huang Jianhua.



Rodagem em Boston da sequência dedicada a Zhu Xiao Di.





Rodagem de
Sur les traces de
Robert van Gulik.

De cima a baixo.
Em Chongqing,
em Tóquio,
em Taiyuan.

Página da direita.
Em Pingyao.



