

Perspectivas ocidentais sobre um filme do Oriente: Nenhum a menos

Lúcia Villela Kracke

Ph.D. pela Chicago State University, docente e psicanalista, pertence ao Chicago Circle Association, afiliada à Escola Freudiana de Quebec.

É autora de inúmeros ensaios que estudam a produção simbólica da cultura, como:

From film as case study to film as a myth, publicado em 1999;

The subject of Lacan, em 2000 e Western perspective on a film from the East:

Not one less, publicado originalmente em inglês na Psychoanalytic Review, em 2003

(v. 90, n.1, pp. 125-139), cuja direção editorial autorizou a publicação da presente tradução, realizada por Maria Aparecida Laet sob responsabilidade da revista Comunicação & Educação.

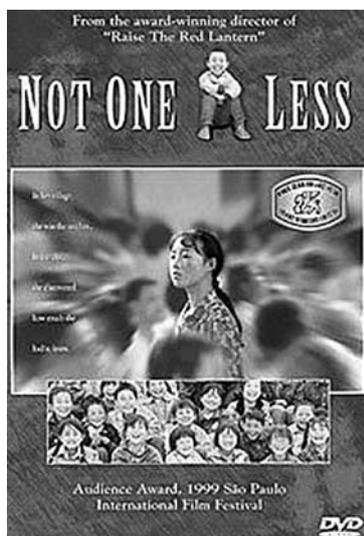
E-mail: Luvillea@aol.com

Esta interpretação de *Nenhum a menos*¹ (*Yí Ge Dou Bù Néng Shao*), originalmente escrita para ser apresentada em uma conferência de psicanálise na China², baseia-se nas premissas de que filmes são mitos modernos e de que mitos, contos de fadas e narrativas em geral são metáforas pelas quais buscamos entender e explicar nossas percepções da realidade, nossa origem, nosso futuro, nosso mundo. É através delas que procuramos elucidar nosso conhecimento acerca dos desejos, conflitos e medos que estão na origem tanto dos sonhos quanto das diversas ações humanas.

Embora, como premissas, essas afirmações possam ser aceitas ou negadas,

é impressionante a lista dos autores que as consideram verdadeiras. Já em 1725, Giambattista Vico afirmava que mitos eram versões poéticas de narrativas coletivas e públicas capazes de esclarecer a maneira como os homens enfrentam as dificuldades da realidade de seu dia-a-dia³. A partir de então, com Freud, Propp, Lévi-Strauss, Lacan e Metz, a lista tem crescido em progressão geométrica.

O mito permite-nos ter acesso às crenças coletivas e universais. De acordo com Lévi-Strauss, em todas as culturas, mito é uma forma de instituir modelos de experiência que tornam a vida mais fácil de ser compreendida. Representa uma forma de buscar reiteradamente soluções para aquelas contradições que se recusam a se dissolver ou até que nem sequer conseguem ser expressas



Nenhum a menos: mito moderno aclamado na China e nos Estados Unidos.

1. NENHUM a menos (Yí Ge Dou Bù Néng Shao). Direção: Zhang Yimou. China, 1999. 1 DVD. (100 min.).

2. Simpósio Internacional de Psicanálise organizado pelo Departamento de Filosofia e Instituto de Psicologia da Universidade Sichuan, realizado em abril de 2002, em Chengdu, República Popular da China.

3. BERGIN, T.; FISCH, M. (Ed.) *The new science of Giambattista Vico* (A nova ciência de Giambattista Vico). Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

ou evidenciadas. Tanto para Lévi-Strauss⁴ quanto para Lacan⁵, as contradições provenientes do conflito entre aquilo que é contingente e aquilo que é universal, na realidade, só podem ser expressas na forma mítica, presente tanto na maneira como os xamãs tratam os nascimentos difíceis entre os cuna⁶, como no discurso que se estabelece no consultório do analista. Há no mito a substituição de um sistema de oposições binárias – que Lévi-Strauss chama de mitemas – por outros conflitos próprios da história narrada, do que decorre seu efeito paliativo⁷. É nesse sentido – de uma substituição metafórica dos conflitos – que os filmes são mitos.

A definição de Barthes⁸ para mito é mais abrangente: para ele, mito é um tipo de discurso que veicula uma mensagem significativa. Para ambos, Lévi-Strauss e Barthes, os elementos inconscientes dos mitos referem-se mais aos valores compartilhados do que aos individuais, assim como a conflitos mais públicos do que particulares. Compartilho desses pressupostos e gostaria de sugerir que filmes – um dos mais populares produtos culturais dos Estados Unidos – são hoje nossa forma primordial de construir mitos, tendo substituído essa função que era, no passado, dos antigos trovadores. Assim, eles oferecem pistas para os valores compartilhados por nossas sociedades, definindo *valores* como desejos conscientes e inconscientes, medos e conflitos que nos *mobilizam*. Se essa função mítica dos filmes está presente também na China é uma questão que – espero! – meus colegas chineses me ajudarão a resolver.

O fato de o filme em discussão ter sido realizado na China por falantes de mandarim e estar agora sendo discutido em língua estrangeira por alguém que está estudando chinês há menos de um ano, e cuja língua nativa é o português, adiciona algumas variáveis ao problema da interpretação. Por exemplo, ao tentar traduzir o poema *Li Bái's, Jing Yé Si*, que não tem qualquer tipo de pronome, fui obrigada a traduzir *inclino cabeça e saudade terra* por *inclino a cabeça e tenho saudade da minha terra*⁹ para que fizesse sentido. No que diz respeito a este artigo, ele tem um ou mais *eu* em todos os parágrafos¹⁰, quando comparado com o brilhante *paper* apresentado por Huó Dâtóng em Beijing, em 2001, do qual o pronome de primeira pessoa (*wo*) foi totalmente excluído na forma singular, e raramente é usado na sua forma mais editorial e plural (*women*). O que essa diferença no discurso adiciona e/ou subtrai de uma análise escrita em inglês do filme *Nenhum a menos (Yí Ge Dou Bù Néng Shao)*? O uso de pronomes é apenas uma das muitas maneiras pelas quais – assim como a ordem das palavras, as formas de indicar o tempo, o número e o gênero, a presença ou ausência de tons – as características da língua usada podem afetar tanto a construção quanto a interpretação de um filme.

A tecnologia cinematográfica e os interesses financeiros da indústria cinematográfica interferem também nessa forma institucional e coletiva de criar esses mitos contemporâneos que chamamos de filmes. Conforme sustentado por Metz¹¹, uma pessoa vai ao cinema porque quer. Por isso, para sobreviver, a indústria cinematográfica precisa persuadir-nos a ir ao cinema e pagar por nossas entradas, isto é, precisa alimentar nossos desejos e ajudar-nos a desfazer, ainda que apenas em fantasia, a lacuna que existe

4. LÉVI-STRAUSS, C. *Structural anthropology* (Antropologia estrutural). New York: Basic Books, 1963. Originalmente publicado em 1958.

5. LACAN, J. *Ecrits* (Escritos). New York, Norton, 1966.

6. Os índios cuna pertencem a uma sociedade tribal que vive no arquipélago San Blas da República do Panamá, no oceano Atlântico. (N.E.)

7. HENDERSON, B. The searchers: an American dilemma. In: NICHOLAS, B. (Ed.). *Movies and methods* (Filmes e métodos). Berkeley: University of California Press, 1985.

8. BARTHES, Roland. *Mythologies* (Mitologias). New York: Hill & Wang, 1983. Originalmente publicado em 1957.

9. No inglês, língua na qual este artigo foi originalmente escrito, haveria mais modificações: *bow head and miss land* teria que se tornar *I bow my head and miss my land* para fazer sentido.

10. No original em inglês.

11. METZ, C. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema* (O significado imaginário: psicanálise e o cinema). Bloomington: Indiana University Press, 1975.



O diretor, Zhang Yimou.

entre expectativas e realidade. Dessa forma, a popularidade de um filme e/ou seu sucesso de crítica é um sinal de que ele atingiu esses objetivos, ao menos para uma parte da população.

Nenhum a menos, filme chinês lançado em 1999, foi escolhido para esta análise porque é um dos poucos filmes dirigidos por Zhang Yimou que foi popular na China, assim como conseguiu

algum sucesso de crítica nos Estados Unidos, sugerindo que nos dois países ele mobilizou desejos de grupos específicos. Além disso, Zhang Yimou é membro da agora famosa *Quinta Geração*, um grupo de diretores chineses cujo nascimento coincidiu com o da República Popular da China. Nascido em 1950, sua infância e juventude ocorreram ao longo de uma época de importantes mudanças sociais: estabelecimento da reforma agrária, dos viveiros coletivos e das fundições de ferro, da revolução cultural e das reformas que a sucederam. Esse rico contexto histórico-cultural permite-nos supor que seu trabalho possa refletir algumas das mudanças de valores da última metade do século XX, tanto no país em que o filme foi feito, chamando a atenção de um grande (e provavelmente diversificado) público, como no país em que alcançou uma bilheteria modesta, mas razoável, e prestigioso sucesso de crítica.

A HISTÓRIA E O ENREDO

Em atenção àqueles que não assistiram ao filme, farei um breve relato de sua história, levando em consideração que qualquer narrativa recontada já é um ato de interpretação.

Nenhum a menos é a história de uma camponesa de 13 anos, Wei Minzhi, que, na pequena e remota vila de Shuiquan (Nascente d'Água), teve que substituir Gao Laoshi (professor Gao), o extraordinariamente dedicado e competente professor da vila, durante o mês de licença em que ele fora visitar um parente prestes a morrer. Não muito mais velha do que as crianças a quem deveria ensinar, a moça não se encontrava à altura de sua incumbência, o que rapidamente é percebido pelas crianças. No entanto, cada contratempo parecia estimular a obstinação e a inventividade de Wei Minzhi, assim como o *espírito corporativo* dos alunos. É então que Zhang Huike, seu mais problemático aluno, é retirado da escola e enviado à cidade para trabalhar, podendo, assim, ajudar no pagamento das dívidas da família. Wei Minzhi decide ir atrás dele e trazê-lo de volta. Com a ajuda dos alunos, entra escondida em um ônibus e, embora logo seja descoberta e deixada na estrada, não desiste. Após horas andando em direção



Os alunos de Wei Minzhi.

à cidade e, depois, dentro desta, buscando auxílio de adultos muito ocupados para ajudá-la, ela encontra o gerente de uma emissora de televisão que, simpatizando com sua causa, convida-a a participar do programa de entrevistas de maior sucesso da emissora. Da tela, ela se dirige de maneira comovente a Zhang Huike, pedindo-lhe para voltar. Desse gesto resulta não só o encontro do aluno com a professora, mas também a transformação da cidade de um amontoado de adultos desinteressados em uma comunidade solidária que reúne dinheiro para devolver Zhang Huike à vila, comprar material escolar para os alunos e reconstruir a velha escola em ruínas. A própria viagem serve para abrir os olhos de Wei Minzhi e de Zhang Huike, que, na televisão, se desmancham em elogios sobre as belezas da cidade grande em comparação com a vida rural. Todavia, quando se pergunta ao garoto do que mais se lembra dessa experiência urbana, a resposta é: *que eu tinha que implorar pela minha comida.*

Narrada em estilo naturalista, com imagens formidáveis e crianças encantadoras, essa história aparentemente simples pergunta mais do que responde e deixa-nos com algumas peças de um quebra-cabeças para serem encaixadas, especialmente as que dizem respeito às mudanças de comportamento que implicam mudanças de motivação. Por exemplo, preocupada com o escasso dinheiro disponível, por que Wei Minzhi insistiu em buscar Zhang Huike, mesmo sabendo que as despesas correriam por sua conta? Motivações, de fato, mudam ao longo do tempo, mas tanta mudança vai contra as evidências do próprio texto do filme. Por que o tão dedicado professor Gao parte tão abruptamente, sem se despedir dos alunos ou de sua substituta recém-chegada? E, ainda, sem nenhum gesto que facilitasse a aceitação temporária de uma professora que ele sabia que não poderia satisfazer as expectativas ou ensinar seus alunos? E, finalmente, por que Zhang Huike desafia a autoridade do prefeito, recusando-se a aceitar Wei Minzhi e chamá-la de professora? Como Huike, de 11 anos, ele é apresentado como um rebelde que quer resultados, que sabe como persistir, mas não gosta de perder tempo quando sabe que não pode vencer.

Como minha metodologia de análise de filmes norte-americanos populares (ou mesmo os não populares) não funcionou com *Nenhum a menos*, fui forçada a voltar atrás e reexaminar os métodos utilizados, tendo em mente que as diferenças entre modos culturais de narração poderiam ser um aviso de que mudanças de estratégias seriam necessárias, aviso esse que, no princípio, tinha me recusado a ouvir.

ARCABOUÇO TEÓRICO E MÉTODOS

Ao analisar qualquer tipo de narrativa, sigo uma técnica estruturalista um tanto modificada: primeiro, tento identificar vários mitemas e conjuntos de relações, como Lévi-Strauss fez em sua análise do mito de Édipo. Mitemas, história e enredo podem, então, ser interpretados usando conceitos da antropologia e psicanálise estruturais.

História e enredo estão sendo definidos neste *paper* da maneira como os formalistas russos definiam *fabula* e *sujzét* e os estruturalistas franceses, como *histoire* e *récit*. História é a seqüência de eventos que delimitam o tempo em uma narrativa, a fim de que se acredite que eles aconteceram. Em um filme, geralmente ela é comunicada através de diálogo, ação, imagens e, ocasionalmente, de uma voz em *off* ou narrativa escrita. O enredo é a forma como a história é comunicada ao leitor ou platéia, o modo como os eventos são apresentados, aludidos ou colocados à parte. Ele costuma ser apresentado nos filmes através de diferentes técnicas de câmera (ângulos de câmera não usuais, *close-ups*, tomadas longas, luz, *fading*), através de seqüenciamento e pontuação (*flashbacks*, cortes, aceleração ou redução na velocidade dos movimentos) e também por meio daquilo que é simplesmente subentendido ou negado (e, portanto, tem que ser deduzido ou reconstruído). O significado na narrativa não está tanto no enredo ou na própria história como na tensão entre história e enredo, na maneira como seguem, complementam ou contradizem um ao outro. Os dois, história e enredo, têm um conteúdo manifesto e ao mesmo tempo latente, como um sonho.

Em *Nenhum a menos*, história e enredo parecem coincidir em grande parte em sua ordem cronológica – não há *flashbacks*, cortes abruptos no meio da ação, nem aceleração ou redução perceptíveis na velocidade dos movimentos –, e essa coincidência faz o texto latente mais difícil de ser encontrado, visto que nos priva das contradições que poderiam levar àquilo que está sendo oculto, ao que o texto esconde assim como ao que ele revela.

Lévi-Strauss¹² descreve o mito como tendo um modelo atemporal que é ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, ao mesmo tempo reversível e não-reversível. Ele também argumenta que numa narrativa é o resultado que determina a história, e, se é assim, ela deveria ser lida tanto de trás para a frente como da frente para trás, especialmente quando uma leitura para a frente desvenda uma ruptura na lógica discursiva previamente estabelecida. Aplicando isso a *Nenhum a menos*, qual foi a conseqüência da ação ilógica de Minzhi ou de sua inverossímil mudança de motivação? Minzhi decide ir à cidade por bem ou por mal, uma decisão necessária porque sem ela não haveria filme. É uma técnica que Lacan emprestou de Lévi-Strauss quando analisou o sonho de Irma¹³: Freud o sonhou de maneira que a teoria da interpretação dos sonhos pudesse surgir. Em *Nenhum a menos*, enredo e história permaneceriam em movimento para a frente e para trás entre campo e cidade, entre a força da escrita caligráfica e a força do meios de comunicação de massa, entre a necessidade e o desejo, se as contradições inerentes ao verdadeiro conceito de transmitir conhecimento tivessem que ser questionadas. É por isso que Minzhi tinha que ir à cidade. É por isso que Zhang Huike tinha que fugir. É por isso que o bondoso e competente professor Gao, sempre presente em sua ausência, não esperou tempo suficiente para dizer aos seus alunos que eles deveriam obedecer Minzhi e dar o melhor de si até que ele voltasse.

Este *paper* também é signatário da noção de Lévi-Strauss de que todas as versões de um mito são parte desse mito. No caso de filmes, isso inclui a reação do público e da crítica, a história da produção, se publicada, e até mesmo as entrevistas com os realizadores do filme. Edição, cortes e versões restauradas,

12. LÉVI-STRAUSS, C., op. cit.

13. Trata-se do famoso sonho de Irma, utilizado por Freud para elaborar sua teoria, que explica o “conteúdo manifesto”, aquilo que o sonhador lembra e relata, e o “conteúdo latente”, aquilo que só aparece depois de longo trabalho de interpretação. (N.E.)

quando disponíveis, são de grande ajuda para identificar o que foi reprimido em um filme. Até mesmo erros na divulgação ou na tradução do filme iluminam as tensões do texto. Nas legendas em inglês de *Nenhum a menos*, o nome da vila do prefeito Tian, onde as filmagens tiveram lugar, foi por vezes apresentado como Shuiquan (Nascente d'Água) e outras como Shuixian (Flor do Narciso), o que nitidamente simboliza uma das oposições binárias presentes no filme: fomentar as necessidades e felicidade de indivíduos ou responder às necessidades e satisfazer a comunidade. Se essa oposição – ainda desconhecida para o público chinês (que apenas ouviram Shuiquan) ou para a audiência anglófona (que apenas leram Shuixian) – não é parte do mito, agora ela o será quando este *paper* for publicado e lido por *pelo menos uma pessoa*.

Brooks¹⁴ usa um *paper* de Freud sobre a construção do discurso, em termos de transferência, para essa oposição entre o que um texto oculta e o que revela. Num artigo que não deveria ser confundido com estudos de recepção, Brooks sugere que nós *sonhamos* com a convergência entre narrativa e psicanálise porque, em grande parte, constituímos a nós mesmos através de nossas próprias ficções, e, assim, atribuímos ampla correspondência entre narrativas de qualquer tipo e a psicodinâmica. Podemos, assim, analisar o relacionamento leitor-texto a partir do modelo de transferência entre analisando e analista que implica em considerar a relação de desejo do leitor com o texto. Visto que os desejos do leitor são também operativos, ele e texto intercambiam papéis, obrigando-o a compreender não só o que está explícito como aquilo que no texto permanece implícito. O leitor deve recusar as demandas do texto como um analista recusaria as demandas do paciente a fim de detectar os desejos ocultos do discurso ou do texto. Conseqüentemente, nosso papel como analistas/leitores exige certa dose de suspeita diante de um texto – como a atenção interrogativa e hesitante de um terceiro ouvido, para traduzir Brooks em termos mais clínicos.

O TEXTO FÍLMICO

O texto fílmico, assim, implica a complexidade dos conceitos tanto psicanalistas como estruturalistas em razão do uso das imagens e de significados não-verbais. Metz¹⁵ descreve o ato de assistir a um filme como um estado regressivo e irreal induzido pela sala escura, o silêncio da platéia, a inibição do movimento, o conforto relativo das poltronas e as características perceptíveis da imagem – tudo isso encorajando a suspensão da incredulidade. Nesse estado regressivo, o princípio do prazer é acentuado – assim como aquele que está situado além dele – e o funcionamento primário é estimulado. O cinema é, então, um significante imaginário que restaura primordiais experiências de identificação primária e secundária daquele período que Lacan¹⁶ chama de *estágio do espelho*, em que a criança, com grande júbilo, reconhece sua própria imagem refletida no espelho. Porém, é a imagem dos outros que vemos na tela, o que envolve voyerismo e fetichismo, além do que Lacan chama de *identificação imaginária* – o objeto desejado é sempre o objeto perdido, um objeto que pode ser interpretado simbolicamente e recuperado num prazer atrelado às imagens e a seus conteúdos mais remotos e insistentes.

14. BROOKS, P. The idea of a psychoanalytic literary criticism. In: RIMMON-KENAN, S. (Ed.). *Discourse in psychoanalysis and literature* (Discurso em psicanálise e literatura). London; New York: Methuen, 1987.

15. METZ, C., op. cit.

16. LACAN, J. *Seminar on the Purloined Letter*. Yale French Studies: The French Freud, v. 48, p. 39-72, 1966.

Em um *paper* que lida com a escrita no Simpósio de Chengdu, em 15 de abril de 2002, Girard Pommier descreveu a evolução da escrita desde a pictografia até o alfabeto como um processo de repressão relacionado diretamente com os hieróglifos egípcios e com a caligrafia chinesa. Se as imagens trazem de volta o que foi reprimido, devemos supor que filmes de fato alimentam nossos desejos e nosso prazer – sejam eles *bons objetos*, como Metz diz que são (e *Nenhum a menos* definitivamente quer ser), ou quando eles são *maus objetos* como os filmes *fin du siècle*, *film noir* das duas últimas décadas.

Metz¹⁷ também se interessa por noções formais de representação e significação e desenha um sistema de transformações em torno de quatro eixos de operações primárias, de alguma maneira similar ao uso dos grupos matemáticos de Piaget. Ele cita como exemplo a cena de abertura de *Tempos modernos*¹⁸, de Charlie Chaplin, no qual um rebanho de carneiros e uma multidão de pessoas são justapostos na seqüência, sugerindo similaridade. Em *Nenhum a menos*, um exemplo de metáfora apresentada sintagmaticamente é a justaposição de Wei Minzhi correndo em uma direção e um burro marchando devagar na direção oposta. Esta aposição é repetida duas vezes: primeiro quando Minzhi chega à escola na companhia do prefeito, e depois, na manhã seguinte, quando o prefeito está dirigindo o caminhão da vila para pegar o professor Gao e Minzhi corre atrás deles para pedir o pagamento de seu salário. O burro, um animal conhecido por sua teimosia no folclore de muitas nações (e um símbolo de estupidez no folclore de outras), prepara-nos para a obstinada resistência de Wei Minzhi em situações indesejadas e sua posterior perseverança quando encara obstáculos na busca de seus objetivos.

Uma metáfora pode também ser apresentada paradigmaticamente. Por exemplo, chamas podem substituir uma cena de amor: em vez de uma cena gráfica de amor, a câmera pode simplesmente se deslocar para chamas, sugerindo a intensidade de sentimentos que acompanha a expressão do amor sexual. Em *Nenhum a menos* parece que, freqüentemente, as imagens são usadas para conectar eventos, sugerindo similaridade. Um tema musical que se repete, algumas vezes tocado por violinos, outras por flautas, junta muitos dos momentos de descoberta de Wei Minzhi, evocando a melancolia dos tempos suspensos e o intervalo entre pensamento e ação, entre a novidade de uma descoberta e sua posterior aceitação ou rejeição.

O TEXTO SUBLIMINAR

Os desejos subliminares, conflitos e medos que permeiam o texto de um filme são freqüentemente articulados em seus poucos primeiros momentos. Em *Purple rain*¹⁹, um filme que foi extremamente popular entre os adolescentes americanos nos anos 1980, o conjunto de oposições binárias em torno das quais o texto foi organizado é apresentado em 37 quadros em rápida sucessão, mostrados nos primeiros 71 segundos do filme²⁰. Em *Nenhum a menos*, em contraste, o ritmo é bem mais lento enquanto a explicitação de temas é tão súbita e indireta que nos obriga a um retrospecto para captar o significado dos temas ocultos e revelados.

17. METZ, C., op. cit.

18. TEMPOS modernos (Modern Times). Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936. 1 DVD. (87 min.).

19. PURPLE rain. Direção: Albert Magnoli. Estados Unidos, 1984. 1 DVD (111 min.).

20. VILLELA, Lucia. From film as case study to film as myth: psychoanalytic perspectives on the analysis of cinema and culture. (Do filme como estudo de caso ao filme como mito: perspectivas psicoanalíticas na análise do cinema e da cultura.) In: WINER, J. The Annual of Psychoanalysis (Anais de Psicanálise). Hillsdale, NJ: The Analytic Press, 1999. v. 26-27.

Há uma lenda que toda criança do ensino elementar aprende na China: é a história de um pintor sábio que pintava dragões tão expressivos que eles pareciam vivos, a não ser pelo fato de não terem olhos. Quando o pintor foi finalmente persuadido a pintar os olhos, o dragão voou para longe, ficando, então, *um a menos*. Nossa lenda fílmica também pode ter que esperar até que voltemos ao final do texto e “coloquemos os pingos nos is” – sob o risco de termos *um mito a menos* – antes que possamos questionar suficientemente sobre os mitos que estão subjacentes à educação de Wei Minzhi.

Como muitos filmes do final do século XX, *Nenhum a menos* tenta puxar de imediato o espectador para dentro da realidade imaginária de seu cenário por meio de imagens e sons que encham a tela no momento em que as luzes do cinema se apagam e o filme principia. E então, quando a ilusão é parcialmente estabelecida, o aparato cinemático é introduzido por uns poucos momentos dispersos, enquanto créditos e informação são superpostos às imagens da tela, aprofundando nossa cumplicidade no processo de criação da ilusão. Porém, em *Nenhum a menos* um segundo recurso é utilizado: em meio à rápida apresentação de uma bela e árida paisagem montanhosa, surge o vulto de um homem, em posição central, mas, inusitadamente, de costas para a platéia. Ele entra pelo lado esquerdo da tela e penetra na paisagem, afastando-se da câmera. Por meio dessa entrada do personagem em cena, nós, os espectadores, permanecemos de *fora* da realidade do filme que finalmente é estabelecida – somos os ausentes, no outro lado do espelho. As pessoas *reais* estão na tela, de costas para nós, em sua paisagem, e nosso olhar atento não tem sequer a vã esperança de reciprocidade. Por meio desse solavanco, ficamos sabendo que há uma realidade do texto em algum lugar por ali, que a lógica que importa é aquela do texto, e que antes que nós a aceitemos nenhum diálogo é possível. A partir daí duas figuras de corpo inteiro descem por uma estrada sinuosa que se desenha na paisagem – é o prefeito da vila de Shuiquan, que carrega um pequeno pacote com a bagagem de Wei Minzhi, e a própria Wei Minzhi, carregando seu colchonete enrolado a tiracolo. Ao contrário do que faz crer seu nome, a vila de Shuiquan (Nascente d’Água – ou Flor do Narciso, para as nações anglófonas) não é um lugar verdejante. Embora haja um pouco de verde nas montanhas distantes, a paisagem próxima é de um árido marrom-avermelhado com poucos pedaços de terra cultivada visíveis nas montanhas próximas. Estradas arenosas e terraços de terra batida levam às paredes de adobe e telhados das habitações da vila. A diversidade de sons aumenta conforme o prefeito Tian e Wei Minzhi se aproximam de seu destino: pássaros cantam, cachorros latem, vacas mugem a distância; mais perto, pode-se ouvir o som de um burro, o cacarejar de galinhas e o canto de um galo. Esses animais, ouvidos mas raramente vistos – um burro, um cachorro e uma vaca parcialmente escondidos atrás de um grupo de crianças cantando no pátio da escola –, são, por sua escassez e presença, testemunhas da pobreza dos quase ocultos habitantes da vila e de sua labuta para extrair a sobrevivência de recursos tão limitados.

Habitantes adultos raramente são vistos à volta da escola e apenas o prefeito é um visitante regular, procurando saber como Wei Minzhi está se saindo



Obstinação e inventividade para atingir objetivos.

no desempenho de suas funções com as crianças.

Quando o professor Gao entrevista Minzhi, fica evidente para o espectador que ela tem apenas 13 anos, somente a educação primária, e não está de maneira alguma apta a ensinar uma classe mista da primeira à quarta série com 28 crianças

espertas e ativas. Tudo que ela pode fazer é copiar letras e cantar (mal) uma música. Porém, ela é tudo do que eles dispõem e o professor a deixa com um punhado de recomendações bastante específicas e limitadas: copiar um capítulo de lição por dia na lousa e fazer com que os alunos o copiem nos cadernos; usar apenas um giz por dia, pois se trata de um artigo precioso; manter os estudantes ocupados com alguma coisa enquanto estiverem na escola e não deixá-los brigar. Ele a apresenta a quatro crianças que moram na escola – três delas desempenharão papéis significativos na história: Zhang Huike, o garoto de 11 anos, brilhante e travesso que fugirá para a cidade; Zhang Minsham, a monitora da classe que estuda com afinco e cujo diário porá Minzhi no rumo que a tornará professora; e Ming Xinhong, a corredora escolhida para representar gloriosamente a vila nas competições da cidade. Espera-se que Minzhi cozinhe para essas crianças e que durma com elas no mesmo quarto e na mesma cama.

Wei Minzhi não parece desanimada com suas obrigações, mas mostra-se muito preocupada com sua remuneração. Quando o professor Gao parte no dia seguinte ao amanhecer, ela corre atrás do caminhão que o leva para perguntar-lhe sobre seu salário. O professor Gao, que trabalhara sem pagamento por seis meses, assegura-lhe que ela receberá seus 50 *yuans* e promete-lhe mais dez de seu próprio bolso se, quando voltar, ele encontrar todos os 28 alunos, nenhum a menos, na escola.

Minzhi concorda, mas a segunda-feira, primeiro dia na escola, é um desastre. A aula começa e Minzhi escreve letras na lousa, ignorando os protestos das crianças que acham a lição muito difícil. Ordena que ninguém deixe a sala até que a aula acabe, mas ela mesma sai para se sentar no pátio, enquanto as crianças copiam o que está na lousa. E quando o prefeito vai visitá-los, para saber como andam as coisas, encontra Minzhi sentada no chão, fazendo um buraco com um graveto, enquanto as crianças correm no pátio por sua própria conta.

Uma confusão na classe a traz de volta. Zhang Huike corre de um colega de classe, ou corre atrás dele, chuta a mesa do professor e todos os 26 pedaços de giz se espalham pelo chão. Tentando forçá-los a limpar a sujeira, Minzhi e Huike pisam no giz, esmigalhando-o, o que angustia Zhang Minshan, que tenta salvar os pedaços quebrados.

No segundo dia, terça-feira, a situação basicamente se repete. Mais uma vez o prefeito vem visitá-los, desta vez acompanhado pelo treinador de esportes

que convida Ming Xinhong para transferir-se para a escola da cidade, onde será treinada para diferentes tipos de corrida.

No terceiro dia, quarta-feira, quando prefeito e treinador vão buscar Ming, a menina desaparecera. O prefeito suborna Huike para que revele onde a menina se escondera e consegue convencê-la a partir dizendo que o professor Gao concordara com a transferência. Nesse mesmo dia, Minshan briga com Huike, que lhe roubara o diário onde, segundo o garoto, a menina escrevera coisas ruins sobre a professora substituta. Minzhi manda que Minshan se aquiete e que Huike leia a passagem em voz alta, o que ele faz com grande habilidade. O estilo vivo com que Minshan relatara no diário o incidente do giz esmagado sob os pés de Minzhi e Huike, no dia anterior, fez com que a barulhenta classe escutasse atenta. No texto, ela assinala como o giz é precioso e quão triste o professor Gao ficaria com o ocorrido, sabendo o quanto a escola é pobre. Ela termina dizendo que eles devem valorizar o giz como um tesouro que lhes permite aprender a ler e escrever. A habilidade de escrever caracteres chineses era um sinal claro de aprendizagem e de amor pelo país tanto para as crianças como para seu professor querido, sempre presente mesmo em sua ausência. Compreensão e angústia podem ser observadas no rosto de todos. Enquanto a câmera foca em *close-up* os rostos das crianças, ouvimos o som de uma flauta tocando a música-tema que acentua os momentos mais dramáticos que abordam o processo de aprendizagem e as escolhas difíceis que enfrentam os personagens do filme. É nesse momento que Wei Minzhi começa a se tornar professora, estabelecendo-se um tipo de pacto entre ela e as crianças. Tudo isso é mostrado de forma indireta e não-verbal, através de mudanças na expressão facial e na atitude. Na mesma noite, Huike é acordado por Wei Laoshi que, em seu primeiro ato como professora, pede que ele se desculpe com Minshan. O garoto resiste até perceber que a moça é mais forte que ele. É então que cede e, reagindo de forma inesperada, propõe substituir as desculpas por um pagamento que ele faz com o dinheiro obtido pelo suborno do prefeito. Esse dinheiro é usado para a compra de mais giz.

No quarto dia, uma quinta-feira, antes que a aula comece, a família de Zhang Huike, tentando arrumar dinheiro para pagar suas dívidas, leva-o para trabalhar na cidade. Decidida a buscar o garoto, Wei Laoshi pede inutilmente dinheiro ao prefeito que se recusa até mesmo a lhe entregar o dinheiro de seu salário. Diante dessa recusa, com a ajuda dos alunos, ela faz todo tipo de cálculos para descobrir como obter o necessário para pagar sua passagem de ônibus até a cidade. Para isso, as crianças aplicam todo o conhecimento de matemática aprendido com Gao Laoshi, que agora é passado à professora.

No quinto dia, sexta-feira, não conseguindo o dinheiro necessário, as crianças ajudam Wei Laoshi a entrar escondida no ônibus. Mas, descoberta no meio da viagem, a professora é retirada do ônibus, tendo que fazer o restante do caminho a pé.

No sexto dia, sábado, ela chega à cidade. Descobre que Huike conseguiu escapar de seu trabalho e, gastando seus seis últimos *yuans* e meio, compra papel e tinta para escrever cartazes solicitando notícias do garoto. Mas sua tão apreciada habilidade para a escrita caligráfica não lhe traz nenhum benefício,

pois, enquanto ela dorme em frente à emissora de televisão, varredores de rua levam embora seus cartazes. Ao amanhecer do sétimo dia, um domingo, graças à sua persistência, consegue falar com o gerente da emissora que a faz ser entrevistada ao vivo pela apresentadora do China Today, programa líder de audiência.

A TV obteve êxito no que a escrita caligráfica nada conseguiu. Na manhã seguinte, segunda-feira, Huike assiste ao apelo da professora para que ele volte e os dois não tardam a se reencontrar. São então levados de volta à vila de Shuiquan, acompanhados por um caminhão cheio de presentes.

Oito dias. Realmente, não é o suficiente para todas as mudanças motivacionais implícitas que aconteceram ao longo da lógica temporal criada pelo filme. Mas se Lévi-Strauss está certo, é o que está por vir que explica os eventos na narrativa. Assim, todo o rápido desenrolar da história teve como objetivo levar Minzhi e Huike à cidade; pagar as dívidas da família Zhang; levantar dinheiro para a compra de material escolar e reconstrução da velha escola; trazer de volta à vila Wei Laoshi e Zhang Huike, mais sábios e experientes; dar às crianças da vila a esperança de uma educação como a da cidade; obter provisões para os demais habitantes da vila e fazer com que todos possam viver *felizes para sempre*. Todavia, se olharmos como a cidade foi mostrada – adornada e próspera, mas também fria, remota e largamente indiferente aos apuros humanos a não ser quando filtrados pela tela da TV –, então o resultado da prosperidade e da melhor educação não levariam ao proverbial *felizes para sempre*. A cidade se apresentou também como o lugar onde alguém tem que implorar por comida, crianças são ignoradas por adultos ocupados e a profundidade e poder dos caracteres escritos, tão estimados pelo professor Gao, não podem competir com o brilho da telinha.

Também é interessante ponderar sobre o futuro dos personagens do filme, a partir da informação que aparece no pós-escrito na tela quando ficamos sabendo que Zhang Huike voltou para a escola, mas não se terminou sua formação como pretendia. Seguindo, entretanto, a lógica do texto, podemos presumir que se assim ele o queria, assim o fez. Ficamos sabendo que Minzhi voltou a trabalhar na fazenda da família, mas freqüentemente voltava à vila para uma visita. Ficamos sabendo que Ming Xinhong foi para a escola da cidade e ganhou muitas competições. E que, com o dinheiro recebido, uma nova escola foi construída e recebeu o nome de Escola da Esperança de Shuiquan. Contudo, nada nos é dito sobre o professor Gao, cuja ausência foi tão presente na vida das crianças. E nada há sobre Zhang Minshan, a garota quieta que escrevia tão vividamente em seu diário e que gostava de aprender.

Num segundo parágrafo em movimento, é-nos dito que mais de um milhão de crianças chinesas são forçadas a deixar a escola todo ano para trabalhar e ajudar suas famílias, e que 15% dessas crianças conseguem voltar graças a doações de caridade.

Não há dúvida de que o filme mostra quão importante a educação é na China, tanto do ponto de vista individual como do da comunidade, no campo ou na cidade. Contudo, por detrás do otimismo fácil do texto manifesto (a nova escola recebeu o nome de Escola da Esperança de Shuiquan), uma pergunta permanece sem resposta fazendo emergir as insolúveis contradições que o mito

sempre levanta. Se o resultado provável da educação e prosperidade está transformando uma vila como Shuiquan em uma cidade como Jiangjiakou, onde textos manuscritos com amor são levados para longe pelo vento e pelos varredores de rua e substituídos pela TV, o que perdemos e o que ganhamos? O que está faltando na cidade que a educação falha em prover? Nos termos dos ideais colocados pelo professor Gao e por Zhang Minshan, poderíamos ser vitoriosos em atingir nossos objetivos apenas para descobrir que eles são imperfeitos e, de fato, inatingíveis, com muito mais carências do que supúnhamos quando apenas os sonhávamos.

Na última cena do filme, antes da passagem final, cada criança pega um pedaço de giz colorido e escreve um caractere na lousa, palavras como céu, felicidade, diligência, Wei Laoshi (escrito por Zhang Huike), casa. É um belo tributo à forma como Wei Minzhi tornou-se Wei Laoshi. Entretanto, se estamos organizando os eventos e contrastes encontrados – crianças/adultos, campo/cidade, dinheiro/altruísmo, caligrafia/TV – de uma forma que não deixe de fora o professor Gao nem Zhang Minshan, podemos ter que admitir que a educação sofre todas as mesmas contradições insolúveis que encontramos na vida diária, tanto no campo como na cidade.

Na lenda que toda criança do ensino elementar aprende na China, o pintor sábio pintava dragões tão realisticamente que eles pareciam vivos, mas ele sempre os pintava sem olhos. E quando ele finalmente foi persuadido a pintar os olhos, o dragão abriu suas asas e voou para longe. Os três mitos que eu sugiro que estão ocultos no subtexto de *Nenhum a menos* são:

1. Onde há uma vontade, há um caminho; se você falhar, persista e encontrará o sucesso.
2. Onde há vitória, há carência; os olhos do dragão ainda anseiam por ser desenhados.
3. Quando, ainda faltando, os olhos são desenhados, o dragão voa e um novo mito nasce.

Que assim seja, deixe estar.

Resumo: Análise estrutural do filme *Nenhum a menos*, do diretor Zhang Yimou, baseada em diferentes autores que, como Giambattista Vico, Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss e Christian Metz, consideram o cinema como espaço de produção de mitos contemporâneos. Assim, buscando as oposições que o filme propõe – cidade/campo, criança/adulto, carência/prosperidade, escrita/imagem televisiva – a autora disserta a respeito das contradições do mundo atual, e dos questionamentos que trazem à educação.

Palavras-chave: cinema, educação, carência, escrita, televisão.

Abstract: This paper presents the structural analysis of *Not one less*, from director Zhang Yimou, based on several authors that, such as Giambattista Vico, Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss and Christian Metz, consider movies as a space of contemporary myth creation. Thus, pointing out contradictions proposed by the movie – city/field, child/adult, privation/prosperity, writing/television imagery – the author examines real world contradictions and debates which lead to education.

Keywords: cinema, education, privation, writing, television.