

 série  
**textos  
didáticos**

**EDUFCG**

ISSN 1980-5292



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
EDITORA UNIVERSITÁRIA – EDUFCG

EXPEDIENTE

Prof. Thompson Fernandes Mariz  
Reitor

Prof. Dr. José Edílson Amorim  
Vice-Reitor

Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza  
Diretor Administrativo da EDUFCG

CONSELHO EDITORIAL DA EDUFCG

Prof. Benedito Antonio Luciano      CEEI

Prof. Carlos Alberto Vieira de Azevedo      CTRN

Profª. Consuelo Padilha Vilar      CCBS

Prof. Joaquim Cavalcante Alencar      CCJS (Sousa)

Prof. José Helder Pinheiro      CH

Prof. Onaldo Guedes Rodrigues      CSTR (Patos)

Série Textos Didáticos

Ano III Vol 1 N° 5

*História da Oriente*

*José Otávio Aguiar*



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

EDUFCG

Campina Grande – 2008

[edufcg@reitoria.ufcg.edu.br](mailto:edufcg@reitoria.ufcg.edu.br)

[www.ufcg.edu.br/~edufcg](http://www.ufcg.edu.br/~edufcg)

**José Otávio Aguiar**

Série  
**Textos Didáticos**

Ano II – Vol.2 – Nº 05

# **HISTÓRIA DO ORIENTE**



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

**José Otávio Aguiar**

Série  
**Textos Didáticos**

Ano II – Vol.2 – Nº 05

# **HISTÓRIA DO ORIENTE**

1ª edição



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

Campina Grande  
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Biblioteca Central da UFCG

A282e

AGUIAR, Jose Otávio.

Textos Didáticos: História do Oriente / José Otávio Aguiar.  
Campina Grande : EDUFCG, 2008.

115 p.

Referências.

ISSN:1980-5292

1 - História 2 - Oriente I - Título.

CDU - 294.3



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

Reitor

**Thompson Fernandes Mariz**

Vice-Reitor

**José Edilson Amorim**

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA  
GRANDE - EDUFCG

Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza

**Diretor Administrativo**

Prof. Benedito Antonio Luciano – CEEI

Prof. Carlos Alberto Vieira de Azevedo – CTRN

Prof<sup>a</sup>. Consuelo Padilha Vilar - CCBS

Prof<sup>a</sup>. Edjane E. Dias da Silva – CCJS (Sousa)

Prof. José Helder Pinheiro – CH

Prof. José Wanderley Alves de Sousa – CFP (Cajazeiras)

Prof. Onaldo Guedes Rodrigues - CSTR (Patos)

**Edição eletrônica**

Rafael Gomes da Costa

**Capa**

Téofilo Viana

EDUFCG

Rua Aprigio Veloso, 882 - Bodocongó - Caixa Postal: 10024

Campina Grande - Paraíba, CEP 58109-970

<http://www.ufcg.edu.br/~edufcg>

*O verdadeiro tesouro do homem, é o tesouro de seu erros, empilhados, pedra sobre pedra, ao longo de milhares de anos... Romper a continuidade com o passado, querer 1870, teve a coragem de exclamar: 'a continuidade é um dos começar de novo, é a humilhação do homem e o plágio do oragotango. Foi um francês, Dupont-White, que, por volta de direitos do homem; é uma homenagem a tudo que o distingue de uma besta'.*

José Ortega y Gasset – *Toward a Philosophy of History* [Por uma Filosofia da História], 1941.

## SUMÁRIO

**“Pelas sobrancelhas de Pai-meí!”: Uma leitura de elementos da história marcial chinesa a partir dos filmes de kung-fu.....** 13

*Rodrigo Wolff Apolloni*

**Entre o fuzil e a Katana: Nathan Algren, Saigo Takamori e a construção do discurso sobre a alteridade em O Último Samurai.....** 45

*Gustavo Henrique Silva*

*José Otávio Aguiar*

**Uma breve história da produção cinematográfica chinesa .....** 55

*Fabiana P. V. van Haandel*

*Johan C. van Haandel*

**Filosofia, natureza e história: A China ideal em Voltaire na construção de uma crítica à Europa cristã setecentista .....** 81

*Catarina de Oliveira Buriti*

*José Otávio Aguiar*

**Luzes e sombras de um Oriente “Próximo”: o olhar Ocidental na historiografia moderna.....** 105

*Jean Paul Gouveia Meira*

**Cinema e Marcialidade no Oriente Distante**

**“PELAS SOBRANCELHAS DE PAI-MEI!”: UMA  
LEITURA DE ELEMENTOS  
DA HISTÓRIA MARCIAL CHINESA A PARTIR DOS  
FILMES DE KUNG-FU**

Rodrigo Wolff Apolloni<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo analisar a marcialidade chinesa a partir de elementos colhidos junto ao chamado “cinema marcial chinês”, entendido como fonte importante de conteúdos não-corporais para praticantes de Kung-Fu em um país como o Brasil. A partir de uma análise desses elementos (especificamente “filme de Kung-Fu”, “Kung-Fu”, “Shaolin” e “Chi Kung”) é possível obter algumas respostas sobre elementos da marcialidade e da própria História da China.

**Palavras-chave:** China, Kung-Fu, cinema marcial, Shaolin, Chi Kung, monges guerreiros chineses.

**ABSTRACT**

This article has for objective to analyze the “Chinese marciality” from elements taken of the “Chinese martial cinema”, seen as an important source of not-corporal contents for practitioners of Kung-Fu in Brazil. From an

---

<sup>1</sup> Rodrigo Wolff Apolloni (rwapolloni@gmail.com), é mestre em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

analysis of these elements (“film of Kung-Fu”, “Kung-Fu”, “Shaolin” and “Chi Kung”) it is possible to get some answers on elements of the marciality and the proper History of China.

**Keywords:** China, Kung-Fu, martial cinema, Shaolin, Chi Kung, Chinese fighting monks.

## 1. INTRODUÇÃO

Há algumas semanas, ao circular por um supermercado em minha cidade natal, percebi-me entretido a vasculhar um grande balaio repleto de DVDs baratos. Nele estavam *blockbusters* que já não passam na “Sessão da Tarde”, faroestes italianos, produções de terror “B” e “C” e vários filmes chineses de luta. Praticante de Kung-Fu de longa data e apaixonado pela temática marcial chinesa, acabei por adquirir sete filmes (cada um por R\$ 9,90): “O Culto do Mal”, “O Tesouro de Shaolin”, “Kung-Fu Contra as Tríades”, “Templo Shaolin”, “Leão de Jade e a Espada Samurai”, “O Retorno dos Dragões” e “O Vôo do Dragão” (este, o clássico de Bruce Lee). Chegando em casa, pude me deleitar e rir um bocado com cenários exóticos, combates que desafiam a Física, sociedades secretas malignas, espadas amaldiçoadas e técnicas poderosas de controle da “energia interna”. Também não faltavam personagens inspirados nos célebres monges guerreiros

de Shaolin, geralmente “velhinhos carecas” dotados de incrível poder marcial.

Não pude deixar de observar – ou, pelo menos, de buscar atentamente – conexões entre a arte marcial que eu pratico e todos esses elementos. Afinal, que informações seria possível obter, em produções como essas, sobre a História e o desenvolvimento das artes marciais chinesas?

A questão, que diante dos exageros cênicos dos filmes poderia soar no mínimo esdrúxula, ganha importância se observarmos que, em nosso país, as produções marciais chinesas ocuparam um papel fundamental na difusão da arte marcial desde meados dos anos setenta do século passado. É possível afirmar que todo o material nascido nesse *boom Kung-Fu* – livros populares do tipo “Shaolin sem mestre”, revistas especializadas, jogos eletrônicos como “Kung-Fu Master” (1984) e até personagens de quadrinhos como “Mestre do Kung-Fu” (1972) – funcionou como fonte de inspiração e informação aos interessados. Ao mesmo tempo em que atraíam o público para a prática, tais fontes forneciam subsídios imateriais para a sua apreensão.

Vale observar que até o momento nós não somos um destino tradicional de imigrantes chineses (registros recentes indicam a existência de algo entre quarenta mil e sessenta mil imigrantes chineses do Brasil), o que limita um contato mais direto com uma “cultura de raiz” dotada de elementos marciais. Não há uma grande disponibilidade

de sujeitos étnicos chineses com quem conversar e filtrar informações.

Os escassos imigrantes chineses conhecedores de arte marcial - mestres como Chan Kowk Wai (estilo Shaolin do Norte) e Chiu Ping Lok (Fei Hok Phai) – são, porém, exemplos extraordinários de “patriarcas marciais” que difundiram entre nós técnicas marciais tradicionais. Dificuldades com o idioma e mesmo com a tradução de certos conceitos fizeram com que esses mestres se concentrassem nos elementos corporais – rotinas e técnicas – e deixassem de transmitir muitos dos conteúdos semânticos não-corporais (rituais, dados históricos e elementos da religiosidade popular chinesa) que também compõem a arte marcial<sup>2</sup>. Conteúdos que, por serem essenciais à configuração da prática como “arte marcial”, foram recolhidos pelos interessados brasileiros nas mesmas fontes que os levaram a pisar pela primeira vez em uma academia de Kung-Fu.

Neste breve artigo, propomo-nos a fazer o caminho de muitos praticantes e “levar a sério” dados históricos e referências marciais que se repetem nos filmes de Kung-Fu. Pretendemos pinçar referências e, a partir delas, estabelecer vínculos com dados oriundos de fontes acadêmicas que se interessaram pela marcialidade chinesa. Com isso, esperamos não só contribuir para uma melhor

---

<sup>2</sup> Baseamos essa informação em dados de campo obtidos em nossa pesquisa de mestrado, realizada junto a praticantes de Kung-Fu chineses e brasileiros das cidades de São Paulo, Campo Grande, Florianópolis, Curitiba e Belo Horizonte.

compreensão da arte marcial chinesa, mas também chamar a atenção para a riqueza da própria História da China e para o valor das chamadas fontes populares de informação marcial.

## **2. SELEÇÃO DE TERMOS DE PESQUISA**

A fim de racionalizar e adequar nosso universo de pesquisa ao tipo de material acadêmico que ora apresentamos – uma introdução ao tema sob a forma de artigo curto -, decidimos concentrar minha atenção em três “temas-mestres” do imaginário fílmico marcial chinês: o termo “Kung-Fu”, os monges guerreiros de Shaolin e o chamado “Chi Kung”, nome genérico dados às técnicas de cultivo da energia interna.

Uma leitura mais detalhada dos filmes e das fontes populares de difusão da marcialidade chinesa abriria caminho para diversos outros temas de pesquisa, tais como o universo das armas chinesas, o papel das mulheres na marcialidade, o mosteiro taoísta de Wudang, as tríades chinesas e os diversos estilos de Kung-Fu referidos e apresentados nas cenas de luta. Diante da impossibilidade de tamanha abrangência em um documento como o que estamos produzindo, porém, deixamos apenas as indicações. As fontes de consulta referidas ao final deste trabalho fornecerão subsídios aos interessados em ampliar a pesquisa.

### 3. POR QUE OS FILMES DE KUNG-FU SÃO TÃO INTERESSANTES?

Antes de chegar ao que está dentro dos filmes, é preciso analisar sua própria configuração. Nem todos os filmes chineses de artes marciais são, efetivamente, produções do nível técnico de “O Tigre e o Dragão” (2000) ou “O Clã das Adagas Voadoras” (2004). Mesmo assim, para quem pratica Kung-Fu e admira suas histórias e mitos, todos eles, de modo geral, trazem elementos de interesse. É difícil encontrar praticante de Kung-Fu que, diante de uma televisão ligada mostrando cenas de luta, não pare – nem que seja por um curto intervalo de tempo - para olhar. Podemos abstrair, dessa capacidade de “magnetizar” o público, uma tremenda competência técnica, não tanto em relação às coreografias marciais e efeitos especiais, mas às histórias. Via de regra há um herói injustiçado, um segredo mortal, uma população oprimida, belas guerreiras e, é claro, uma miríade de inimigos dotados de poderes extraordinários.

De onde vem esse *savoir-faire* de roteiristas, coreógrafos de luta e diretores? Da própria História chinesa: o cinema possui pouco mais de cem anos, mas as tramas ligadas à marcialidade são cultivadas na China por literatos, atores, músicos e contadores de histórias há mais de vinte e cinco séculos.

O gênero literário de que descende a tradição cinematográfica marcial é o chamado *Wusia*, a literatura dos heróis errantes. “*Mulan*”, poema que narra a saga de uma garota que se veste de general para combater os inimigos do pai (a história foi transformada em desenho animado pela Disney em 1998) é um exemplo clássico do gênero: foi escrita no séc. V e, desde então, encanta platéias.

Uma fonte de informações preciosa para o conhecimento do significado da cultura *Wusia* na China e, a partir da transculturalidade dos valores marciais chineses, no mundo, é o documento “*Wu and Shia*”, publicado pela Comissão de Assuntos Exteriores de Taiwan. Por meio dele é possível conhecer a amplitude do “ideograma marcial” *Wu* e até perceber como, na história da China, os acontecimentos históricos inspiraram artistas, bardos e, em tempos recentes, diretores de cinema, roteiristas e coreógrafos de cenas marciais.

Outro título essencial é “*Kung-Fu Cult Masters – From Bruce Lee to Crouching Tiger*”, livro do scholar Leon HUNT, da Universidade de Brunel (Grã-Bretanha) como o herói invencível e a mulher guerreira – à história chinesa antiga e recente.

#### 4. “KUNG-FU”

A China possui uma história milenar de rebeliões, batalhas, disputas pelo poder e vasto desenvolvimento

filosófico e intelectual. Está em uma vasta região, ocupada por dezenas de etnias com histórias e idiomas próprios. Comunidades que, ao longo do tempo e diante das necessidades, desenvolveram suas próprias técnicas de combate corporal com e sem armas. Ao contrário do que somos levados a crer, portanto, a história nos leva a perceber que não existe apenas uma arte marcial chinesa, mas dezenas de artes marciais chinesas, das quais algumas chegaram até nós.

O engano, porém, tem razão de ser: afinal, toda essa massa de conhecimentos não recebe o nome genérico de “Kung-Fu”? Quando vou a uma academia que ensine arte marcial chinesa, não procuro uma academia de “Kung-Fu”? Na China, as artes marciais receberam, ao longo da História, outras denominações.

Apesar de não constar dos dicionários brasileiros, *Kung-Fu* (功夫) é reconhecido, no Ocidente, como sinônimo de “luta chinesa”. Aparentemente, ganhou força na época da veiculação do seriado marcial de TV “Kung-Fu”, veiculado em muitos países entre 1972 e 1975. Em chinês, o termo expressa algo como uma habilidade intuitiva obtida pela repetição de uma ação. Ao associar maestria à superação do “Falso Ego”, o termo se aproxima da visão oriental de transcendência. Os chineses, porém, jamais utilizaram – a não ser recentemente, e em um contexto de transculturalidade - *Kung-Fu* para identificar sua arte marcial. Eles adotam os termos *Wushu* (武術) e *Guoshu*

(國術),<sup>3</sup> que significam, respectivamente, “*Arte Guerreira*” e “*Arte Nacional*”. Um terceiro termo identificador é *Chung-kuo Ch’uan* - “*Boxe do País do Centro*”. Outros termos são *Ch’uan Fa*, *Ch’uan shu* e *Wuyi*. A quantidade de termos é um indício da importância da arte marcial na cultura chinesa.

De acordo com DRAEGER & SMITH, a forma *Kuo-Shu* (*Guoshu*) teria sido adotada institucionalmente na China em 1928, em substituição a *Wushu*, que, segundo os autores, teve seu uso resgatado anos mais tarde. Esse “resgate” estaria relacionado à chegada dos comunistas ao poder na China continental: além de reafirmar o termo, Beijing impôs uma passagem das formas tradicionais para desportivas que implicou em sua releitura. Isso se deu pela criação de rotinas e modalidades de luta – hoje praticadas como parte das atividades físicas nas escolas de toda a China. Apesar de os autores não informarem como se deu a mudança de nomenclatura, vale observar que, também em 1928, o governo republicano chinês fundou a primeira grande instituição representativa das artes marciais nacionais, o *Central Wushu Institute*, em Nanjing. Esse nome parece desmentir um desejo das instituições chinesas de mudar a forma identificadora da arte marcial nacional.

---

<sup>3</sup> Variantes: *Wu Shu*, *Wu-shu*, *Kuoshu*, *Kuo Shu* e *Kuo-shu*.

Atualmente, a instituição representativa das artes marciais chinesas junto ao Comitê Olímpico Internacional (COI) é a *International Wushu Federation*, criada em 1990 na República Popular da China. Uma de suas metas é transformar o *Wushu* em esporte olímpico, numa estratégia semelhante à de Japão e da Coreia do Sul em relação ao Judô e ao Tae-Kwon-Do.

Não há, nos termos que identificam *genericamente* a arte marcial chinesa, uma conotação religiosa. Assim, pode-se dizer que, nesse nível, a arte marcial chinesa não possui corte religioso. Já *Kung-Fu* possui uma ligação com a religiosidade: o termo chegou ao Ocidente no séc. XVIII, através dos relatos enviados por jesuítas que atuavam na China. Esses documentos descrevem exercícios respiratórios taoístas e práticas corporais de grupos que também praticavam formas de pugilismo e luta com armas. Apesar da proximidade entre marcialidade e religião nesses grupos, porém, ela parece não ter implicado em mudanças na visão geral da arte marcial ou no significado básico do termo “*Kung-Fu*” para os chineses.

## **5. E OS MONGES DE SHAOLIN?**

É praticamente impossível dissociar o cinema marcial chinês e a arte marcial chinês da figura do “monge de Shaolin”. Se o filme é de corte histórico, é praticamente certa a aparição de pelo menos um monge budista desfechando “porradas” na bandidagem. Afinal, que

personagem é esse? O Budismo não é uma religião pacifista? Como explicar o domínio e uso de técnicas corporais que levam dor a outros seres humanos? A História também explica.

Os pesquisadores aceitam o ano de 64 d.C. como o da entrada “institucional” das primeiras obras budistas na China. Nesse ano foi fundado em Luoyang (Henan) o “Mosteiro do Cavalo Branco” (“*Baima*”). O mosteiro de Shaolin foi fundado bem mais tarde (em 495) no sopé do pico *Shaoshi*, no monte *Song* (Henan). O local já era reverenciado como uma das “cinco montanhas sagradas da China” antes da chegada do Budismo. Localizado próximo da cidade de Luoyang (capital do império chinês a partir de 493, quando a Dinastia budista Wei do Norte transferiu sua capital de Datong para lá), ocupava um lugar privilegiado em relação à “geografia sagrada” e ao poder político.

Uma tradição inicial que liga o Budismo à marcialidade em Shaolin se refere ao asceta budista Bodhidharma, patriarca do Budismo Chan (também conhecido como Dhyana ou Zen). Ele teria vivido em uma caverna próxima a Shaolin aproximadamente entre os anos de 520 e 527. Segundo a tradição, ele teria iniciado os monges em práticas corporais (exercícios respiratórios) capazes de aumentar seu vigor físico e, com isso, melhorar sua performance meditativa. Na avaliação dos pesquisadores, porém, não há evidências que provem, efetivamente, a

estada de Bodhidharma entre os monges de Shaolin, e nem que ele dominasse técnicas corporais oriundas do Yoga ou de alguma arte marcial.



Fig. 6 - Estela de Shaolin, redescoberta em 1515 por Du Mu.

Os mais antigos registros históricos da participação de monges de Shaolin em ações militares, explica Meir SHAHAR, são encontrados na “*Estela do Mosteiro de Shaolin*” (*Shaolin si bei*, erigida em 728), que traz sete textos produzidos entre 621 e 728. A estela é considerada o mais importante documento sobre o tema produzido nas dinastias Sui-Tang. Ela foi redescoberta em 1515 pelo *scholar* chinês Du Mu, que produziu um relato precioso sobre as primeiras ações guerreiras dos monges Shaolin. De acordo com a “*História do Mosteiro de Shaolin*”, escrita pelo ministro de

Pessoal de Xuanzong (imperador Tang que governou entre 712 e 755), Pei Cui, os monges entraram em ação pela primeira vez em 610,<sup>4</sup> quando derrotaram bandidos que ameaçavam destruir o mosteiro. A primeira ação de caráter político, porém, se deu em 621, quando eles estiveram envolvidos com a chegada da Casa de Tang ao poder: com o fim da Dinastia Sui, no início do séc. VII, nobres e militares lutaram pelo domínio do império. Em 618, Li Yuan (566 - 635) fundou a Dinastia Tang. O início do governo não foi pacífico: em 619, um general de Sui, Wang Shichong, fundou outra Dinastia (Zheng) em Luoyang.

O segundo filho de Li Yuan, Li Shimin (o futuro imperador Taizong) foi encarregado de combater Wang. A guerra durou quase um ano. A ordem de Li Shimin aos seus generais foi atacar o inimigo em Luoyang e cortar as rotas fluviais de abastecimento da cidade. Na primavera de 621, por conta disso, as tropas de Wang Shichong passavam fome. Mesmo cercado, Wang conseguiu firmar uma aliança com outro rebelde, Dou Jiande. Dou, que havia mobilizado tropas entre Shandong e Hebei, resolveu lançá-las contra Li Shimin em Luoyang. Numa atitude digna de Sun Tzu, Li Shimin antecipou-se ao ataque. Em maio de 621, em Hulao, a cem quilômetros de Luoyang, Dou Jiande foi derrotado e morto. Com isso, Wang Shichong se rendeu - ele seria assassinado logo depois, quando seguia para o

---

<sup>4</sup> Ou entre 605 e 618. A primeira data é de SHAHAR; a segunda, de HENNING.

exílio. No dia quatro de junho de 621, as tropas de Li Shimin entraram em Luoyang.

De acordo com Pei Cui, os monges participaram dos combates pouco antes da vitória de Li Shimin em Hulao. Eles derrotaram soldados de Wang Shichong que ocupavam o monte *Huanyuan*, em *Baigu Zhuang* (“*Gleba do Vale do Cipreste*”). Vizinho da sede do mosteiro, o monte estava situado na passagem para Luoyang e formava um passo – cenário em que poucos soldados poderiam vencer muitos inimigos. No local, a tropa de Wang construíra uma torre que possibilitava o envio de informações para os sitiados em Luoyang. Pouco depois de derrotar as tropas em Huanyuan, os monges capturaram o sobrinho de Wang Shichong, Wang Renze. Em agradecimento, Li Shimin enviou aos monges uma carta e doou ao mosteiro uma área de 560 acres e um moinho.

De acordo com um segundo documento da “*Estela de Shaolin*” - a “*Carta Oficial de 632*”, escrita pelo vice-magistrado do condado de Dengfeng - um dos monges, Tanzong, foi nomeado “general-em-chefe” do exército de Li Shimin. Outro registro da “*Estela de Shaolin*”, a “*A Lista dos Treze Monges Heróicos*” (único texto não-datado), traz os nomes dos monges que se destacaram nos combates de 62: Shanhu (deão), Zhicao (abade), Huiyang (supervisor), Tanzong (general-em-chefe), Puhui,

Mingsong, Lingxian, Pusheng, Zhishou, Daoguang, Zhixing, Man e Feng.

O texto de Pei Cui, observa SHAHAR, não deixa claro se os monges foram convidados ou coagidos a lutar. Ele acredita que a iniciativa pode ter nascido do desejo de vingança ou da observação, pelos monges, das chances dos contendores. O fato é que a vitória implicou em uma mudança no *status* do mosteiro junto à casa imperial: Shaolin não sofreu grandes perseguições durante a Dinastia Tang.

O favor imperial pode ser observado na “*Carta de Pei Cui*” e em outros textos da “*Estela de Shaolin*”, como a carta de Li Shimin aos monges (datada de 26 de maio de 621), a “*Doação do Príncipe*”, de 625 – que devolveu aos clérigos o domínio sobre o Vale do Cipreste – e os “*Presentes do Imperador*”, de 724, que reforçaram o patrocínio ao mosteiro. Chamar observa, porém, os limites dessa aliança: em um trecho da “*Carta de Li Shimin*”, o futuro imperador Taizong exorta os monges a retomarem suas atividades religiosas. O incômodo de Li Shimin diante da possibilidade de lidar com monges lutadores é perceptível; além disso, avalia SHAHAR, a inscrição de documentos oficiais em pedra é reveladora, mostrando que os monges se protegiam contra possíveis “esquecimentos” do imperador.

Não há registro de prática marcial dentro do mosteiro ou de envolvimento dos monges de Shaolin com atividades guerreiras no período que vai da fundação de Tang até a fase final da Dinastia Ming (1368 - 1644). A situação mudou na última etapa da Dinastia Ming: do início do séc. XVI até a primeira metade do século XVIII, quarenta fontes atestaram a ligação do mosteiro com a marcialidade! Com base nesses registros, é possível afirmar que aí se deu a fixação do “mito de Shaolin” e da figura do “monge boxeador”. As fontes incluem manuais militares e de arte marcial, relatos de viagem, relatórios de governo, poesias, estelas e inscrições tumulares na “*Floresta de Stupas*” de Shaolin. Tais registros são a prova da existência dos monges guerreiros budistas: eles apontam sua participação em ações militares, atestam que o mosteiro de Shaolin se transformou em um centro de difusão marcial e indicam que os monges foram levados a adaptar sua prática religiosa às exigências da prática marcial.

Boa parte dos registros da participação de monges em batalhas no séc. XVI se refere às campanhas antipirataria deflagradas em Zhejiang. Nas décadas de 1540 e 1550, as províncias vizinhas do Mar da China foram assaltadas por piratas conhecidos como *wukou*. Eles agiam na costa, em rios e canais, e chegaram a capturar áreas como Songjiang (Xangai); além disso, minavam o poder Ming pela corrupção de governantes locais. Na tentativa de solucionar o problema, o governo resolveu mobilizar os

clérigos de Shaolin e de outros mosteiros budistas. As fontes identificam quatro batalhas que tiveram a participação de tropas monásticas: em 1553, quando derrotaram piratas em Hangzhou (Zhejiang); em Wengjiaigang (julho de 1553), Majiabang (primavera de 1554) e Taozhai (outono de 1555), na rede de canais do delta do rio Huangpu. Na última batalha, os monges teriam sido derrotados. A maior vitória nessa campanha teria sido obtida entre 21 e 31 de julho de 1553, em Wengjiaigang. Segundo o relato do geógrafo e conselheiro militar Zheng Ruoceng, 120 monges derrotaram um grupo de piratas, tendo perseguido e exterminado os sobreviventes. *Mais de cem pessoas teriam sido assassinadas, boa parte delas a golpes de bastão de ferro.* O comandante da tropa nessa vitória teria sido um clérigo de Shaolin chamado Tianyuan, apontado como *expert* em artes marciais e estratégia militar.

Ainda que a campanha de Zhejiang seja um acontecimento importante, também há relatos da participação de monges em combates em outras províncias. Em 1552, cinquenta monges de Shaolin liderados por Zhufang Cangong teriam auxiliado o governo de Henan a derrotar o bandido Shi Shangzhao (as informações são do *“Epitáfio de Zhufang Cangong”*, na stupa funerária do próprio Zhufang. O monumento, de 1575, está na *“Floresta de Stupas”* de Shaolin); em 1510 - num momento anterior, portanto, à redescoberta da *“Estela do Mosteiro de Shaolin”* por Du Mu -, teriam combatido um

certo Liu Liu e, em 1520, teriam participado da campanha contra outro bandido de Henan, Wang Tang. Inscrições na “*Floresta de Stupas*” também se referem ao engajamento militar individual: o epitáfio do monge Sanqi Yougong (1548) informa que ele teria ocupado postos militares na fronteira de Shanxi e Shaanxi, e que teria participado de uma expedição militar em Yunnan. Os epitáfios dos monges Wanan Shungong (1619) e Benda (1625) informam que ambos se distinguiram em combate. Em 1630, monges de Shaolin teriam sido contratados por um magistrado de Shanzhou (Henan) para treinar uma milícia e tentar conter a crescente anarquia. A tropa teria obtido muitas vitórias contra grupos rebeldes, até que acabou derrotada pelo líder rebelde Ma Shouying, conhecido como *Lao Huihui*.

Shaolin não foi a única “linha mestra” da marcialidade chinesa entre os séculos VII e XIX. Nesse período surgiram outras expressões marciais, como Tai-Chi-Chuan, Hsing I, Pa Kua e I Chuan. Como explicar, então, a menor participação de tais expressões na memória marcial recente, dominada por Shaolin? Alguns autores relacionam cerca de 400 estilos à tradição do mosteiro budista de Henan! Ela atingiu todo o país e foi, mesmo, matriz de um poderoso mito marcial sulista referente a um suposto mosteiro “*Shaolin do Sul*” (*Nan Shaolin si*) que teria sido construído em algum lugar de Fujian e dado origem a vários estilos de luta. A busca pelas ruínas de um mosteiro “Shaolin do Sul”, inclusive, movimentou atualmente os

governos das províncias do sul da China (Putian e Quanzhou) interessados em promover o chamado turismo marcial.

Nossa conclusão é de que a tradição de Shaolin foi fixada em mitos de origem de grupos e não, aparentemente, na transmissão em grande escala de técnicas marciais. Esses mitos estavam relacionados ao movimento sectário chinês, nascido há séculos e reforçado, durante a Dinastia Qing, por grupos que mesclavam auxílio econômico mútuo, arte marcial, religiosidade e intenções sediciosas – as tríades (embrião da moderna máfia chinesa). Essa tradição pode ter origem, por exemplo, em obras nacionalistas relacionadas aos monges, como o *“Epitáfio para Wang Zhengnan”*, de Huang Zongxi.

A lenda relativa à destruição do mosteiro por ordem da Dinastia Manchu também é corrente na tradição do Kung-Fu. Segundo os pesquisadores, é difícil provar a veracidade desses fatos com base em vestígios epigráficos ou arqueológicos. Pelo menos no que se refere ao mosteiro de Shaolin em Henan, as fontes colocam em dúvida a ocorrência de uma destruição completa nos séculos XVII-XVIII. Stanley HENNING, por exemplo, se refere a dois relatos: o primeiro, *“A Miscelânea de Zhonzhou”*, de 1659, afirma que apenas dois monges mendicantes viviam no mosteiro naquele momento; o segundo, de uma visita ao mosteiro pelo oficial manchu Lin Qing em 1828, traz um

quadro diferente, mostrando que no início do século XIX vários monges viviam lá e praticavam artes marciais. Segundo Lin Qing, em uma demonstração de habilidades marciais os monges se mostraram *“ágeis como um pássaro e poderosos como um urso”*.

SHAHAR se refere a uma data mais recente de ocupação e de destruição de Shaolin: segundo ele, em 1928 - na esteira da chamada *“Era dos Senhores da Guerra”*, período entre 1917 a 1927 caracterizado por violentos combates entre milícias locais - os clérigos fizeram uma opção política desastrada, que acabou por implicar na redução do mosteiro a ruínas. Eles apoiaram Fan Zongxiu (1888 – 1930), que foi derrotado por Shi Yousan (1891 –1940). Em represália, Yousan incendiou o mosteiro em 15 de março de 1928. Um relato de 1936, feito por um visitante ocidental, confirma o esvaziamento do mosteiro.

Shaolin só viria a ser reconstruído no início dos anos 80 do século XX, quando o governo de Beijing se apercebeu do potencial turístico do lugar. O primeiro passo foi a instalação de um *“Comitê de Gerenciamento do Templo Shaolin”* por Beijing, que em 1985 nomeou um novo abade, Yongxin, para o mosteiro. Em 1995, o departamento postal chinês emitiu uma série de quatro selos comemorativa dos 1.500 anos de fundação do templo. Atualmente, como observa HENNING, Shaolin se tornou uma espécie de *“parque temático”* para praticantes de Kung-Fu, configurado

para alimentar a fantasia dos turistas: em 1999, por exemplo, visitantes chineses e ocidentais gastaram o equivalente a US\$ 66 milhões em visitas ao local! Em 2000, o mosteiro empregava nada menos que dois mil guias turísticos.

As artes marciais praticadas atualmente na encosta do monte *Song* fogem às de qualquer “velha tradição”, seguindo as orientações da “nova arte marcial chinesa” ditada por Beijing. Atualmente, o mosteiro dispõe de 180 “monges guerreiros” que fazem demonstrações do moderno *Wushu* na China, Europa e América do Norte. O Budismo, controlado pelo Estado, parece não encontrar guarida para qualquer relação séria com “espíritos guardiões guerreiros”, apesar da observação de SHAHAR

sobre o renascimento do culto popular a *Jinnaluo* (patrono marcial tradicional de Shaolin). Os monges administradores, por sua vez, travam novas batalhas, como, por exemplo, a referente à exploração comercial da marca “Shaolin” por estrangeiros ou à inscrição do complexo religioso na lista de patrimônios da humanidade da ONU.

## **6. CHI KUNG: O FOMIDÁVEL DOMÍNIO DA ENERGIA INTERNA**

Velocidade incomum, leveza extraordinária e poder de derrubar uma muralha com um único soco. Nos filmes de Kung-Fu, os mestres são capazes de façanhas corporais

incríveis. De onde vem esse poder? Segundo os próprios personagens, do “domínio da energia interna”, o “Chi Kung”. Afinal, o que é Chi Kung? Quais seus reais limites? Esta última questão ganha especial relevância quando observamos que, através de práticas corporais não-marciais ou desmarcializadas (exercícios para saúde e Tai-Chi-Chuan), o conceito passou a ser difundido também junto a não-praticantes de artes marciais.

Em termos bastante simplificados, o termo “Chi Kung” (ou “Qigong”) pode ser traduzido como “Cultivo da Energia Vital”. Ele está relacionado à medicina chinesa e, principalmente, a conceitos teológico-filosóficos estabelecidos pelo Taoísmo. A chegada do Budismo à China (séc. I) serviu para fortalecer a percepção de que era possível chegar a uma “resposta espiritual” a partir de uma disciplina do corpo. Esse momento histórico teria gerado práticas corporais decorrentes da fusão entre preceitos budistas, hinduístas (através do Budismo) e taoístas.

Essas práticas – originalmente, Chi Kung - estariam na origem das artes marciais chinesas. Segundo Charles HOLCOMBE (1990, doc. elet.), na Dinastia Han Posterior houve um cruzamento entre as antigas práticas respiratórias taoístas (chinesas) e hindus (indianas):

A tradição chinesa taoísta de exercícios de prolongamento da vida se mesclou com o Yoga

indiano introduzido na China nos primeiros séculos da era cristã. O interesse inicial no Budismo se concentrou nas aproximações para os mesmos problemas, e alguns dos primeiros textos traduzidos do sânscrito para o chinês eram devotados à meditação, ao controle da respiração e a segredos para atingir a imortalidade no outro mundo.

HUARD & LING (1990: 60 e 61) citam práticas medicinais exportadas da Índia para a China; elas incluíam exercícios físicos que relacionavam formas de respiração, movimento e mentalização.

No século IV (...) Kumarajiva inundou a China com obras budistas. Desde essa época, os Budas e os Bodhisattvas, seres transcendentais, foram confundidos com sábios taoístas. Eles acabaram vencendo nas devoções populares; o budismo ensinou igualmente preceitos de higiene e as suas comunidades favoreceram os exercícios coletivos (...)

É personagem desse período o médico taoísta Hua To (136 ou 141 a 208 d.C.), tido como o criador dos "*Jogos dos Cinco Animais*" (exercícios zoomorfos que imitavam os movimentos da grua, do urso, do tigre, do veado e do macaco).



Fig. 3 - "Jogos dos Cinco Animais": grua, urso, sigre, vaco e macaco.

De acordo com NEEDHAN, HUARD & LING e HOLCOMBE, esses exercícios são a base da arte marcial chinesa. Segundo HOLCOMBE, a inflexão *saúde x arte marcial* provavelmente decorreu da popularização de obras como a de Hua To. A passagem teria ocorrido a partir de seitas como *Pai-lien She* ("Sociedade do Lótus Branco", fundada em 402 pelo monge budista Hui-yuan), que fundiram a religião das elites com práticas xamanísticas. Tais seitas, observa HOLCOMBE (op. cit.), seriam as grandes responsáveis pela manutenção da nota religiosa na arte marcial chinesa:

Nos séculos XVIII e XIX, o repertório de técnicas ensinadas aos convertidos ao Lótus Branco incluía encantamentos, controle respiratório, massagem terapêutica e exercícios de luta. Os seguidores do Lótus Branco se referiam a essas técnicas como kung-fu, mas a transcendência permanecia

sendo seu principal fator de atração. Mesmo entre os boxers, mais recentes, (...) a função do kung-fu consistia, ainda, na obtenção religiosa de poderes sobrenaturais.

Ainda de acordo esse autor, o Tai-Chi-Chuan - arte marcial provavelmente criada no século XVII em Henan, cujo nome pode ser traduzido como "*Boxe do Grau Supremo*" - seria a prova da "herança taoísta" das artes marciais. Segundo ele, a idéia de "Grau Supremo" deriva do "*Livro das Mutações*" (*I Ching*) e as bases filosóficas do Tai-Chi, do Taoísmo.

Joseph NEEDHAM, autor da série "*Science and Civilization in China*" (obra em sete volumes publicada em 1954 pela *Cambridge University Press*), afirmava que "*o pugilismo chinês provavelmente nasceu como um departamento dos exercícios corporais taoístas*" (apud. HENNING, 1999). Os métodos chineses de combate são tratados no volume II e V da obra. DRAEGER & SMITH (op. cit.: 16) são mais diretos em relação à proximidade entre Taoísmo e arte marcial: eles afirmam que "*esses métodos foram trazidos para dentro do moderno pugilismo e se tornaram o núcleo do chamado Sistema Interno*".

HENNING (1999: 319) se opõe a uma "ascendência religiosa" das artes marciais e atribui essa conexão exclusivamente às sociedades secretas dos séculos XVII e XVIII. Segundo ele, o relativo segredo em que esteve

mergulhada a transmissão marcial contribuiu para cercar o tema de *“uma névoa de mito e mistério”*. Para o pesquisador, muitos *scholars* erraram ao supervalorizar *“lendas populares, práticas japonesas e modernas, novelas chinesas de cavalaria, mitos de criação das sociedades secretas do período Qing tardio ou dos Boxers de 1900”*. Ele observa que a filosofia taoísta e a *“Teoria dos Opostos”* (*Yin e Yang*) permearam a mente chinesa como um todo. *“Ainda assim, as artes de combate não eram necessariamente associadas com as técnicas de cultivo taoístas, alquimia ou Taoísmo religioso em geral”*. (idem: 321). Em sua avaliação, os *“Jogos dos Cinco Animais”* não guardam relação com o *Tai-Chi-Chuan* ou com qualquer outra forma de luta. Um dos principais responsáveis por essa visão equivocada, para HENNING, foi Joseph Needham:

Parece que Needham tentou conformar à força o boxe chinês em uma noção pré-concebida do papel do Taoísmo na cultura chinesa; conseqüentemente, o boxe chinês é discutido na narrativa sob [os temas] *“Taoísmo”* e *“Alquimia Fisiológica”* no volume dois e na terceira e quinta partes do volume cinco, mas apenas como curiosidade nas notas de rodapé da sexta parte do volume cinco, sobre pensamento e tecnologia

militares – como uma atividade taoísta em um meio ambiente militar. (DOC. ELET.)

As informações acima apontam os profundos laços entre religiosidade popular, rebelião e arte marcial na China. Ainda que os benefícios da medicina chinesa nos pareçam claros (eles compartilham princípios fundamentais com o Chi Kung), não temos elementos para provar ou desmentir cientificamente a efetividade das técnicas de cultivo da energia para aumentar a resistência física ou o poder de lesão de um golpe. Importante é observar que os filmes, assim como a crença marcial comum das academias, refletem valores antiqüíssimos, que merecem ser estudados criticamente e não descartados como “crendice” ou “exageros de cinema”.

## **7. CONCLUSÃO**

Ao produzir este artigo, nos propusemos a analisar, a partir de elementos colhidos junto ao chamado “cinema marcial” chinês, parte da História da China, aquela ligada à marcialidade. Como observamos anteriormente, o tema é vasto e não se esgota em um artigo acadêmico. Há muito a estudar, dos mitos e lendas que fundamentam os estilos à sua releitura permanente nas academias de todo o mundo, passando pela influência de uma “cultura marcial” que se instala, por exemplo, por meio da popularização dos jogos eletrônicos. Se, ao produzir este artigo, conseguimos

despertar a atenção para esse campo de estudo (que abrange não apenas a marcialidade chinesa, mas a de outros países que produziram sistemas de combate corporal), nos damos por imensamente satisfeitos.

## 8. REFERÊNCIAS

APOLLONI, R. **Shaolin à Brasileira: Estudo sobre a presença e a transformação de elementos religiosos orientais no Kung-Fu praticado no Brasil**. Trabalho apresentado ao Departamento de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião, PUC-SP, 2004.

\_\_\_\_\_, **Eu sou a Invencível Deusa da Espada! A representação da mulher na ‘cultura marcial chinesa’ e seus possíveis reflexos sobre as relações de gênero**. art. disp. em <<http://www.shaolincuritiba.com.br/mulher.html>> (c. 29.03.2004).

BALLARDINI, B. **Between Sport and Ideology: the modernisation of the Chinese Martial Arts**”, art. disp. em <<http://www.cesh.info/resumenes/BBallardini.html>> (c. 16.12.2003)

CÂMARA, R., **Uma crítica ao mecanismo da educação física a partir da filosofia do kung fu**. São Paulo, 2003. 86 p. Trabalho de conclusão do curso de graduação em Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo.

CARDOSO, A., **“Os Treze Momentos – Análise da Obra de Sun Tzu”**, 1ª edição, Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1987, 158 p.

DERRICKSON, C. **Chinese for the Martial Arts**. Rutland: Charles E. Tuttle, 1996, 40 p.

DRAEGER, D., & SMITH, R. **Asian Fighting Arts**. Tóquio: Kodansha International Ltd., 1973, 201 p.

DUKES, T. **The Bodhisattva Warriors: The Origin, Inner Philosophy, History and Symbolism of the Buddhist Martial Art within India and China**. York Beach: Samuel Weisner Inc., 1994, 527 p.

GRANET, M. **O Pensamento Chinês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 415 p.

HAAR, B. **Ritual & Mithology of the Chinese Triads**. Leiden: Brill, 2000, 517 p.

HARRINGTON, P. **Peking 1900: The Boxer Rebellion**. Oxford: Osprey Publishing, 2001, 96 p.

HENNING, S. **Academia Encounters the Chinese Martial Arts**. Artigo publicado em Havaí: China Review International, Vol. 6, n. 2, 1999, p. 319 a 332.

HENNING S. **Ignorance, Legend and Tai-Chi-Chuan**. Artigo disp. em <<http://www.nardis.com/~twchan/henning.html>> (c. 24.07.2003)

\_\_\_\_\_. **Reflections on a Visit to the Shaolin Monastery**. Artigo publ. em Journal of Asian Martial Arts, Vol. 7, n. 1, 1998, p. 90 a 101.

\_\_\_\_\_. **Southern Fists & Northern Legs: The Geography of Chinese Boxing**. Artigo publicado em *Journal of Asian Martial Arts*, vol. 7, n. 3, 1998, p. 25 a 31.

HOLCOMBE, C. **Theater of Combat: A critical look at the Chinese Martial Arts**, Artigo disponível <<http://www.sino.uni-heidelberg.de/FULLTEXT/JR-ADM/holcom.htm>> (c. 25.08.2003)

HUARD & LING. **Técnicas e Cuidados do Corpo na China, no Japão e na Índia.** São Paulo: Summus Editorial, 1990, 317 p.

HUNT, L. **Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger.** Londres: Wallflower, 2003, 229 p.

JANOT, M. **Trinta Anos Sem Bruce Lee.** Artigo disponível em <[http://www.graciemag.com/edicao/73\\_brucelee.shtml](http://www.graciemag.com/edicao/73_brucelee.shtml)> (c. 10.10.2003).

LEITE, J. **A China no Brasil.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, 288 p. mais anexos.

\_\_\_\_\_. **Imigração Chinesa para o Brasil.** In: China em Estudo, São Paulo: FFLCH-USP, v.2 , n.2, p. 49-57, jul./dez. 1995.

**LITERATURA WUSIA**, inf. disp. em <<http://edu.ocac.gov.tw/taiwan/kungfu/e/1-11.htm>> (c. 10.06.2003)

MEYERS, et. al. **From Bruce Lee to the Ninjas: Martial Arts Movies.** Nova Iorque: Carol Publishing Group, 1991, 256 p.

MING, Y. **Ancient Chinese Weapons: A Martial Artist's Guide.** Boston: YMAA Publications, 1999, 140 p.

**MOSTEIRO DE SHAOLIN**, fotos disp. em <<http://www.qigong.ru/Gallery/comments.e/ShaoLin.Monastery.html>> (c. 23.05.2003).

\_\_\_\_\_, fotos disp. em <<http://www.paulnoll.com/China/Tourism/tourist-ShaoLin-scenes.html>> (c. 23.05.2003).

\_\_\_\_\_, fotos disp. em  
 <<http://129.79.22.9/china/ShaoLin/thumbs/thumbs1.html>>  
 (c. 23.05.2003).

MURRAY, D. **The Origins of the Tiandihui: The Chinese Triads in Legend and History**", 1ª edição, Stanford: Stanford University Press, 1994, 350 p.

PEERS C, & MCBRIDE, A. **Ancient Chinese Armies 1500 – 2000 b.C.** Oxford: Osprey Publishing, Men-at-Arms Series, 1998, 48 p.

PEERS, C. & SQUE, D. **Medieval Chinese Armies 1260 – 1520.** Londres: Osprey Publishing, 1992, 48 p.

SHAHAR, M. **Ming-Period Evidence of Shaolin Martial Practice.** Artigo publicado em Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 61, n. 2, dez. 2001, p. 359 a 413.

\_\_\_\_\_. **Epigraphy, Buddhist Historiography, and Fighting Monks: The Case of The Shaolin Monastery.** Artigo inédito, 21 p.

SHANG-CHI, inf. sobre o personagem em <<http://www.toonopedia.com/shangchi.htm>> (c. 08.01.2004)

\_\_\_\_\_, inf. sobre o personagem em <<http://www.nfcorporation.hpg.ig.com.br/shangchi.htm>> (c. 08.01.2004)

SPENCE, J., **“Em Busca da China Moderna”**, 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 817 p.

## ENTRE O FUZIL E O KATANA: NATHANALGREN, SAIGO TAKAMORI E A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO SOBRE A ALTERIDADE EM O ÚLTIMO SAMURAI

Gustavo Henrique Silva\*

José Otávio Aguiar\*\*

**Resumo:** Neste ensaio, utilizando-nos de uma linguagem tão dinâmica como a do cinema nos propomos a problematizar o Japão do século XIX e os seus conflitos culturais; para isso, utilizaremos o filme *“O Último Samurai”* (The Last Samurai, 2003). Não discutiremos apenas o processo de transculturação sofrido pelo Japão que é exibido no filme, também será debatido o modo pelo qual a cultura nipônica, especificamente a dos samurais (Bushido), é manipulada pela película.

### Primeiras Palavras

O cinema é uma expressão artística jovem. Mas apesar da pouca idade – por volta de cem anos – possui a

---

\* Aluno do curso de História (licenciatura e bacharelado) da UFCG.

\*\* Doutor em História e Culturas Políticas pela UFMG; Professor do Curso de graduação e do Programa de Pós-graduação (Mestrado) em História da UFCG. Endereço eletrônico: j.otavio.a@hotmail.com

<sup>5</sup> **Linguagem** é qualquer e todo sistema de signos que serve de meio de comunicação de idéias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc., podendo ser percebida pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguirem-se várias espécies de linguagem: visual, auditiva, tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos. Os elementos constitutivos da linguagem são, pois, gestos, sinais, sons, símbolos ou palavras, usados para representar conceitos de comunicação, idéias, significados e pensamentos. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem>)

basta analisarmos o cinema do início do século XX com o dos dias atuais e veremos uma grande disparidade estética e nas formas de expressão e geral; comparando-se, por exemplo, à pintura neste mesmo recorte temporal, vemos uma maior estaticidade desta última.<sup>6</sup>

É justamente através desta linguagem tão dinâmica que irei problematizar o Japão do século XIX e os seus conflitos culturais; para isso, utilizaremos apenas o filme “*O Último Samurai*” (The Last Samurai, 2003), tomando cuidado para não imiscuir a ficção Hollywoodiana à historicidade. Aliás, não discutiremos apenas o processo de transculturação sofrido pelo Japão que é exibido no filme, também será debatido o modo em que a cultura nipônica, especificamente a dos samurais, (B<sup>u</sup>shido)<sup>7</sup>, é manipulada pela película.

O filme se passa no ano de 1870, época na qual o Capitão americano Nathan Algren<sup>8</sup> é contratado pelo imperador japonês Meiji para treinar o exército japonês na ofensiva contra os derradeiros samurais remanescentes que se mantêm rebelados no Japão liderados por um guerreiro chamado Katsumoto.

De fato ocorreu na segunda metade do século XIX uma grande revolta dos samurais contra o xogunato e em

---

<sup>6</sup> Para saber mais veja: CARRIÈRE, Jean-Claude, A linguagem secreta do cinema; trad: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2006.

<sup>7</sup> *Bushi* = Guerreiro, *do* = caminho.

<sup>8</sup> Interpretado por Tom Cruise.

seguida contra o império japonês. Este fato desencadeou-se a partir da assinatura do tratado de Kanagawa, entre o xógum e o governo norte-americano que permitia a ancoragem de navios deste país em dois portos japoneses. Com isso, o desfile de embarcações estrangeiras na costa do Japão virou uma rotina, irritando os grupos mais conservadores.

A assinatura de mais dois tratados semelhantes com a Grã-Bretanha e a Rússia Imperial foi a gota d'água que levou grupos de samurais a insurgirem-se contra o Xogum na tentativa de passar ao Imperador - que possuía apenas um poder simbólico até então - toda soberania política e administrativa do país. Sem forças, o xógum tokugawa Yoshinobu caiu.

Em 1868 iniciou-se o período de modernização conhecido como Meiji <sup>9</sup>, e no ano seguinte, um dos mais importantes líderes samurais, Saigo Takamori (chamado no filme de Katsumoto) foi nomeado conselheiro de estado.

O governo do Imperador Meiji foi marcado por uma grande abertura do Japão ao exterior e a sua modernização nos moldes ocidentais. Este período trouxe aos antigos costumes japoneses grandes transformações. O costume usado pelas mulheres casadas de tingir os dentes foi proibido; deu-se a liberdade para se andar a cavalo, o que até a época, era permitido somente às pessoas de classe privilegiada; o uso de sobrenomes passou a ser obrigatório

<sup>9</sup> Meiji = Iluminado.

a toda população, e não apenas aos samurais como na época feudal; as espadas foram proibidas; foi liberado o matrimônio entre as classes sociais, sendo permitido o casamento até com estrangeiros; os servos foram libertados; foi estritamente proibida a compra e venda de seres humanos; e o calendário europeu, baseado na era cristã foi adotado<sup>10</sup>.

Toda essa ocidentalização e substituição das *katanas*<sup>11</sup> por armas de fogo, acabou desagradando justamente aos que ajudaram na implantação do governo: os guerreiros. Em defesa desta casta, Saigo demite-se do cargo de conselheiro, e em 1876 lidera a rebelião contra o Império, defendendo os ideais tradicionalistas. No dia 24 de setembro de 1877 travou sua última batalha contra as forças do governo, onde ferido e vendo os seus homens massacrados, preferiu praticar o seppuku<sup>12</sup> ao invés da desonrosa captura.

Na segunda metade do século XIX o Japão passa por um forte processo de transculturação<sup>13</sup>, ou seja, uma

---

<sup>10</sup> Cf. [http://angelopapim.sites.uol.com.br/quadro\\_meiji.htm](http://angelopapim.sites.uol.com.br/quadro_meiji.htm)

<sup>11</sup> A **Katana** (a clássica arma dos samurais) surgiu no período Muromachi. Com os feudos em guerra, enquanto os exércitos cresciam os soldados a cavalo se tornavam mais raros e a força principal vinha daqueles que combatiam a pé. Variando entre 60 a 90 cm no comprimento e com lâmina de largura uniforme, eram mais fáceis de carregar e mais rápidas para sacar. (<http://www.niten.org.br/penaespada/penaartigos/katana.htm>)

<sup>12</sup> Suicídio ritual dos guerreiros japoneses por abertura do ventre (hara-kiri). Para assegurar uma morte rápida, um assistente é responsável pela decapitação do candidato ao suicídio. ([http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/samurais\\_o\\_fim\\_de\\_uma\\_era\\_imprimir.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/samurais_o_fim_de_uma_era_imprimir.html))

<sup>13</sup> Ver: PRATT, Mary Louise, Os olhos do império. Relatos de viagem e transculturação; Bauru: EDUSC, 1999.

nova cultura lhe é imposta, fundindo-se a própria tradição nativa. Pegando a idéia do sociólogo cubano Fernando Ortiz, sobre transculturação:

...o vocábulo transculturação expressa melhor as processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente (...) no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação<sup>14</sup>.

No decorrer do filme *O Último Samurai*, podemos citar vários eventos que remetem à transculturação, mas não tão evidentes quanto o uso das armas de cada cultura. A dificuldade enfrentada pelos soldados japoneses ao usar o fuzil, é a mesma sentida pelo capitão Nathan Algren ao tentar usar a Katana; este que ensinava sem nenhuma dificuldade o manejo de armas de fogo aos orientais, também era o mesmo que lutava com dificuldades contra uma criança com espadas de madeira.

Podemos notar também (principalmente na primeira metade), um confronto de idéias referentes à luta pela honra

---

<sup>14</sup> Ver: [www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.html](http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.html)

e a luta por dinheiro. De um lado um grupo de guerreiros que lutam pela sobrevivência de uma tradição secular, e do outro, militares americanos interessados apenas em ganhos materiais. Esta imagem ganha ênfase na fala do Capitão Algren quando este diz que por quinhentos dólares semanais mata qualquer pessoa.

Aliás, a honra terá significados diferentes para as duas culturas; para os samurais, é preferível morrer de forma honrosa a viver na vergonha. Por exemplo, ser capturado vivo era considerado uma grande desonra, sendo preferível a prática do seppuku. Já os americanos não tiveram este tipo de problema: nunca acharam desonrosa a captura, no filme isso é muito bem exposto através da irritação de um dos samurais diante da tranqüilidade do prisioneiro americano, irritação muito parecida com a dos soldados japoneses perante os prisioneiros ocidentais na segunda guerra mundial<sup>15</sup>.

Ainda a respeito da prática do seppuku, podemos observar o quanto este costume chocava os ocidentais a partir do diálogo entre o capitão Algren e Katsumoto, quando o primeiro pergunta se cortar a cabeça de um prisioneiro desarmado era algo honroso. O guerreiro japonês responde com muita tranqüilidade dizendo que foi uma honra cortar a cabeça do general inimigo, pois sendo ele um grande guerreiro, não agüentaria viver com a marca desta derrota.

<sup>15</sup> Para ler mais a respeito da relação entre americanos e japoneses na segunda guerra mundial veja: BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a espada*; Trad. César Tozzi, São Paulo: Perspectiva, 2006.

É justamente este o motivo principal da irritação de um dos samurais em relação ao inimigo americano, o desuso do Seppuku; apenas Katsumoto entende e explica ao guerreiro enfurecido que esta técnica não faz parte da cultura americana. Eis aqui, um embate cultural interessante.

Voltando-se para o cárcere do capitão americano, são evidentes os equívocos cometidos com a finalidade de acrescentar um aspecto dramático e romântico ao filme, deixando-o repleto de clichês; dificilmente ele comeria na mesma mesa de um samurai, mesmo sendo bastante respeitado por sua alta patente num exército tão poderoso. As refeições possuíam um importante significado para os japoneses, e na qualidade de prisioneiro estrangeiro, Nathan Algren não seria bem quisto à mesa de qualquer guerreiro nipônico. Mesmo não sendo maltratado (justamente por ser de uma alta patente), não significa que ele seria tratado com tamanha cordialidade.

Outro fato intragável é o romance apresentado na película: dificilmente um militar americano e uma japonesa de alta estirpe teriam uma relação amorosa, ainda mais na situação prisioneiro/aprisionador. Coisas da liberdade artística e romancesca a que o roteirista se entrega, uma vez que, de outra forma, não faria o filme ter uma bilheteria favorável.

O que é bastante interessante é o modo como o oficial americano é atraído pela cultura nipônica,

exemplificando, até certo ponto, as situações empíricas a que se refere o conceito de transculturação justamente a partir desta convivência cotidiana de troca de valores culturais na qual nem sempre a absorção de valores da cultura dominante quer dizer aceitação ou entrega. No filme, isso é muito bem exemplificado, principalmente em duas ocasiões: no momento em que o militar ocidental luta usando armas japonesas; e na parte final do filme, quando este se mostra disposto a tirar a própria vida pelos novos amigos e suas concepções de ética e honra.

Como toda pesquisa se articula com o seu lugar de produção<sup>16</sup>, com este filme não seria diferente; o espaço sócio-econômico, político e cultural está ligado diretamente com a elaboração desta película. 2003 foi um ano marcado pela baixa popularidade dos Estados Unidos: o país acabava de sofrer em 2001 o atentado terrorista ao World Trade Center e dois anos depois iniciou uma guerra bastante questionada contra o Iraque, na tentativa de dar continuidade à sua cruzada contra o terror iniciada no Afeganistão.

No filme, o diretor Edward Zwick tenta passar uma imagem de militares americanos que defendem o seu país numa guerra travada exclusivamente por propósitos comerciais, mascarando este objetivo com o discurso de propagação do progresso e da democracia ao país alheio,

---

<sup>16</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*, Trad. Maria de Lourdes Menezes; 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

não levando em consideração a autonomia e a alteridade da nação em questão. Ora, era esta a imagem dos Estados Unidos na época de produção do filme: a imagem de um país que iniciava uma guerra apenas por interesses econômicos. Se no filme a importância era a aquisição de mais um posto comercial, para que houvesse uma ampliação das vendas dos produtos americanos; na vida real o objetivo resume-se basicamente ao petróleo. A figura do oficial americano descontente com as práticas imperialistas do seu país é o retrato da desaprovação popular desta caça as bruxas feita no oriente.

Em suma, ocorre com este filme o mesmo que acontece com grande parte dos filmes históricos em geral; eles falam muito mais dos valores e adversidades do presente em que estão sendo produzidos, do que do passado que, em tese, era a pretensão e o alvo formal de seus idealizadores<sup>17</sup>.

## Referências

BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a espada*. Trad. César Tozzi, São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude, *A linguagem secreta do cinema*. Trad: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2006.

---

<sup>17</sup>Cf. LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad Maria de Lourdes Menezes; 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

LOPES, Adriana. *Vocabulário para cinema: inglês/português*. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2004.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: Relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

### **Sites consultados**

[http://www.angelopapim.sites.uol.com.br/quadro\\_meiji.htm](http://www.angelopapim.sites.uol.com.br/quadro_meiji.htm).

<http://www.niten.org.br/penaespada/penaartigos/katana.htm>

<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.html>

[http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/samurais\\_o\\_fim\\_de\\_uma\\_era\\_imprimir.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/samurais_o_fim_de_uma_era_imprimir.html)  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem>

### **Fontes**

Filme *O Último Samurai* (Last Samurai, The, 2003); Direção: Edward Zwick; Roteiro: John Logan; Gênero: Ação/Drama; Origem: Estados Unidos/Japão/Nova Zelândia; Duração: 154 minutos; Tipo: Longa.

## UMA BREVE HISTÓRIA DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA CHINESA

Fabiana P. V. van Haandel<sup>18</sup>

(fabivanhaandel@hotmail.com)

Johan C. van Haandel<sup>19</sup>

(j.vanhaandel@hotmail.com)

**Resumo:** Nas ultimas duas décadas é notório o extraordinário crescimento econômico da China, expandindo também para outros setores da sociedade chinesa, inclusive o cultural. Diante disso, podemos perceber o aumento da criação e da qualidade nas produções cinematográficas chinesas as quais vêm se especializando a cada ano, dignas de Oscar, aumentando o numero de espectadores não apenas no mercado interno como externo, atraindo os olhares do mundo todo. O cinema, através de sua linguagem áudio visual pode ser um ótimo instrumento, como uma janela para que o mundo conheça um pouco da sociedade chinesa, principalmente para aqueles que têm pouco ou nenhum contanto com a cultura chinesa. Assim, propomos através dessa pesquisa uma breve historia da trajetória do cinema chinês, apresentando o contexto histórico em que a indústria

---

<sup>18</sup> Graduada em História pela UFCG.

<sup>19</sup> Bacharel em arte&midia pela UFCG e mestrando em Comunicação e Semiótica PUC- SP.

cinematográfica se desenvolveu na china e sua externização para o público internacional.

**Palavra chave:** história, cinema, China

Da mesma forma que no mundo ocidental, a produção cinematográfica chinesa começou no início do Século 20 com filmes mudos em preto e branco. A China sempre tivera óperas muito ativas e atuações de palco mesmo antes que os filmes tivessem sido introduzidos, para tais óperas e performances de palco ser movidas no mundo de celulóide, não foi realmente tão difícil.

A primeira cena gravada aconteceu em Shangai, agosto de 1896, um anuncio de variedades (um comercial). O primeiro filme chinês foi uma gravação da Opera de Beijing, "A batalha de Ding Junshan", foi feita em Novembro de 1905. Nas décadas seguintes as companhias de produção eram essencialmente de propriedade estrangeira e a indústria de filme doméstico só começou realmente depois de 1916, centralizada em torno de Shangai. Durante os anos 20 os técnicos de filmes dos Estados Unidos treinaram os técnicos chineses em Shangai e a influencia americana continuou a ser sentida nas próximas duas décadas. Foi durante este período que algumas das mais importantes companhias de produção se estabeleceram, primeiro a companhia de Filme Mingxing (Star Pictures) em seguida a companhia de Filme Tiany (Unique), iniciando com curtas cômicos, incluindo o filme chinês mais velho sobrevivente "Labour love" (Amor de trabalhador, 1922).

Depois, mudando para caracterizar filmes prolongados e dramas familiares "Orphan Rescues Grandfather" (Órfão resgata avô, 1923). Em seguida a companhia Tiany mudou seu modelo na direção de dramas folclóricos e introduziu no mercado estrangeiro, seu filme "White Snake" (Cobra Branca, 1926) que foi um sucesso nas comunidades chinesas.

Nesse período, a produção de filmes se concentrou em torno de Shangai e os primeiros artistas de cinema também provinham de Shangai. Naqueles dias, em termos de produção cinematográfica, Shangai era como Hong Kong é agora para o cinema chinês, o que Hollywood é para a América e Bombaim é para a Índia. Os filmes feitos naquele tempo eram na maioria óperas chinesas transformadas em filmes, histórias românticas e filme ocasional de artes marciais. Muitos desses filmes se saíram bem comercialmente e o início do cinema chinês criou nomes. Esses incluíram: Zhou Xuan e Ling Daí. A 2ª Guerra Mundial veio e como tudo mais, a indústria de produzir filme chinês basicamente foi parada, sendo feitos apenas filmes de guerra, usados como propaganda para o governo chinês do Kuomintang naquele tempo. Com o fim da 2ª Guerra Mundial, a produção cinematográfica deu uma grande guinada.

### **Um olhar do ocidente**

A China não estava envolvida na invenção do cinema. A Europa e a América fizeram isso e então

manipularam o seu comércio praticamente no mundo todo, enviando imagens bruxuleantes de Lion e de Nova Jersey ao redor do globo. Na década de 30, os produtores ocidentais tinham tornado a China em um país de exotismo, estereotipado e de fetichismo. O Diretor - comediante célebre de Hollywood, Harold Lloyd habitualmente interpretava caricaturas chinesas de tal forma que o governo Chinês protestou contra a América. O melodrama apimentado de Joseph Von Sternberg "*Shanghai Express*" (*O Expresso de Shangai*, 1932) lançou Marlene Dietrich, na atmosfera erótica de um trem chinês. E toda a carreira da estrela chinesa – americana Anna May Wong, que a interpretava, foi recheada por uma fascinação com o Oriente.

A China foi retratada em filmes ocidentais como uma fantasia, um lugar para se fazer sexo ou para sonhar, descontentes com a forma que o ocidente representava o seu país, diretores chineses, atendendo a uma reivindicação do próprio povo chinês, se preocuparam em produzir filmes, mostrando uma china diferente da projetada pelo cinema ocidental, dando ênfase principalmente a rica cultura local.

### **A Primeira Era de Ouro da China, 1933-1937**

Nos filmes deste período, é notório o seu realismo e foco nas mulheres. O Curta de Yuan Muzhi "*Street Angel*" (*Anjo da Rua*, 1937) e de Bu Wanchang "*The Peach Girl*" (*A Garota Pêssego*, 1931) não pareciam interessados na

aparência e escape do cinema mundial comercial daquele tempo. Ao contrário, a poesia humana de cada um deles mostrava uma insatisfação com a China Imperial e uma compaixão pelo povo comum. Bem antes do neo-realismo italiano, Yuan e Bu usaram métodos de filmagem subdeclarados realistas (tomadas diárias, atuações naturais, temas sociais relevantes) para distanciá-los do que eles pensavam ser uma decadência da elite do país e para chegar mais perto da verdade de vidas reais.

A China foi rapidamente se urbanizando nesta época, os camponeses eram sujos e pobres e as mulheres – especialmente nas cidades – simbolizavam aquelas partes do país que estava reprimida e caindo aos pedaços. A vida trágica de Ruan Lingyu, a estrela de *“The Peach Girl”* (*A Garota Pêssego*) e de *“Goddess”* (*Deusa*, 1934), foi particularmente chamativa a este respeito. A sua atuação no filme capturou brilhantemente a modernidade de seu caráter longe das câmeras, sua vida foi um inferno. Naquele tempo, Shanghai era como Los Angeles – uma cidade florescente com obsessão por celebridades – e um outro de seus filmes chamado *“New Women”* (*Uma Nova Mulher*, 1934) retrata a tragédia dessa forma: O filme é sobre uma mulher que comete suicídio porque ela é perseguida por repórteres e fotógrafos perdendo sua privacidade, sua trágica ironia hoje é que naquele mesmo ano Ruan fez o

mesmo. Com a idade de 25 anos ela tomou uma overdose de sedativos. O jornal americano "The New York Times" exibiu a reportagem de seu funeral na primeira página. A procissão que acompanhou seu funeral tinha três milhas de comprimento. Se alguma coisa assinalava que a China feudal estava sofrendo na sua tentativa de se modernizar, o funeral fez isto.

Os primeiros filmes chineses realmente importantes foram produzidos a partir dos anos 30, com advento do movimento progressivo ou de esquerda, como o de Ching Bugao "Spring Silworms (Vermes da primavera, 1933), o de Sun Yu "The Big Rod" (A grande estrada, 1933) e o de Wu Yonggang "The goddess" (A Deusa, 1934). Esses filmes progressivos foram notados por sua ênfase nas lutas de classe e ameaças externas (por exemplo, a agressão japonesa), bem como focaliza as pessoas comuns: Uma família de fazendeiros de bicho da seda em "Spring Silworms" e uma prostituta em "The goddess". Em parte, devido ao sucesso desses tipos de filme, a era pós 30 é agora referenciada como o primeiro período de ouro do cinema chinês, produzindo os primeiros grandes astros do cinema chinês como Hu Die, Ruan Lingyer, Zhan Xuan, Zhas Dan e Jin Yan. Outros grandes filmes do período incluem "New Women" (Novas Mulheres, 1934); "Song of the Fishermen" (Canção dos pescadores, 1934); "Crossroads" (Desvios, 1937) e "Street Angel" (Anjo de rua,

1937). Durante essa época os nacionalistas e os comunistas lutavam pelo poder e controle dos estúdios importantes e suas influencias podem ser vista nos filmes produzidos após esse período. Quando o Japão invadiu a Manchúria em 1931, os produtores da época que tinham tendências esquerdistas se opuseram à invasão, mas também à reação nacionalista de Chang Kai Shek. Quando rompeu uma guerra civil entre os comunistas que insistiam que o feudalismo deveria ser forçado a acabar e seus amargos rivais nacionalistas, alguns produtores se mostraram a favor dos comunistas de forma que o realismo, e o interesse nas classes sociais mais baixas foram novamente apropriados.

A invasão japonesa na China terminou com a corrida de ouro do cinema chinês. Todas as companhias de produção com exceção da companhia de filme Xinhura, fecharam suas dependências e muitos produtores deixaram Shangai, mudando para Hong Kong - capital nacionalista no período de guerra - ou foram para outros locais. A industria de filme de Shangai embora severamente reduzida, não parou, conduzindo ao chamado período da "ilha solitária", com as concessões estrangeiras, Shangai serviu como uma ilha de produção no território ocupado por japoneses. Foi durante este período que artistas e diretores, que permaneceram na cidade, tiveram que conviver sobre a pressão dos japoneses, mesmo continuando fiel à esquerda e ensinamentos nacionalistas.

## Segunda Idade de Ouro, 1947-1949

O melodrama político de Cai Chusheng “*The Spring River Flows East*” (O Rio da Primavera Escoa para o Oeste) se tornou popular e foi aclamado em 1947. O filme de Fei Mu “*Spring in a Small Town*” (*A Primavera em uma Cidade Pequena*, 1948) é considerado por alguns críticos como o melhor filme já feito na China. O filme de Zheng Junli “*Crows and Sparrows*” (*Corvos e Pardais*, 1949), feito quando os comunistas estavam no poder, foi uma comédia de caráter Hawksiana que satirizava o caos político. Todos os três casavam com a incerteza política e com o modo que a história da divisão de classes fora compreendida na época. Ao assistir a esses filmes agora, torna-se difícil não entrever na sua cinéfila uma certa inocência sobre o que estava por vir. Em cerca de um ano, em 1949, os comunistas tinham vencido. Os nacionalistas fugiram para a ilha de Taiwan enquanto o Japão tinha perdido na que os ocidentais chamaram de 2ª Guerra Mundial. A China se tornou uma República Popular sob o governo de Mao. Havia agora três indústrias de filmes. Os Comunistas e os Nacionalistas se encaravam de modo hostil, esquerda – direita e Hong Kong que não estava alinhado a eles começou a seguir em frente. Assim nesta situação triangular os grandes produtores do momento ou fugiram para Hong Kong ou ficaram com Mao, rodando a sua nova indústria cinematográfica.

## **O Filme na Republica Popular da China, 1949 até a Revolução Cultural em 1966**

Com a ascensão dos comunistas em 1949 o governo percebeu que o filme era uma importante fonte de comunicação de massa além de ser uma excelente ferramenta de propaganda, os filmes produzidos antes, produções de Hollywood e de Hong Kong foram banidos da China com a ocupação dos comunistas, que buscavam manter o controle sobre a mídia coletiva, produzindo em seu lugar, filmes centralizados em camponeses, soldados e trabalhadores, tais como: "Bridze" (Ponte, 1949) e "The White Hained girl" (A moça do cabelo Branco, 1950).

O numero de espectadores aumentou significativamente de 47 milhões para 415 milhões em 1959. Nos 17 anos entre a fundação da Republica Popular da China e a Revolução Cultural, 603 filmes de longa metragem e mais de 8000 rolos de documentários e de notícias foram produzidos, patrocinado em sua maioria como propaganda comunista pelo governo. Os produtores chineses foram enviados para Moscou para estudar a produção cinematográfica soviética. Em 1956, a academia de filmes de Beijing foi aberta. O primeiro filme chinês de tela ampla foi produzido em 1960. Filmes de animação usando uma variedade de artefatos folclóricos como tiras de papel, brincadeiras de sombras, marionetes e pinturas tradicionais,

foram bastante usados para o entretenimento e educação de crianças.

Yuan Mazhi foi durante algum tempo o tenente de filme de Mao, fiscalizando a nacionalização da indústria entre os anos de 1949 e 1952, um período de avanço tecnológico e de aumento massivo no número de cinemas. Uma Unidade de Pesquisa de Comédia foi criada em 1955. A famosa Academia de Filme de Beijing foi criada em 1956. O primeiro filme de animação do país foi o brilhante "*Uproar in Heaven*" (*Tumulto no Céu*, 1964). Daí por diante até a Revolução Cultural de 1966 o realismo socialista se tornou a norma no cinema da China.

### **Hong Kong e de Taiwan, 1949 – 1966**

Os produtores que fugiram para Hong Kong descobriram que a cidade estivera fazendo cinema de ópera durante muitos anos. Desprezando ambos a República Popular da China e Taiwan, produziram durante os anos 50, gêneros de filmes de escape e não ideológicos. O diretor Zhu Shilin se especializou em comédias realistas. Li Sun-Fung se excedeu em melodramas e o filme de Li Han Hsiang "*The Love Eterne*" (*O Amor Eterno*) um musical suntuoso, que se tornou uma grande sensação. Sua companhia de produção a famosa "Shaw Brothers" foi criada na cidade em 1957. A maior parte dos filmes dos anos 50 se centralizava em mulheres, mas em meados da década de 60 as coisas começaram a mudar rapidamente. O cinema

de Hong Kong mudou seu foco para personagens masculinos, isso seria um sinal do que estava por vir. De modo similar a Hong Kong, o cinema de Taiwan que surgiu sob a luz da vitória comunista na terra, deu as costas para o que estava acontecendo em Shanghai. Este ressurgimento demorou mais do que em Hong Kong, mas em meados dos anos 60 o antigo ator King Hu se tornou um dos maiores diretores mundiais, combinando cinema de ação com coreografia desafiadora da gravidade e filosofia Zen. Exatamente como em Hong Kong o cinema estava se tornando mais masculino. O filme de Hu "*Come Drink With Me*" (*Venha Beber Comigo*, 1966) assinalou uma tentativa graciosa e feminina para o gênero emergente de ação, o kung fu. O filme "*A Touch of Zen*" (*Um Toque de Zen*, 1969), foi considerado por muitos como sendo o melhor filme de Akira Kurosawa.

### **Filmes chineses no período 1960 – 1980**

Nessa época, a China estava nas mãos dos comunistas. Os filmes chineses começaram a incorporar uma identidade cultural forte e socialista e a linha da história invariavelmente girou em torno de lutas de guerra contra o Japão ou lutas sociais contra a China capitalista. Ao mesmo tempo, muitas pessoas na indústria cinematográfica escaparam para Hong Kong durante e pós guerra. Isto levou ao nascimento de outro grupo de produção que surgiu em Hong Kong. Naquele tempo, esses talentosos produtores foram fortemente influenciados pelas lutas de classes que

se espalhavam pela China e muito tema de filmes eram também em torno das áreas de lutas sociais e culturais na sociedade chinesa. Os estúdios em Hong Kong também começaram a realizar filmes de artes marciais e outros temas, um filme após o outro. Muitos desses filmes foram baseados nas sutilezas das novelas populares e em livros de histórias. A qualidade da produção era baixa, a atuação era medíocre e os atores e atrizes não eram realmente treinados em artes marciais. Entretanto, para as comunidades pobres daquele período difícil, privada de outro entretenimento, esses filmes eram uma boa opção, uma vez que proporcionavam um entretenimento barato e um momento de descontração.

O período de 1970 a 1980 foi considerado o auge da produção cinematográfica. Grandes estúdios de filmes e companhias de produção cinematográfica começaram a ser criadas em Hong Kong. Ao mesmo tempo, a primeira lenda do cinema chinês, Bruce Lee, continuou a fazer filmes para os estúdios de Hong Kong e para Hollywood, que literalmente levaram a Ásia e o resto do mundo a uma mania de Kung Fu. Com a morte de Bruce Lee em 1973, a produção chinesa, alcançou o seu auge naquela década e logo após passou a declinar. Durante a revolução cultural, a produção de filmes teve uma grande queda na China uma vez que somente eram feitos filmes de propagandas do governo.

Em Taiwan, uma pequena e livre indústria de produção cinematográfica estava lentamente surgindo. Os filmes feitos em Taiwan durante este período eram na maioria filmes românticos. Alguns atores e atrizes de Taiwan tais como Lin Chin Hsia e Lin Feng Chiao, ganharam uma grande fama em sociedades e países de língua chinesa neste período.

### **Três cinemas: A retração política e cinematográfica entre 1966 e as novas ondas de 1979**

Em 1966 podiam ser observados três tendências de cinemas: Os melodramas ideológicos polidos pela República Popular da China, a companhia "Shaw Brothers" de Hong Kong e a cinética masculina e filosófica de King Hu, cada um representando métodos deferentes de fazer filmes. A Revolução Cultural mostrou profundas implicações para o cinema. Uma das grandes personalidades foi a terceira esposa de Mao chamada Jiang Qing. Ela fora uma atriz durante a primeira idade de ouro, em meados dos anos 30, quando apareceu em quatro filmes usando o pseudônimo de Lan Ping. Sua vida privada foi condenada em público como imoral, mas ela declarou que não era Ruan Lingyu - atriz que cometera suicídio na década de 30 - de modo que não iria cometer suicídio. A Revolução Cultural se manifestou particularmente forte no cinema. A produção de filmes diminuiu para quase nada. Um número extraordinário de 3000 filmes – como filmes de longa

metragem, documentários e filmes estrangeiros – foram selados e armazenados em armazéns massivos. Hong Kong e Taiwan só podiam se beneficiar. Hong Kong mais impetuosamente. A Companhia Shaw Brothers foi magnífica. O filme “One Armed Swordsman” (Um Espadachim Armado, 1968), se tornou um sucesso esmagador, favoreceu a nova masculinidade do cinema de Hong Kong e introduziu temas como a castração, ansiedade, solidão, egoísmo machista e narcisismo. Esses filmes que foram gerados se tornaram símbolos de como Hong Kong se via. Três anos depois o papel central do filme “The Big Boss” (O Chefão, 1971) tinha o famoso astro Bruce Lee, foi naturalmente um sucesso internacional. A morte de Lee dois anos depois o transformou no James Dean de sua era. De modo contrário, Taiwan que estava ainda sob a lei marcial nacionalista, continuou banindo filmes chineses, importando alguns de Hong Kong e fazendo alguns filmes próprios, bastante atrativos.

Esse triângulo poderia ter continuado indefinidamente se não fosse pela mudança política e cultural. Primeiro quando a brutal Revolução Cultural da RPC (República Popular da China) terminou e dois anos depois, uma nova era começou sob a direção de Deng Xiaoping. Em segundo, os diretores veteranos e pensantes de Taiwan começaram a pesquisar suas raízes, sentido o enfraquecimento da Lei Marcial que iria terminar em 1987.

Em terceiro, o avanço do capitalismo global no início da década de 80 empurrou Hong Kong contra mercados maiores e mais vorazes no Oeste, ao mesmo tempo viu sua indústria de filmes mais vulnerável aos cinemas multiplex que aqueles mercados tinham começado a criar.

### **China a partir de 1980**

A nova onda da China foi a mais espantosa. A academia de filmes de Beijing estava fechada durante a Revolução Cultural, mas seus primeiros graduados pós revolução foram chamados de “Quinta Geração, incluíram Chen Kaige e Zhang Yimou, produtores estes que agora associamos com o renascimento cinematográfico da China, que continuaram a produzir trabalhos célebres.

O filme de Chen “Yellow of Earth” (Terra Amarela, 1982) mostra a ambigüidade com a qual os novos diretores tinham que lidar, com o passado recente atribulado de seu país. O filme mostra a vida camponesa sob o comunismo, mas em abstrato, de um modo experimental. A jovem moça na história almeja escapar das angustias de sua vida e o comunismo oferece a ela esperança, mas Chen e seu roteirista Zhang Yimou, colocaram idéias budistas e taoístas sobre espaço vazio, do tipo: o bom que existe no mau e vice versa. O filme “Yellow Earth” e o filme de Zhang Yimou chamado “One and Eight” (Um e Oito, 1982) enfatizaram qualidades humanas em especial sobre as qualidades

políticas e sociais. O resultado foi brilhante para os olhos ocidentais e "Yellow Earth" foi aclamada ao redor do mundo. Outros filmes logo se sucederam como, "King of Children" (O rei das crianças, 1987), "Ju dou", 1989), "Farewell my concubine" (Adeus minha concubina, 1993) e "The red lantern (Lanternas vermelhas, 1991). Salientado, que esses filmes não foram bem aceitos pelo público chinês, mas agradou os espectadores ocidentais. A partir desse momento as produções chinesas, começaram a ganhar prêmios e atenção internacional, como do diretor Martin Scorsese. Extremamente diferentes em estilo e assunto, os filmes dos diretores da quinta geração abrangem desde a comédia ao esotérico e compartilham uma rejeição comum a tradição socialista e realista trabalhada pelos primeiros produtores chineses na era comunista. Outros diretores notáveis da quinta geração incluem Wu Zimiu, Hu Mei e Zhon Xiaowen.

Indecisão, tranquilidade, composição de roteiros e vazio substituíram os filmes cinéticos e utópicos do realismo social. A China estava se debatendo sobre o que era e para onde estava indo. Assim aconteceu em particular após os eventos da Praça Tian'anmen em 1989. Alguns dos próximos graduados da Academia de Filme de Beijing, a "Sexta Geração" começaram suas carreiras escondidos, muitas vezes trabalhando sem sanção oficial, contrabandeando seus filmes para o exterior. O título de

um desses filmes foi o de Zhang Yuan *Beijing "Bastards"* (Os Bastardos de Beijing, 1993), sugere o grau de oposição, no qual Chen e seus colegas responderam ao seu país com meditações taoístas e budistas, a Sexta Geração expressa suas frustrações mais diretamente.

Nesse mesmo contexto, observa-se o retorno dos produtores amadores uma vez que as políticas de censura estatal produziram um movimento frenético de filmes "underground" negligentemente chamados de "Sexta Geração". Esses filmes foram produzidos rapidamente e de modo econômicos, entendidos como um tipo de documentário, com tomadas longas, a câmera segurada à mão e cenas externas, remetendo ao neo-realismo italiano, o cinema com personagens reais diferente das produções quase sempre suntuosas da "Quinta Geração". A maioria dos filmes são de aventuras e também de projetos com investimento internacional.

Diferente da Quinta Geração, a Sexta Geração apresenta em seus filmes um modo de vida mais individualista e anti-romântico dando mais atenção a vida urbana contemporânea, especialmente enfatizando as angústias, tormentos e projetos de felicidade de quem vive no mundo urbano, muitos filmes também tem evidenciados atributos negativos da entrada da China no mercado moderno capitalista. Duas décadas de reforma e de comercialização trouxeram mudanças sociais dramáticas

na própria China, refletida não somente em filme de ficção mas em um movimento de documentários crescente. O filme de Wu Winguang "Bumming in Beijing: The last Dreamers" (Perambulando por Beijing: Os últimos sonhadores, 1990) é entendido como o primeiro trabalho de um novo movimento de documentários na China advindos da Sexta Geração.

### **Hong Kong a partir de 1980**

As outras duas Chinas também conquistaram o Oeste através das novas ondas na década de 80. Em Hong Kong, os produtores que emergiram pareciam cansados do estilo cinético de Bruce Lee/Jackie Chan ou de quem, pelo menos, quisesse atuar com esse tipo de filme. O filme de Tsui Hark "*Butterfly Murders*" (*Os Assassinos Borboleta*) e o filme de Ann Hui "*The Secret*" (*O Segredo*), ambos de 1979, anunciaram as mudanças. Em poucos anos John Woo estaria misturando os gêneros de filmes fazendo filmes de gângsteres com heróis durões e vulneráveis, em um estilo de ballet. Em 1992 o filme de Stanley Kwan "*Centre Stage*" (*Palco Central*) protagonizado por Maggie Cheung como a atriz Ruan Lingyu, contou a estória do suicídio da atriz em Shangai de um modo romântico e luxuriante. O filme de Clara Low "*Autumn Moon*" (Lua de Outono, 1992) continuou a emergência da arte e do cinema formal em Hong Kong e a carreira de Wong Karwai, especialmente nos filme "*Chungking Express*" (*O Expresso Chungking*,

1994), impulsionaram as novas idéias visuais o tanto quanto possível.

No fim da década de 90, as coisas começaram a mudar de novo em Hong Kong. A Inglaterra tinha partido e a cidade era totalmente parte da República Popular da China – o famoso “um país, 2 sistemas” - e seu mundo cinematográfico se tornara transpacífico. John Woo estava na América, dirigindo filmes como “Face/Off “ em 1997, a atriz Michelle Yeoh atuava em um filme bônus e o filme “Infernal Affairs” (Casos Infernais, 2002) dirigido por Lau e Mak, tinha se tornado um sucesso internacional.

### **Taiwan a partir de 1980**

Como na China e Hong Kong, o cinema de Taiwan da década de 80 colocou uma forte marca d’água artística. Desde os anos de 1960 sua produção nativa não tinha sido tão inovadora. Seus primeiros autores foram Edward Yang e Hou Hsiao-Hsien. “O filme de Yang *Taipei Story*” (*A História de Taipei*, 1985), foi típica dos temas dos produtores da época: Alienação, o rápido crescimento das cidades a solidão e desorientação urbana. Nos anos 70, os diretores da ilha tinham que observar as raízes de seu estado, o fim da Lei Marcial em 1987 os encorajou a esse respeito. O filme de Hou “*A City of Sadness*” (*Uma Cidade de Tristeza*, 1989) fez parte de uma trilogia de filmes que abordavam sobre as camadas sociais e as repetições da história de

Taiwan. De modo similar a Wong em Hong Kong e de Chen na República Popular da China o olhar de Hou era longo, lento e estático. Ele foi influenciado nisto por sua admiração pelo diretor japonês Ozu.

### **Um cinema internacional**

A década de oitenta foi a mais comercialmente explorada da produção chinesa de filmes. Houve uma avalanche de filmes chineses que abrangeram desde as artes marciais e histórias de amor, até comédias picantes, cópias Hollywoodianas uma vez que os investidores e os produtores procuravam o objetivo dourado da audiência chinesa. Houve alguns sucessos comerciais, mas a maioria dos filmes arriscados perderam dinheiro.

Quebrando a tendência do fiasco do cinema chinês, surgiu Jacky Chan, um ator de artes marciais que incrementou seus filmes com uma grande dose de humor e algumas cenas mais ousadas. Seus filmes se tornaram best – sellers em toda a Ásia. Neste mesmo período Tsui Hark outro grande diretor de Hong Kong, dirigiu e produziu alguns trabalhos em torno de lendas de um primitivo mestre de Kung Fu de nome Wong Fei Hong. Ele também conduziu à fama Jet Li, um grande campeão de artes marciais da China que foi o ator principal de muitos de seus filmes. Esses levaram ao ressurgimento dos filmes de artes marciais que tinham entrado em declínio desde a morte de Bruce Lee em 1973. Os filmes de artes marciais da China

foram não somente uma divulgação do kung fu chinês, mas também muitos deles atraíam a atenção, tinha boas atuações, uma forte produção e apresentavam fortes temas sociais. Ao mesmo tempo, surgiram diretores talentosos e atores da China, bem como filmes comerciais se tornaram viáveis. Os produtores de Taiwan também estavam apresentando bons diretores e atores/diretores. Não somente muitos desses filmes chineses se tornaram uma coqueluche nas sociedades de língua chinesa como também eles tomaram a Ásia e eventualmente o resto do mundo.

Em 1999 a produção multi-nacional "Crowching Tiger, Hidden Dragon" (Tigre agachado, dragão escondido), título brasileiro: "O tigre e o dragão", obteve um sucesso massivo nos cinemas ocidentais. Não obstante, proporcionou uma maior introdução no cinema chinês no mercado internacional.

Em 2002, "Hero" foi feito como uma segunda tentativa para produzir um filme chinês com apelo internacional de "Crowching Tiger, Hidden Dragon" (O tigre e o Dragão). O elenco contou com muitos atores chineses famosos, incluindo Jet Li, Zhang Ziji, Maggie Cheung, Tony Leng Chiu Wai, dirigido por Zhang Yimou, o filme foi um sucesso fenomenal na maior parte da Ásia e com a ajuda de Miramax, foi o número 1(um) nos cinemas internacionais da América, que são bastante resistentes a filmes

estrangeiros. Assim, uma marca fora deixada. O sucesso de “O tigre e o Dragão” e de “Hero” tornaram confuso o que pode ser definido como a divisa entre o cinema genuinamente chinês e o cinema com linguagem chinesa, mas internacional. O tigre e o dragão por exemplo, foi feito por um diretor de Taiwan (Ang Lee) mas seu elenco inclui atores e atrizes de Hong Kong, Taiwan e China e o patrocínio é em sua maior parte vindo do exterior, esta união de pessoas, fundos e experiência de três regiões (China, Hong Kong e Taiwan) indica que o cinema com linguagem chinesa esta se transformando em uma arena com base internacional que tenta competir com os melhores filmes de Hollywood. Neste molde segue o mesmo exemplo os filmes: “Promise” (A promessa, 2001); House of flying Daggers” (O clã das adagas voadoras, 2004) e” The Banquet” (O banquete, 2006). No entanto, muito da produção cinematográfica chinesa permanece localizada, devido ainda a falta de interesse das distribuidoras internacionais, para divulgação no exterior.

Dessa forma, percebe-se que a história do cinema chinês nos mostra quanto talento ele contém, quantas transformações estilistas aconteceram e como essas transformações foram causadas pela mudança social, urbanização e revoltas políticas. O que é fascinante é que o gênero de filme bem como os gêneros e a ação tem sido o meio através do qual os produtores chineses expressaram

suas reações para a história. Na qual, houve três estados em uma única nação, significando que a história do cinema Chinês foi particularmente complexa. Mas os três estados também revelaram como separar a personalidade do que tem sido o cinema chinês, quase dê sua concepção. A penetração de filme tal como “*Hero*” e a asiaticização de Hollywood nos mostra que, tal qual no mundo da economia, assim também é no mundo do cinema, a China parece emergir a cada vez mais no cenário cinematográfico.

### Referências

PENSAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Altântica, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. SP: Contexto, 2005

### Sites pesquisados

**CINEMA OF CHINA**. Disponível em:  
< [en.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_of\\_China](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_China) > Acessado em:  
07.09.2007

**FILM INDUSTRY IN CHINA**. Disponível em:  
< [www.china.org.cn/english/features/film/84966.htm](http://www.china.org.cn/english/features/film/84966.htm) >  
Acessado em: 06.09.2007

**CHINESE MOVIES AND HOLLYWOOD**. Disponível em:  
< [www.chinese-culture.net/html/chinese\\_movies.html](http://www.chinese-culture.net/html/chinese_movies.html) >  
Acessado em: 06.09.2007

**A BRIEF HISTORY OF CHINESE FILM.** Disponível em:  
< [people.cohums.ohio-state.edu/denton2/courses/c505/  
temp/history/chapter1.html](http://people.cohums.ohio-state.edu/denton2/courses/c505/temp/history/chapter1.html) > Acessado em: 05.09.2007

# Filosofia e História do Oriente Distante

## FILOSOFIA, NATUREZA E HISTÓRIA: A CHINA IDEAL EM VOLTAIRE NA CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA À EUROPA CRISTÃ SETECENTISTA

José Otávio Aguiar <sup>20</sup>

Catarina de Oliveira Buriti <sup>21</sup>

*“Nunca a natureza é tão aviltada como quando a  
ignorância supersticiosa tem a arma dopoder”.*

Voltaire

**RESUMO:** O encontro dos missionários cristãos europeus com a sociedade e a cultura chinesas, ocorrido a partir do século XVI, estabeleceu uma zona de contato através da qual se tornou possível um intercâmbio de diálogo e transculturação entre os povos do Ocidente e do Oriente. De volta à Europa, jesuítas transmitiram suas visões e percepções acerca de uma nova lógica de pensamento que haviam conhecido. No século XVIII, filósofos iluministas, dentre eles, Voltaire, passaram a questionar os valores cristãos e os padrões da sociedade europeia da época. O objetivo deste ensaio está em analisar a imagem desenhada por Voltaire a respeito da sociedade chinesa clássica e o

---

<sup>20</sup> Doutor em História e Culturas Políticas pela UFMG; Professor do Curso de graduação e do Programa de Pós-graduação (Mestrado) em História da UFCG. Endereço eletrônico: j.otavio.a@hotmail.com

<sup>21</sup> Mestranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFCG; Bolsista do PIBIC/UFCG/CNPq. Endereço eletrônico: catyburiti@yahoo.com.br

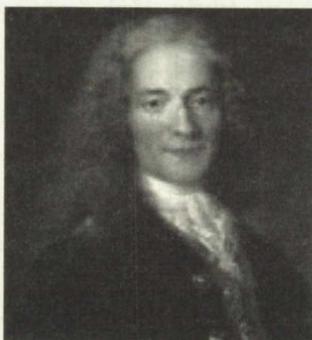
modo como ele articulava, a partir da visão desta cultura secular, uma comparação e uma crítica contundente aos padrões da Europa cristã setecentista. Não obstante se tratasse de uma China Ideal, que, certamente, não correspondeu às historicidades experienciadas por homens e mulheres daquela época, a importância da análise de Voltaire foi fundamental pelo fato de questionar os padrões e valores da sociedade cristã europeia do século XVIII, a partir do diálogo com outros esquemas de significação e de produção cultural. O contato com o outro, com a alteridade, representava formas de buscar alternativas e soluções para os problemas da sociedade de seu tempo, a partir da percepção da “sabedoria desenvolvida por outros povos”. Isso foi essencial em uma Europa marcada pela preocupação de definir, para cada ser, de forma conjuntista e identitária, um lugar no Universo. Em processo de negativo fotográfico, os europeus, a partir da diferença, construíam um imaginário sobre sua própria identidade.

### **Palavras preliminares**

François-Marie Arouet (1694-1778), conhecido sob o pseudônimo de Voltaire, é considerado um dos mais eminentes filósofos do Iluminismo. Sua obra, um universo de pequenas pérolas a serem descobertas. Sem maiores pretensões, deter-nos-emos, ao longo deste ensaio, à busca de uma das peculiaridades de seus escritos: a

recorrência constante ao Oriente, especificamente à sociedade chinesa, na elaboração de uma crítica aos padrões da sociedade europeia-cristã-setecentista.

Alguns questionamentos preliminares nortearão o nosso percurso. Começaremos indagando, até que ponto, Voltaire, inimigo encarniçado do cristianismo clerical, crente no progresso da humanidade através da razão e da técnica, homem “esclarecido”, estava realmente ciente do que se compunha a sociedade oriental, quando recorria a ela para ilustrar e ratificar seus argumentos? Não seria mais um anseio de uma França ideal numa China imaginária? Em que medida suas concepções sobre o Oriente eram empíricas, e não fruto da imaginação ou dos estereótipos existentes na sociedade de sua época? Tomando como parâmetro um estereótipo baseado em cultura livresca sobre a cultura chinesa, de que base ele dispunha para discutir as questões de sua sociedade?



Poeta, ensaísta, dramaturgo, filósofo-historiador iluminista francês, François Marie Arouet adotou o pseudônimo Voltaire, quando de uma das suas várias passagens pela prisão da Bastilha, devido a uma sátira que lhe foi injustamente atribuída, quando estava na altura de seus 26 anos.

## 1. O Oriente nas impressões de um filósofo “ignorante”

Para iniciarmos este diálogo, ressaltamos, antes de mais, o motivo pelo qual ousamos adjetivar Voltaire de “filósofo ignorante”. Acrescente-se que, em certa circunstância, o próprio Voltaire autodenominou-se como sendo um “camarada muito ignorante”. Escrevendo sobre questões relacionadas à alma, em carta direcionada a Bosswel, ele afirma: “Você parece apreensivo com relação a essa coisa chamada alma. Devo declarar que nada sei dela; nem se ela existe, nem o que ela é, tampouco o que virá a ser. Jovens sábios e padres sabem tudo isso perfeitamente; de minha parte, não sou mais que um filósofo muito ignorante”.<sup>22</sup>

Voltaire era um filósofo inquieto, que questionava o Ser, a Matéria, a Natureza, o Espírito; não assumindo o ceticismo como uma doutrina sistemática, consoante a que foi desenvolvida pelos céticos da Antigüidade greco-romana, sua opção é, antes de mais, uma atitude espiritual, e, refere-se, sobretudo, à impossibilidade de conhecimento relativo às questões relacionadas com a metafísica. Ele que, paradoxalmente, escreveu um *Tratado sobre Metafísica*, não acredita ser possível chegar ao desvendamento dos segredos últimos da Natureza e do Universo. Para Voltaire, a metafísica, assim como todo o conhecimento, seria uma quimera, por existir, ainda, muitas questões indissolúveis.

<sup>22</sup> Cf. VOLTAIRE apud CHAUI, 1978.

A partir do século XVIII, desperta, em toda uma geração de pensadores europeus, uma singular curiosidade em relação ao Oriente. Entre eles, destacam-se Leibniz, Hegel, Kant, outros iluministas franceses, sem contar as referências mais modernas em Schopenhauer e Nietzsche. Estes autores, abasteceram-se das informações enviadas pelos missionários europeus, para elaborarem suas críticas não só em relação à Europa, mas, também, a todo o mundo em redor, o que terminou por gerar uma série de controvérsias acerca da validade de seus questionamentos, já que suas bases, como se verificou depois, não eram lá muito confiáveis.

Voltaire, enquanto um dos filósofos da Ilustração, começou o seu ensaio sobre a China, há pouco surgida no horizonte do Ocidente cristão, através das descrições e dos relatos dos missionários franceses, profundamente impressionados pela antigüidade e excelência da cultura chinesa e da moral confuciana.

Em finais do século XVII e princípios do século XVIII, a substituição da noção de providência pela idéia de progresso, causou uma crise na história da consciência europeia. A obra *O Discurso sobre a História Universal* (1681), de Bossuet, considerada a última teologia da história sob o esquema de Santo Agostinho, foi substituída pelo *Ensaio sobre os Costumes e o Espírito das Nações* (1756), de Voltaire, que é considerada como sendo a primeira *filosofia da história* – termo inventado pelo próprio autor –

que inverte a concepção teológica e universalista da história, mostrando como o cristianismo teria herdado dos hebreus a superstição, o fanatismo e a hipocrisia, e teria causado mais guerras e feito jorrar mais sangue do que qualquer outra religião. Além disso, a introdução da filosofia da história, que se constitui em uma autonomização em relação à interpretação teológica e é, em princípio, anti-religiosa, é marcada também pela escrita da obra *Sobre os Factos Principais da História desde Carlos Magno a Luiz XIII*, em que Voltaire aborda da criação do mundo até Carlos Magno, continuando depois até Luiz XIV.

Embora destinada a prosseguir a obra de Bossuet, as obras voltaireanas tornaram-se uma refutação da perspectiva tradicional da história, tanto em princípio, quanto em método e conteúdo. O método utilizado por Voltaire é considerado bastante simples e consiste em recolher o maior número possível de fatos culturais significativos e interpretá-los pelo padrão da razão humana comum. Para ele, a civilização é o desenvolvimento progressivo das ciências e das técnicas, da moral e do direito, do comércio e da indústria. Considerava as religiões e as guerras dogmáticas como sendo os grandes obstáculos a este progresso – temas principais da teologia da história política em Bossuet. No ensaio de Voltaire, Deus foi retirado do domínio da história; pode ainda predominar, mas não por intervenção.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. LOWITH, s/d.

A presença do cristianismo na China, teve início com os nestorianos, já no século VII, e com missionários católicos, em Pequim, capital da dinastia mongol Yuan (1269-1368). Entretanto, foi somente a partir do final do século XVI, com a chegada dos jesuítas à China, que passou a ocorrer um sério diálogo entre a cultura ocidental e esta civilização, marcando o início de uma nova Era em que tradições cristãs e chinesas se misturavam numa interação que teria impacto significativo na vida religiosa e cultural dessas sociedades. Muitos desses missionários mergulharam no estudo da língua chinesa, dos antigos clássicos e dos costumes locais, adotando uma estratégia de acomodação, adaptando os seus sermões à cultura local e concentrando a atenção nos confucianos de elevado nível educacional.

Na maioria, os primeiros missionários cristãos a desembarcaram no sul da China, em fins do século XVI, eram homens notavelmente cultos e que impressionaram enormemente as elites chinesas com os seus conhecimentos em ciência e tecnologia e com os seus talentos para a pintura e a música. Além de cumprirem com os seus deveres religiosos, os missionários se ocupavam em aprender chinês, fazer observações astronômicas, trabalhar em projetos de geografia e cartografia e empreender cálculos matemáticos. Em vários sentidos, funcionaram bem como intermediários entre as civilizações européia e chinesa, introduzindo na China os ensinamentos

do Ocidente cristão e levando para a Europa o saber e os clássicos chineses. Assim, estabeleceu-se, pela primeira vez na história, de forma intensa e efetiva, um exemplo de intercâmbio de comunicação e diálogo entre o Ocidente e o Oriente. Os missionários cristãos que estiveram na China aproveitaram para difundir a sua mensagem acerca de Deus, dos mandamentos, da boa nova, para ampliar o alcance da doutrina cristã e produzir obras que visavam, especificamente, esclarecer os equívocos dos povos chineses sobre o cristianismo e propagar os ensinamentos da fé cristã adaptados ao pensamento chinês.<sup>24</sup>

Muitos dos jesuítas eruditos que estiveram na China, ao retornarem à Europa, apresentaram sua nova visão da sociedade que conheceram, elaborada a partir do contato que tiveram com aquela cultura e que, no entanto, a Igreja se lhes opunha.

No século XVIII, o filósofo “ignorante” em apreço coloca em pauta a questão de o cristianismo se acomodar um dia à religião chinesa, defendendo, assim, a convicção contrária à Igreja defendida pelos próprios jesuítas, ao retornarem da China.

Nesse contexto, percebemos que, com a descoberta da China, a velha *orbis terrarum* da Antiguidade Clássica e do Cristianismo tornou-se objeto de uma comparação incisiva, pois desta vez os valores e padrões europeus passaram a ser avaliados pelas conquistas de uma

---

<sup>24</sup> Cf. YAO, 2004.

civilização não-cristã, e a Europa teve de aprender a ver-se do exterior. Voltaire apresenta o problema de como reconciliar a unidade tradicional e a incidência da história cristã sobre o povo escolhido com o novo conhecimento do Extremo Oriente. Uma especial dificuldade encontrada por Voltaire refere-se às tentativas de harmonizar a cronologia histórica da Bíblia com a cronologia não-bíblica e astronômica elaborada pelos chineses.

O primeiro capítulo de Voltaire sobre a China revestiu-se de fundamental significado pela sua pretensão em desafiar a tradição bíblica tal como constava no Antigo Testamento. Segundo a perspectiva voltairiana, a história chinesa não só era mais antiga, como também muito mais “civilizada” do que as histórias contadas no Antigo Testamento. Ele salienta a superioridade da história chinesa comparada à história dos judeus, muito mais insignificante, mas extremamente “presunçosa” e “abominável”. Por outro lado, ainda ressalta que a história dos chineses não é permeada por fábulas, milagres e profecias absurdas, tal como pode ser percebido no Cristianismo ocidental.<sup>25</sup>

Edward Said, intelectual palestino radicado nos Estados Unidos, que se destacou neste país como crítico literário, desmistifica a visão de um Oriente misterioso e prodigioso, inventado pelo Ocidente colonizador, demonstrando como essa representação dos povos orientais

---

<sup>25</sup> Cf. LOWITH, s/d.

foi importante para a própria definição da identidade ocidental na legitimação de seus interesses colonialistas.<sup>26</sup>

Ao retomar a história dos povos orientais e analisar o discurso orientalista através de uma série de textos e documentos, pronunciamentos políticos, relatos de viagem, estudos sobre a religião, a geografia e a história e, especialmente, as obras literárias de alguns poetas romancistas europeus fascinados por um Oriente distante e desejado que integra o imaginário do homem Ocidental, Said (1989) revela como foram construídas visões, versões e imagens a respeito do Oriente, evidenciando que a representação “ocidental” do que é o “Oriente” tinha pouco a ver com as culturas, as sociedades e os povos que de fato viviam naqueles locais; eram mais uma busca de diferenciação e uma tentativa de justificação do poder colonial do Ocidente sobre o Oriente. O orientalismo domesticou um saber para o Ocidente, capaz de legitimar sua autoridade sobre o Oriente.

Nesse sentido, consideramos pertinente questionar em que medida as concepções elaboradas por Voltaire acerca do homem oriental, eram válidas, e não fruto da imaginação ou dos estereótipos existentes na sociedade de sua época.

A rigor, pode-se afirmar que Voltaire não cumpriu o papel de filósofo propriamente. Isso se pensarmos sob o ponto de vista de que ele detestava todo tipo de especulação

<sup>26</sup> Cf. SAID, 1989.

abstrata e que suas obras não continham maior originalidade como reflexão analítica, uma vez que se limitaram à exposição e defesa do pensamento de outros.<sup>27</sup> Nota-se marcas e influências de John Locke e Isaac Newton sobre as idéias filosóficas de Voltaire, o que nos leva a constatar a não originalidade de seu pensamento. O próprio espírito voltairiano teve seus precursores. Sem precisarmos recorrer a tempos mais remotos, Fontenelle (1657-1757) mostrou, antes de Voltaire, que a história se explica mais pelo jogo das paixões humanas do que pelo decreto da providência. Pierre Bayle (1647-1707), protestante francês exilado em Roterdã, possuía a arte de, antes de Voltaire, opor os sistemas metafísicos entre si, a fim de ressaltar, de suas contradições, a necessidade da tolerância. Em fins do século XVII, Bayle já apresentava ardis tipicamente voltairianos para comprometer, em sua crítica aos prodígios e superstições populares, a fé nos milagres do cristianismo.

Não obstante se limitar a comentar obras de outros pensadores, é necessário reconhecer que Voltaire o fez de maneira brilhante, possuindo o dom de apaixonar o leitor com seu estilo poético, leve e agradável, fazê-lo compreender as idéias mais complexas e convertê-los às suas opiniões. Além disso, vale destacar o importante papel que ele desempenhou dentro do que chamamos, no campo da historiografia, de *história das idéias*.

---

<sup>27</sup> Cf. CHAUI, 1978.

Seu desenvolvimento intelectual teve um momento decisivo quando viveu na Inglaterra. Foi o contato com a atmosfera social, política e intelectual inglesa um fator importante na articulação final de seu pensamento. As *Cartas Filosóficas* ou *Cartas Inglesas* expressam nitidamente essa influência. A experiência inglesa, as amizades “edificantes”, tudo isso certamente contribuiu para fomentar a sua crítica aos costumes e a moral de sua época.

## **2. Falemos então da China, sob a ótica de Voltaire...**

Em um verbete exclusivo sobre a China em seu *Dicionário Filosófico*, Voltaire denuncia o seu apreço pelo país, considerado um exemplo de despotismo esclarecido.

[...] Agora, pergunto-vos se uma nação unida, que possui leis e príncipes, não nos leva a acreditar na sua prodigiosa Antigüidade. Pensai quanto tempo é necessário para que um singular conjunto de circunstâncias permita encontrar o ferro nas minas, depois para que o apliquem na lavra dos campos, até que se inventem a charrua e todas as demais artes.<sup>28</sup>

Neste trecho, o filósofo-historiador demonstra todo o seu encanto pela civilização e cultura chinesa, ressaltando a sua superioridade técnica e a antigüidade de sua história. No prosseguir de sua análise, acrescenta:

---

<sup>28</sup> Cf. VOLTAIRE, 1978, p.119.

Deixemos, pois, nós que nascemos ontem, nós descendentes dos celtas, nós que ainda mal exploramos as florestas das nossas regiões selváticas, deixemos os chineses e os indianos gozarem em paz o seu belo clima e a sua antiguidade histórica. Deixemos, principalmente, de chamar idólatras ao imperador da China e ao *subabo* do Deão. Nem nos é necessário sermos fanáticos do mérito dos chineses: a constituição do império deles é, na verdade, a melhor que há no mundo, a única totalmente baseada no poder paternal (o que não impede que os mandarins apliquem bastonadas nos filhos); a única em que o governador de província é punido quando, ao abandonar o cargo, não tiver as aclamações do povo; a única que institui prêmios para a virtude, ao passo que, no resto do mundo, as leis se limitam a castigar o crime; [...].<sup>29</sup>

Observamos que o filósofo-historiador exalta a cultura chinesa, seus valores, seus costumes e sua tradição, traçando um quadro comparativo em relação às culturas de outros povos do mundo. Para Voltaire, a sabedoria “superior” dos chineses, constituiu uma nação que teria criado cultura, civilização, ordem e saber sem a presença de uma revelação religiosa, ou seja, o cristianismo. Nesse sentido, reforça a sua crítica contundente em relação aos dogmas e a religião Ocidental, marcada por superstições,

<sup>29</sup> Cf. *Ibidem*, p. 120.

lendas, profecias, fábulas e milagres. Continua, ainda, comparando a Europa com a China e questionando os padrões e os esquemas de pensamento e significação dos europeus:

A religião dos letrados, repito-o, é admirável. Superstições, nenhuma; lendas absurdas, nenhuma; nenhum daqueles dogmas que insultam a razão e a natureza e aos quais os bonzos dão mil sentidos diferentes porque, no fundo, não significam nada. O culto mais simples foi o que lhes pareceu ainda o melhor, acabo de quarenta séculos. Realizam deste modo a imagem que nós temos de Seth, Enoch e Noé; contentam-se em adorar um só Deus, como o fazem todos os sábios da terra, enquanto na Europa as opiniões e as almas se dividem entre Santo Tomás e São Boaventura, entre Calvino e Lutero, entre Jansênio e Molina.<sup>30</sup>

Nesse caso, percebemos que permanece em Voltaire a crítica visceral em relação à religião cristã, enfatizando o fato da mesma ser marcada por muitas divisões, enquanto que a religião chinesa é caracterizada pela união, pelo pensamento harmonioso com Deus e com a natureza.

Em *O Filósofo Ignorante*, quando tece considerações acerca de *Kon futse*, a quem chamamos Confúcio, Voltaire afirma que é uma grande inadvertência

<sup>30</sup> Cf. *Ibidem*.

situá-lo entre os antigos legisladores e entre os fundadores da religião, conforme freqüentemente ocorre. Considera Confúcio como sendo um mestre muito moderno, que viveu a apenas 650 AEC e que nunca instituiu qualquer culto ou rito, nunca se afirmou inspirado ou profeta, apenas reuniu em um corpo as antigas leis da moral.<sup>31</sup>

E esta visão é interessante se levarmos em consideração que Confúcio foi um dos pioneiros entre um grupo de novos pensadores que começou a procurar diferentes interpretações que pudessem levar à compreensão do profundo significado da vida. A partir de registros de cerca de quinhentas observações e conversas de Confúcio e seus discípulos em uma pequena coleção provavelmente compilada pela segunda geração dos seus discípulos, conhecida pelo título *Lunyu* (*The Analects*), fica claro o fato de o mestre conservar a crença tradicional no poder do Mandato Celeste, crendo que a sua missão de transmitir a antiga cultura provinha do Céu, e argumentando que se alguém ofendesse o Céu, não teria para onde dirigir preces. Entretanto, interessado pelos problemas humanos e desejando encontrar soluções, Confúcio desviou a atenção do culto às divindades e voltou-a para a exploração de um Caminho Universal que pudesse aconselhar as atividades humanas. Nesse sentido, Confúcio introduziu elementos humanísticos na cultura antiga e transformou crenças espirituais em práticas humanistas. Defendia uma

<sup>31</sup> Cf. VOLTAIRE, 1978.

atitude moderada em relação aos espíritos e propagava o conceito humanístico de eternidade, o que significa afirmar que devotava-se firmemente aos deveres humanos, e respeitava os seres espirituais, embora mantendo-os à distância. Confúcio acreditava que não se devia questionar o valor e o significado da morte “se ainda não somos capazes de entender a vida e servir à humanidade”.<sup>32</sup>

Parece ser fabulosa a possibilidade de estudarmos este diálogo entre as culturas do Ocidente e do Oriente levado a efeito por Voltaire a partir do contato com os jesuítas que conheceram a sociedade chinesa, atentando para a forma como o conhecimento do outro abre uma janela para a comparação entre sistemas de pensamento, para a elaboração de uma crítica ética e moral da sociedade de seu tempo. Voltaire busca, a partir da compreensão de esquemas de significação de outras sociedades, criticar a sociedade de seu tempo, marcada profundamente por todo um conjunto de categorias ideológicas e dogmáticas que segundo ele reprimiam o homem, buscando dessa forma fazer uma releitura dos problemas internos da sociedade europeia a partir de alternativas apontadas por outros sistemas culturais.

André Bueno (2007), historiador brasileiro especialista em estudos chineses, destaca o modo como Voltaire, “combatente incansável da Igreja Católica”, questiona a idéia de revelação típica da religião cristã,

---

<sup>32</sup> Cf. YAO, 2004.

analisando o fato de que uma nação poderia ser civilizada sem depender da superstição pregada pelo cristianismo dogmático; e principalmente, na idéia de que as sociedades poderiam progredir independente de qualquer sistema religioso repressor. Para realizar essa crítica à sociedade européia do século XVIII, Voltaire formula seu pensamento a partir da imagem de uma China ideal construída pelos Jesuítas e pelas notícias que chegavam do Oriente e também da tradição filosófica chinesa, que já nessa época despertava curiosidade e temor por parte dos missionários e religiosos europeus. A leitura que Voltaire realizou da obra Confúcio, já traduzida em sua época, também se constituíram como base para o questionamento da religião cristã européia. A partir da leitura dos discursos dos missionários cristãos, de eruditos confucianos e do próprio sábio chinês, Confúcio, Voltaire constrói uma sociedade chinesa ideal, a fim de que possa contestar e questionar as falhas supersticiosas do pensamento cristão, utilizando esta cultura para ilustrar suas críticas.

Em *O Filósofo Ignorante*, Voltaire destaca o fato de que os chineses não tiveram que se recriminar por “nenhuma superstição ou charlatanice” como ocorreu com as sociedades cristãs ocidentais. Destaca particularidades do sistema político e secular chinês, em especial o fato de que o governo mostrava aos homens, há mais de quatro mil anos, e que ainda continuava mostrando, a possibilidade de reger o povo sem contudo ser preciso enganá-los. Com

relação ao sistema religioso europeu pensado a partir da sociedade chinesa, Voltaire defendia que não se serve ao “Deus de verdade” pela mentira, que a superstição é não apenas inútil mas sobretudo nociva à religião. A religião de todas as pessoas honestas da China desde tantos séculos consiste em adorar o Céu e ser justo. Não considerava que houvesse uma forma de adoração mais pura e mais santa do que a levada a efeito na China, não se referindo, no entanto, às seitas do povo, ao populacho, mas à religião do imperador, daquela de todos os tribunais.

Não obstante todo o ceticismo metafísico expresso nas obras de Voltaire, ele não acredita que a natureza é caótica, posicionando-se a favor de uma certa ordem inerente à natureza. Voltaire pode ser considerado como sendo um filósofo teísta, pois defende a existência de um ser supremo, criador de todas as coisas, entretanto, não aceita os demais atributos atribuídos a Deus pela tradição judaico-cristã. Para ele, Deus criou o universo e todas as coisas que ele contém e o abandonou à própria mercê.<sup>33</sup>

A experiência que Voltaire teve, ao viver alguns anos exilado na Inglaterra, foi decisiva para sua formação intelectual. A partir dessa experiência, que durou cerca de três anos, ele se tornou o principal propagandista do pensamento inglês no continente. Este fato teve profundas conseqüências, especialmente na França, pois posteriormente, as suas correspondências foram publicadas

<sup>33</sup> Cf. CHAUI, 1978.

sob o título de *Cartas Filosóficas*, que causariam escândalo na sociedade francesa da época, sendo condenadas à fogueira por desrespeito às autoridades e por serem contrárias à religião e aos bons costumes.

As experiências e os contatos que teve na Inglaterra foram bastante significativos para Voltaire discutir e compreender os valores políticos e religiosos de sua sociedade. Viveu nesse país no momento em que duas revoluções – a dos puritanos de Cromwell e a de 1688, que restaurou a Monarquia – o tinha tornado a livre, onde havia liberdade de pensamento, a cultura e a ciência floresciam.<sup>34</sup> Todavia, acredita-se que diversos aspectos do pensamento de Voltaire não poderiam ser inferidos se não obtivesse todo um conjunto de informações sobre outras culturas, especialmente a da China.<sup>35</sup>

Nesse sentido, destacam-se duas vertentes, através das quais, Voltaire compara a sociedade européia de seu tempo com outras civilizações, especialmente com a cultura chinesa: a partir das informações a que teve acesso, emprega elementos culturais de outras sociedades para criticar a sua, sem que necessariamente conheça em profundidade os seus conteúdos e sistemas próprios de significação; ou, sob outra perspectiva de interpretação, pode ser constatado a construção de uma nova lógica filosófica resultante da fusão dos conhecimentos

---

<sup>34</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cf. BUENO, 2007.

tradicionais europeus com a coleta de elementos vindos do Oriente e incorporados ao seu pensamento.<sup>36</sup>

Montesquieu, também um dos estudiosos da China na época, provavelmente guiado pelos comentários preconceituosos tão comuns que se faziam sobre o Oriente na Velha Europa, desconstrói a idéia de uma China bela, sábia e perfeita. Critica a rapinagem dos mandarins, a dureza do despotismo e a ignorância latente; compõe uma imagem totalmente oposta da China Ideal voltairiana, citando os casos de corrupção da propriedade privada, da confusão entre poder e religião, dos costumes antiquados, etc.<sup>37</sup>

É possível que, ao avesso do otimismo de Voltaire em relação à visão que constrói da sociedade chinesa, a qual fizemos referência ao longo deste ensaio, Montesquieu também tenha construído sua China ideal, enfatizando um conjunto de preconceitos característicos da sociedade européia moderna. Este é um dos questionamentos levantados por Bueno (2007), quando atenta para o fato de que sua análise revela, em alguns pontos, as dificultosas e complicadas relações que a China da época tinha com a cultura ocidental em suas fronteiras.

Depois de abordar a humanidade civilizada dos chineses, Voltaire passa a Índia, à Pérsia e à Arábia e, a seu tempo, a Roma e ao aparecimento do Cristianismo. Em todas estas

---

<sup>36</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>37</sup> Cf. *Ibidem*.

descrições, interessantes e divertidas, mas, também, bem documentadas, Voltaire atua como “filósofo” e “historiador”, não como crente em providências divinas, mas como homem que busca explicações para o social no âmbito do humano. Faz parte das preocupações voltairianas separar a história sagrada da secular.

Voltaire investiu na idéia de construção de uma história geral das civilizações, fazendo um contraponto secularizador à visão teológico-cristã, derivada das interpretações de Santo Agostinho. Certa idéia de cultura é apresentada como padrão para que se escrevesse uma história dessas civilizações, de maneira comparada. O transcendente é substituído pelo imanente, e a história é humanizada, tendo como parâmetros certos valores centrados no modelo europeu de sociedade e na supremacia dos valores da razão, em uma filosofia especulativa da história, simultaneamente teleológica e secular. Seu pensamento é eivado de uma noção de progresso que hoje criticamos, mas, que, não obstante, respondia e ecoava o movimento intelectual da França Setecentista.

### **3. Considerações Finais**

Para além de apresentarmos respostas às questões levantadas ao longo deste trabalho, a nossa pretensão foi, de forma mais modesta, problematizar e provocar algumas reflexões acerca dos estereótipos que, comumente, são

construídos por uma sociedade com fins imperialistas em relação a uma cultura que sofre os efeitos de sua colonização.

Nesse sentido, lançar um olhar sobre a sociedade oriental, especialmente, sobre a cultura chinesa do século XVIII, por intermédio de um dos mais destacados filósofos-historiadores ocidentais, é buscar compreender a forma como o Oriente foi percebido naquele contexto, a partir da cultura europeia cristã setecentista, marcada por profundos preconceitos por parte de algumas categorias ideológicas que alijavam o pensamento oriental para o terreno da religião, do esoterismo e do desconhecimento.

Embora seja compreensível a idealização e construção da sociedade chinesa no imaginário voltairiano, e independente de utilizar conhecimentos orientais para compor seu raciocínio, por vezes com informações equivocadas quanto ao conteúdo e as especificidades desse sistema cultural, é importante observar como a imagem da China elaborada por Voltaire a partir das informações as quais teve acesso, contribuiu para que fizesse toda uma crítica à ética social e aos valores cristãos da sociedade europeia tradicional setecentista, tendo como parâmetro a Sabedoria de Confúcio e o imaginário sobre a China e demais sociedades asiáticas.

Consideramos importante salientar que, apesar de ter construído uma China Ideal que certamente não correspondeu às historicidades experienciadas por homens

e mulheres que viveram naquela sociedade, a importância de Voltaire enquanto filósofo é fundamental pelo fato de questionar os padrões e valores da sociedade cristã européia do século XVIII a partir do diálogo com outros esquemas de significação e de produção cultural. O contato com o outro, com a alteridade representa formas de se buscar alternativas e soluções para os problemas da sociedade de seu tempo, a partir da percepção da sabedoria desenvolvidas por outros povos. Nesse sentido, é oportuno afirmarmos que, independente de encontrarmos no pensamento voltairiano a sua China Ideal, constata-se a importância de tentar desprender-se de sua lógica e categorias de pensamento para conhecer outras sociedades, costumes de outros povos e, a partir daí, questionar suas tradições.

#### **4. Referências**

##### **4.1 Fontes**

AROUET, François Marie (Voltaire). *Cartas inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário filosófico; O filósofo ignorante*. In: *Voltaire: seleção de textos e consultoria da vida e obra de Voltaire por Marilena de Souza Chauí*. Traduções de Marilena de Souza Chauí et. alli. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

##### **4.2 Bibliografia**

BRASÃO, Eduardo. *Apontamentos para a história das relações diplomáticas de Portugal com a China: 1516-*

**1753.** Lisboa: Ag. Geral das Colónias. Divisão de Publicações e Biblioteca, 1949.

BRAUDEL, Fernand. “As civilizações nem sempre dizem não”; “O capitalismo fora da Europa”. In: *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII*. Tradução Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BROWN, Joe David. *Índia*. Time Incorporated, Nova Iorque, 1961.

BUENO, André. *Orientalismo: estudos orientalistas por André Bueno*. Disponível em: <<http://orientalismo.blogspot.com/2007/07/china-em-voltaire-projeto-de-pesquisa.html>> . Acesso em: 14 de setembro de 2007.

CALDEIRA, Carlos José. ***Apontamentos d’uma viagem de Lisboa á China e da China a Lisboa***. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 1853.

GRANET, M. *A Civilização Chinesa*. Rio de Janeiro: Forni, 1979

LOWITH, Karl. Voltaire. In: *O sentido da história*. Lisboa-Portugal: Edições 70, s/d.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras, 1989.

YAO, Xinzhong. Religiões chinesas. In: BOWKER, John. *O livro de ouro das religiões: da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 210-253.

## LUZES E SOMBRAS DE UM ORIENTE “PRÓXIMO”: O OLHAR OCIDENTAL NA HISTORIOGRAFIA MODERNA<sup>38</sup>

Jean Paul Gouveia Meira<sup>39</sup>

**Resumo:** Da Antiguidade ao século XIX, o Oriente foi uma invenção europeia marcado como um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. Tratava-se de um conjunto imenso de idéias que “iluminavam” a imagem de um Oriente predisposto a sofrer intervenções ocidentais. Assim, essa pesquisa tem como objetivo demonstrar as visões de teóricos e iluministas ocidentais constitutivas das descrições dos mais diversos povos orientais, bem como, propor algumas interpretações para o sentido dos diferentes relatos elaborados, dentro da perspectiva da historiografia moderna.

**Palavras-chave:** Filosofia Iluminista, Oriente, Europa

### Introdução

Da Antiguidade ao século XIX, o Oriente foi uma invenção europeia marcado como um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. Tratava-se de um conjunto imenso de idéias que “iluminavam” a imagem de um Oriente

<sup>38</sup> Texto desenvolvido no semestre 2007.1, na disciplina de História Moderna Oriental, ministrada pelo Prof. Dr. José Otávio Aguiar

<sup>39</sup> Aluno do curso de História (licenciatura e bacharelado) da UFCG.

predisposto a sofrer intervenções ocidentais. Embora nem todas as explicações da modernidade se mostrassem tão falsas e enganosas, elas eram quase sempre pejorativas, cheias de “sombra” ou obscurecidas. Assim eram as visões de pensadores e iluministas europeus, principalmente franceses, como Montesquieu, Voltaire, Francis Bacon e Antoine Galland, sendo este último o responsável pela tradução de “*As Mil e Uma Noites*”, obra responsável pela construção de uma imagem fantástica do o harém muçulmano, que refletiu em importantes obras literárias posteriores.

Sendo assim, nessa pesquisa temos por objetivo demonstrar as visões de teóricos e iluministas ocidentais constitutivas das descrições dos mais diversos povos orientais, bem como, propor algumas interpretações para o sentido dos diferentes relatos elaborados, dentro da perspectiva da historiografia moderna. Para tanto, dialogamos com Bernard Lewis, Ciro Flamarion Cardoso, Hegel, José Carlos Reis, Lévi-Strauss, Montesquieu, Voltaire, dentre outros que trabalham com o olhar ocidental para os estudos sobre o *Oriente*.

O Oriente contribuiu para definir a Europa como sua imagem, idéia, personalidade e experiência de contraste. Uma idéia derivada de Hegel é recorrente para a análise dos discursos proferidos por pensadores ocidentais dos séculos XVI-XVIII: a de que as civilizações do Oriente, sobretudo o muçulmano, são basicamente

estacionárias e, nesse sentido, de algum modo, exterior à inexorável marcha do progresso. Suas populações seriam indolentes, fanáticas, facilmente impressionáveis, propensas à submissão mais abjeta. Sendo assim, os escritores europeus que, por alguma razão, referiam-se ao Oriente, faziam-no no contexto do pensamento social de sua época (séculos XVI-XVIII), isto é, manifestando interesse prioritário, ou mesmo exclusivo, pelos aspectos políticos. Segundo Ciro Flamarion Cardoso:

A partir do século XVII, porém, multiplicaram-se as publicações de escritos de viajantes, mercadores, navegantes e diplomatas que se dirigiam ao Oriente (Império Turco, Pérsia, Índia, China etc.) em busca de ganho mercantil, de vantagens comerciais para si próprios ou para os países que os enviavam. Tais escritos foram lidos e utilizados, na Europa, por pensadores (filósofos, historiadores, economistas políticos) interessados principalmente em contrastar os dados que conheciam ou acreditavam conhecer a respeito da “Ásia” ou do “Oriente” – então quase sempre visto como uma única totalidade homogênea – com sua interpretação do que ocorria na Europa, em polêmicas acerca do absolutismo, do livre comércio, dos direitos naturais dos homens, e de outros temas.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion. **Egito**. São Paulo: Brasiliense, 1999, 2ª edição. p. 5.

Para tanto, este é o comportamento do homem ocidental na modernidade. A Europa ocidental voltou a pensar a história de uma humanidade universal, novamente única e singular. Houve um esforço de reunificação da humanidade sob o princípio da Razão. A idéia de progresso, antes restrita ao conhecimento, generaliza-se. Todos os aspectos da vida humana caminhariam em uma mesma direção: a perfeição futura. Max Weber indagava sobre essa questão de modo insuperável: Por que o desenvolvimento científico, artístico, político, econômico não se dirigiu, fora da Europa, pela via de racionalização que se deu no Ocidente? Por que o processo de “modernidade” ocorreu somente na Europa ocidental? José Carlos Reis responderia esses questionamentos da seguinte maneira:

Para ele (Weber), a ‘modernidade’ representou o renascimento do racionalismo greco-romano. Na Europa, houve um processo de desencantamento das concepções religiosas do mundo que, por um lado, restaurou formas antigas e, por outro, engendrou formas novas de cultura profana. Esse processo de racionalização institucionalizou atividades racionais com relação a fins. A cultura se laicizou, as sociedades passaram a ser movidas pelo Estado burocrático e pela empresa capitalista.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> REIS, José Carlos. **História & Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 24.

Entretanto, por muitos séculos o mundo do islã esteve na vanguarda da civilização e do progresso humanos. Na percepção dos próprios muçulmanos, o Islã era ele mesmo, de fato, coincidente com civilização e além de seus limites havia apenas bárbaros e infiéis. Essa percepção de si e do outro foi acalentada pela maioria das outras civilizações, se não por todas, como a Grécia, Roma, Índia, China, etc. Nesse contexto, torna-se válida a crítica adotada para essa postura por Lévi-Strauss:

Quando nos limitamos ao estudo de uma única sociedade, podemos fazer uma obra preciosa. (...) Mas nos proibimos qualquer conclusão para as outras. Ademais, quando nos limitamos ao instante presente da vida de uma sociedade, somos, antes de tudo, vítimas de uma ilusão: pois tudo é história; o que foi dito ontem é história, o que foi dito a um minuto é história. Mas sobretudo, condenamos a não conhecer esse presente, pois somente o desenvolvimento histórico permite sopesar e avaliar em suas relações respectivas, os elementos do presente.<sup>42</sup>

E então, de repente, a relação mudou. Antes mesmo do Renascimento, europeus estavam começando a fazer um progresso significativo nas artes “civilizadas”.

---

<sup>42</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

Eles avançavam a passos largos, deixando a herança científica, tecnológica e finalmente cultural do mundo islâmico muito para trás. Segundo Bernard Lewis:

Afora isso, o Renascimento, a Reforma e a revolução tecnológica passaram praticamente despercebidos nas terras além da fronteira ocidental como bárbaros ignorantes, muito inferiores até aos infiéis asiáticos mais sofisticados do leste. Estes possuíam artes e inventos úteis para partilhar; os europeus não tinham uma coisa nem outra. Era uma apreciação que por muito tempo fora razoavelmente correta. Estava se tornando perigosamente obsoleta.<sup>43</sup>

Sendo assim, no século XVII, portugueses, holandeses e outros europeus na Ásia, já não estavam lá simplesmente como mercadores. Estavam estabelecendo bases que, no devido tempo, transformaram-se em dependências colônias. À medida que seu poder se estendeu do mar para os portos e até para o interior, os novos impérios europeus na Ásia, que tinham o controle dos pontos tanto de chegada quanto de partida no comércio Ocidente-Oriente, levaram efetivamente a melhor sobre o Oriente Médio. Não se tratava como já se sustentou, de um problema de declínio. O Estado e as forças armadas otomanas continuavam tão eficientes como sempre, em termos tradicionais. Nisso, como em muitas outras coisas,

---

<sup>43</sup> LEWIS, Bernard. **O que deu errado no Oriente Médio?**; trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 14.

foram à invenção e o experimento europeus que alteraram o equilíbrio de poder entre os dois lados.

Nesse contexto, poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas aceitavam a distinção básica entre Oriente e Ocidente. Ponto de partida para elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, mentalidades, destino, etc. Maquiavel, por exemplo, acreditavam que no Império Turco havia um único senhor, sendo todos os outros homens seus servidores; a razão disto seria que, ao contrário do que ocorria na Europa, entre os otomanos inexisteria uma nobreza hereditária, idéia algum tempo depois retomada por Francis Bacon. Bodin, por sua vez, sob forte influência de Aristóteles, comparou a “monarquia real” européia – em que os súditos obedeciam às leis do rei e às leis naturais, sendo-lhes reconhecido o direito à liberdade natural e à propriedade – com a “monarquia senhorial” do Oriente, esta ilustrada pelos Estados turco e moscovita. Em 1650, Thomas Hobbes endossou algumas idéias de Bodin, ao tratar do que, por influência grega, chamou de “reino despótico”:

(...) Em seus contatos com o Oriente, os europeus notaram, em primeiro lugar, o contraste entre a imensa riqueza das cortes e a pobreza abjeta da maioria da população, confirmando, portanto, uma visão como a de Machiavelli e Bacon acerca da

ausência de mediações sociais entre a corte e o povo. Quase todos afirmaram que o déspota era o único proprietário do solo. O mais famoso dos viajantes, Bernier, acreditava ser esta propriedade a fonte do poder despótico – tese que seria adotada posteriormente pelos fisiocratas, por Adam Smith e por Marx -, enquanto outros, pelo contrário, achavam que era do poder absoluto que o governante derivava seus direitos sobre as pessoas e os bens.<sup>44</sup>

Ademais, Montesquieu, em 1748, considerou o “despotismo” como sendo uma das formas fundamentais de governo. Seu contraste entre “monarquia” e “despotismo” baseava-se na noção de que, sob este último regime, inexistia qualquer instância entre o déspota e o povo: todos os súditos são “nada” diante do governante todo-poderoso. Uma sociedade despótica carece de leis políticas fundamentais e de comércio; nos casos externos, o déspota monopoliza a propriedade da terra. Ele propôs uma solução: *“Para que não se possa abusar do poder é preciso que, pela disposição das coisas, o poder freie o poder. Uma constituição pode ser de tal modo que ninguém será constrangido a fazer coisas que a lei não obriga e a não fazer as que a lei permite.”*<sup>45</sup> Voltaire, que via a China como o país dos reis filósofos, protótipo do “despotismo

<sup>44</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion. op.cit. p. 8.

<sup>45</sup> MONTESQUIEU, **Do Espírito Das Leis**, Os Pensadores, vol.1, Editora Nova Cultural, Livro XI, pg.205.

esclarecido”, por ele preconizado, criticou Montesquieu, no que foi imitado por alguns fisiocratas. Quesney, por exemplo, encarava a China como um “despotismo legal”, em oposição ao “despotismo arbitrário”. Para Voltaire, é preciso conciliar o conhecimento da natureza humana que “se parece de uma ponta do universo à outra” e a diversidade dos costumes, porque “a cultura produz frutos diversos”. São estas as vias que permitem escrever a história como autêntico político e como autêntico filósofo. Entendamos que o conhecimento do homem e da administração da cidade tem aí com que ganhar:

Ousaremos falar dos chineses sem nos reportar aos seus anais? Eles foram confirmados pelo testemunho dos nossos viajantes de diferentes seitas – jacobinos, jesuítas, luteranos, calvinistas, anglicanos -, todos interessados em se contradizer. É evidente que o império da China estava formado havia mais de quatro mil anos. Esse povo antigo nunca ouviu falar de nenhuma dessas revoluções, desses incêndios, cuja débil memória se havia conservado e alterado nas fábulas do dilúvio de Deucalião e da queda de Faetone. O clima da China havia sido preservado desses flagelos, como sempre o fora da peste propriamente dita, que tantas vezes assolou a África, a Ásia e a Europa.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> VOLTAIRE. *A Filosofia da História*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Já no início do século XIX, o filósofo alemão Hegel – que lera os filósofos franceses do século XVIII e Adam Smith – procedeu a um contraste entre Oriente e Ocidente. A Europa conheceu um progressivo desenrolar da autoconsciência, enquanto no Oriente se deu o desenvolvimento de uma consciência moral externa ao indivíduo, ou seja, abstrata. Por tal razão, na China a história se reduzia a uma mera crônica, enquanto na Índia ela simplesmente não existia. A política, na forma de invasões ou revoltas palacianas, era indiferente para os camponeses, em suas aldeias imutáveis. Nesse contexto, segundo a filosofia da história de Hegel:

*O processo de analisar uma representação, tal como comumente era conduzido, consistia na supressão da forma de seu ser-conhecido. Dividir uma representação nos seus elementos originais é remontar aos seus momentos que, como condição mínima, não tenha a forma de representação previamente encontrada mas constituam a propriedade imediata do Si. Essa análise chega, na verdade, a pensamentos que são determinações já conhecidas, firmes e bem assentadas.<sup>47</sup>*

Contudo, a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (Oriente e Ocidente), como também de

<sup>47</sup> HEGEL, G. W. F. **Os Pensadores – HEGEL**. Volume II. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

uma série de interesses em entender, controlar, manipular e até incorporar aquilo que é um mundo manifestamente diferente, demonstra a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, históricos e filológicos de teóricos e iluministas europeus dos séculos XVI-XIX, da chamada Idade Moderna.

## Referências

### Fontes

HEGEL, G. W. F. **Os Pensadores – HEGEL**. Volume II. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MONTESQUIEU, **Do Espírito Das Leis**, Os Pensadores, vol.1, Editora Nova Cultural, Livro XI, pg.205.

VOLTAIRE. **A Filosofia da História**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

### Bibliografia

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Egito**. São Paulo: Brasiliense, 1999, 2ª edição.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LEWIS, Bernard. **O que deu errado no Oriente Médio?**. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

REIS, José Carlos. **História & Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.