UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Meios e processos Audiovisuais - PPGMPA
Mestrado em Cinema

THAIS CRAVEIRO

Cinema e Ballet Revolucionário Chinês
A representação das personagens femininas em *Destacamento Vermelho de Mulheres*

Material apresentado para o Exame de Defesa no Programa de Pós-Gradução Strictu Sensu em Cinema, como parte dos requisitos necessários para obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Profª Drª Cecília Antakly de Mello

São Paulo

2022

THAIS CRAVEIRO

CINEMA E BALLET REVOLUCIONÁRIO CHINÊS
A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM DESTACAMENTO VERMELHO DE MULHERES

Material apresentado para o Exame de Defesa no Programa de Pós-Gradução Strictu Sensu em Cinema, como parte dos requisitos necessários para obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

Banca Examinadora

1ª Examinadora Profª Drª Cecília Antakly de Mello – Orientadora
Universidade de São Paulo (USP)

2ª Examinadora Prof ª Drª Christine Rufino Dabat
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

3ª Examinadora Profª Drª Carolin Overhoff Ferreira
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo
e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Craveiro, Thais
Cinema e Ballet Revolucionário Chinês: A representação das personagens femininas em Destacamento Vermelho de Mulheres / Thais Craveiro; orientadora, Cecília Antakly de Mello. - São Paulo, 2022.
281 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Cinema chinês. 2. Intermidialidade. 3. Ballet Clássico. 4. Período Maoísta. 5. Arte Política . I. Antakly de Mello, Cecília . II. Título.

CDD 21.ed. –

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RESUMO

CRAVEIRO, Thais. **Cinema e Ballet Revolucionário Chinês: A representação das personagens femininas em *Destacamento Vermelho de Mulheres*.** Dissertação de Mestrado em Cinema. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA, USP). São Paulo, 2022.

A dissertação analisa a representação das personagens femininas e a relação intermidiática entre cinema e a dança no longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* (1961, Xie Jin) e no ballet filmado de mesmo título (1971, Pan Wenzhan e Fu Jie). Os filmes pertencem, respectivamente, ao chamado Período dos 17 Anos (1949-1966) e à Revolução Cultural (1966-1976), anos que compreendem o governo de Mao Zedong. *Destacamento Vermelho de Mulheres* tem como base o processo de libertação da ilha de Hainan entre os anos de 1930 e 1932, onde também se deu a formação de um destacamento feminino do Exército Vermelho. O longa-metragem e o ballet revelam a transformação da protagonista Wu Qionghua de escrava do senhor de terras Nan Batian à heroína revolucionária. Com a ajuda de Hong Changqing – um secretário do Partido Comunista Chinês, Wu se liberta de seus opressores e se junta às fileiras do Exército Vermelho, transformando seus desejos pessoais de vingança em luta pela libertação de outras mulheres e da classe trabalhadora chinesa. Introduzida por uma revisão histórica do papel das mulheres na Revolução Chinesa, a análise de ambos os filmes leva em conta aspectos da história do cinema chinês, sua originalidade estética baseada nos diferentes tipos de artes do país e a representação de suas personagens femininas, vista como parte de um discurso feminista alinhado às diretrizes estéticas do Partido Comunista Chinês.

Palavras-chave: cinema chinês, intermidialidade, ballet clássico, período maoísta, arte política.

ABSTRACT

CRAVEIRO, Thais. **Chinese Revolutionary Cinema and Ballet: The representation of female characters *in The Red Detachment of Women*.** Master's Thesis in Film. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA, USP). São Paulo, 2022.

The present research intends to analyze the representation of female characters and the intermedial relationship between cinema and dance in the feature film *The Red Detachment of Women* (1961, Xie Jin) and in the filmed ballet of the same title (1971, Pan Wenzhan and Fu Jie). The films belong, respectively, to the so-called 17 Years Period (1949-1966) and the Cultural Revolution (1966-1976), comprising the era of Mao Zedong's government. The analysis takes into account the peculiar development of Chinese cinema since its beginnings, and its aesthetic originality based on the different types of arts in the country. It then investigates whether the representation of female characters was the product of a feminist discourse, or if it served the aesthetic guidelines of the Chinese Communist Party, or both. During the Maoist period, initially under Soviet influence, China's film industry turned to socialist themes with the intention of internationalizing the national arts that sought to make the revolution global. Through the slogan *gu wei jin yong yang wei zhong yong* (古为今用，洋为中用), which means "use the past to serve the present, the foreign to serve China", the Communist Party's cultural guidelines relied on the popular appeal of diverse Chinese and also foreign arts to build the heroic narratives of a people forged under socialism, and that were easily absorbed not only by the local population, but also by people from other countries. The films in question are examples of the aforementioned motto and combine Western aesthetic resources, such as classical ballet, with Eastern elements such as Chinese operatic theater, resulting in an original aesthetic for cinema, and highlighting female protagonists.

Keywords: Chinese cinema, intermediality, classical ballet, Maoist period, political art.

摘要

CRAVEIRO, Thais. *中国电影与革命芭蕾舞剧：《红色娘子军》中女性角色之表现。*电影系硕士论文。圣保罗大学传播艺术学院（ECA, USP）视听手段与过程研究生专业（PPGMPA）

本研究之目的在于分析长片《红色娘子军》（谢晋，1961）中女性角色之表现和电影与舞蹈之间的中介关系(relação intermidiática)以及同名芭蕾舞剧（潘文展，傅杰，1971）。此两部著作同属毛泽东时代的“十七年”(1949-1966)及文革(1966-1976)。分析范围包括中国电影从一开始的特殊发展及其依据国内不同艺术类型之审美原创性，并探讨女性角色的表现是一种女权主义话语的意图，或者是为了符合中国共产党基于审美方针。在毛泽东时期，起初受苏联影响，中国电影业转向社会主义主题，目的是使国家艺术国际化，以使革命全球化。借着口号“古为今用，洋为中用”，意思是将古代的运用于现代，将外国文化运用在中国，共产党的文化方针依照中外各种艺术的大众诉求，构建社会主义造就的民族英雄叙事，不仅容易被当地民众吸收，也容易被其他国家的民众所吸收。这两部电影正是上述标语的例子，将古典芭蕾等西方美学资源结合中国歌剧这样 的东方元素，形成电影的原创美学，凸显女性主角。

关键字：中国电影，中介性 (intermidialidade)，古典芭蕾，毛泽东时期，政治艺术。

АННОТАЦИЯ

КРАВЕЙРО, Таис. **Кино и Китайский Революционный Балет - изображение женских персонажей в фильме Красный женский отряд.** Магистерская диссертация на тему кино. Программа магистратуры в области кинематографических сред и процессов (ППГМПА) Института Коммуникаций и Искусств, Университет Сан-Паулу (ЭКА - УСП).

Целью данного исследования является анализ изображения женских персонажей и интермедиальных отношений между кино и танцами в полнометражном фильме Красный женский отряд (1961, Се Цзинь) и в одноимённой пьесе балета, снятой Пана Венджана и Фу Джие (1971). Фильмы принадлежат 17-летнему периоду (1949 - 1966) и Культурной Революции (1966 - 1976), время правления Мао Цзэдуна.

Анализ учитывает своеобразное развитие китайского кинематографа с начала своего существования и свою эстетическую оригинальность, которая основывается на множестве разных видов искусств в стране; рассматривает, имело ли изображение женских персонажей намерение сформировать феминистскую речь, или служило распоряжениям Китайской Коммунистической Партии в основе изображения общества классов.

Во время правления Мао Цзэдуна, изначально из-за советского влияния, китайский кинематограф направлялся к социалистическим темам с целью продвижения за рубежом национальных видов искусства для расширения революции по всему миру.

Пользуясь лозунгом gu wei jin yong yang wei zhong yong (古为今用，洋为中用), который означает "использовать старое для настоящего и иностранное для Китая", культурные распоряжения Коммунистической Партии опирались на привлекательность народа разных видов китайского, а также иностранного искусства, с намерением устроить героические повествования о народе, основанном под социализмом, и которые легко принимались не только местным населением, но и народами других стран.

Данные фильмы являются примерами вышеуказанного лозунга и комбинируют западные эстетические средства, такие как классический балет, с восточными элементами Китайского оперного театра, в результате чего появляется оригинальная киноэстетика и выделяются женские персонажи.

Ключевые слова: китайское кино, интермедиальность, классический балет, маоистский период, политическое искусство

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à minha orientadora Cecília Mello pelo acolhimento desde o nosso primeiro contato em 2016, e por sua excelente e dedicada orientação que possibilitou a realização desta pesquisa. Agradeço também a todos os momentos de compreensão, apoio, e de motivação nestes últimos três anos.

Agradeço aos professores Janes Jorge e Samira Adel Osman, que foram fundamentais para minha formação como historiadora, e que ainda me acompanham e me incentivam. Agradeço também à querida professora Christine Dabat, que me incentivou a realizar esta pesquisa bem antes de eu ingressar no mestrado, e que integrou junto ao professor Eduardo Morettin a minha banca de qualificação.

Aos professores Eduardo Morettin e João Paulo Schlittler agradeço a oportunidade de participar em suas disciplinas como estagiária, aprofundando meus conhecimentos sobre história e teoria cinematográfica, e ter meus primeiros contatos com a docência.

Aos meus queridos amigos do CTR e da vida Renato Trevizano e Paulo Calderaro agradeço por todo o companheirismo, pelos filmes compartilhados, pelas conversas e por todos os momentos que temos passado juntos. Agradeço também aos amigos Bruno Resende, Karina Consani, Thuan Cofani, Diogenes Sousa, Débora Huang, Maria Niemayer, Thaynara Magalhães, Emerson Dylan e Evandro Nishimaru por todos esses longos anos de amizade e de apoio.

À querida Taís Bahia agradeço por todo o companheirismo e amizade, e por todas as experiências compartilhadas nos eventos acadêmicos e nas pesquisas sobre China. Agradeço também à querida Andrea Longobardi e ao pesquisador Edelson Parnov por terem me aberto diversas portas durante minha trajetória no mestrado.

Agradeço especialmente aos meus pais e à minha irmã por todo o apoio e incentivo, e por terem comemorado comigo cada conquista em minha trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço ao PPGMPA e à CAPES, cuja bolsa tornou a realização desta pesquisa possível.

SUMÁRIO

Capítulo 1. *Destacamento Vermelho de Mulheres*: cinema, mulheres, revolução

1 Apresentação do tema de pesquisa 12

1.1 Cinema chinês: contextualização histórica.....17

1.2 Periodizações do cinema da China Continental.....33

1.3 A Revolução Chinesa: panorama histórico e a participação das mulheres.....36

1.4 A República Popular no período dos 17 Anos: as campanhas políticas e o cinema 55

1.5 *Destacamento Vermelho de Mulheres*: representações, obras e intermidialidade, ou a história contada nas telas e nos palcos.....63

1.6 《红色娘子军》Cronologia e Obras.....65

Capítulo 2. *Destacamento Vermelho de Mulheres* e os discursos de libertação nacional durante o Período dos 17 Anos

2 O período dos 17 Anos.....67

2.1 Xie Jin: vida, obra e as personagens femininas.....72

2.2 As personagens femininas: A Metade do Céu.....76

2.3 Histórico do título e produção.....84

2.4 Análise fílmica: o melodrama revolucionário a serviço da formação da nova sociedade socialista.....92

2.5 Estética: as influências soviéticas e o realismo socialista.....93

2.6 Wu Qionghua: libertação nacional através da trajetória da heroína.....105

2.7 Honglian e a continuidade da revolução através da família.....110

2.8 O martírio de Hong Changqing e as batalhas finais.....111

2.9 向前进， 向前进! Marchar em frente!.....114

2.9.1 A importância de *Destacamento Vermelho de Mulheres* no star system socialista chinês: festivais, premiações e internacionalismo.....117

Capítulo 3. Elas amam suas roupas de batalha, não sedas e cetins

3 A Revolução Cultural (1966-1976): contexto histórico.....131

3.1 Obras-modelo: da criação nos palcos às telas dos cinemas.....132

3.2 *Destacamento Vermelho de Mulheres* e as relações entre cinema e dança.....145

3.3 Análise fílmica.....149
3.4 As filhas da Nova China e uma nova perspectiva: a imagem da mulher soldada 155
Conclusão.....172
Referências
Fontes.....177
Filmografia.....177
Bibliografia.....179
Anexos
1. **Decupagem**.....183
2. **Documento traduzido**.....281

Nota sobre transliteração

A dissertação empregou o sistema de romanização *pinyin* para transcrição de nomes e palavras chinesas. A norma chinesa de colocar o sobrenome antes do nome foi mantida, geralmente abreviada para o sobrenome em referências futuras.

Capítulo 1

Destacamento Vermelho de Mulheres: cinema, mulheres e revolução

1) Apresentação do tema de pesquisa

O tema abordado na presente pesquisa é a representação das personagens femininas no longa–metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* (*hongse niangzi jun* 红色娘子军, 1961), dirigido por Xie Jin, e no ballet filmado de mesmo título lançado em 1971, apresentando uma adaptação ao roteiro do filme de Xie Jin e dirigido por Pan Wenzhan e Fu Jie.

A escolha do tema e objetos se deu, primeiramente, por meio do contato inicial com estudos acadêmicos durante a graduação em História. No decorrer do curso, surgiu gradualmente um interesse pelo estudo de sociedades não ocidentais. O olhar para a China, especificamente, se deu por meio da lacuna que há nos cursos universitários em História acerca de uma sociedade tão antiga e complexa, que com frequência recebe tratamento estereotipado, revelando um grande desconhecimento e a escassez de pesquisas dedicadas ao tema no universo acadêmico brasileiro. Através do interesse pela história contemporânea, e especialmente pela investigação acerca da Revolução Chinesa, acabei me dedicando ao estudo da língua declarada oficial na República Popular, amplamente conhecida como "mandarim". Esse conhecimento foi necessário para uma compreensão mais abrangente do tema e para a leitura de documentos não traduzidos.

Ao analisar os processos revolucionários que ocorreram na China entre o final do século XIX e no decorrer do século XX, é possível notar o protagonismo de personagens masculinos. As revoltas contra os invasores ocidentais e o Japão, a luta política pelo fim da última dinastia imperial Qing e a implantação da República, a formação dos partidos políticos – Nacionalista e Comunista, a guerra civil entre estas duas frentes partidárias, a fundação da República Popular, e todas as lutas políticas que vieram em seguida são, em sua maioria, mencionadas pelas historiografias através das figuras masculinas, sobretudo as que ocupavam posições de liderança.

Em contrapartida, a produção artística do período é repleta de filmes, óperas e ballets onde há grande destaque para as personagens femininas, elevadas como heroínas

e admiradas por sua força e determinação. Outro fator que chama atenção para a participação das mulheres na revolução e nas formas artísticas é a liderança política de Jiang Qing – esposa de Mao Zedong – durante os dez anos da Revolução Cultural (1966-1976). Jiang Qing foi atriz de teatro e de filmes secundários durante a década de 1930[1]. Em 1938, casou-se com Mao Zedong em Yan'an e ficou afastada da vida pública até às vésperas da Revolução Cultural.

Qual o papel da mulher chinesa durante estes longos e conturbados períodos históricos? Como estas mulheres eram representadas durante o Império, a primeira República, e durante o regime comunista? Essas e outras questões impulsionaram o foco de pesquisa para os processos revolucionários chineses a partir da participação feminina e de suas formas de representação, elencando o cinema e as produções fílmicas – por serem os principais meios de propaganda e educação dos regimes socialistas, como objetos de análise.

O contato com o longa-metragem de Xie Jin e com o ballet se deu através dos fatores e questões acima mencionados, assim como em uma viagem à China em 2012, na qual foi possível notar que a obra acerca do *Destacamento Vermelho de Mulheres* ainda possui grande importância, atravessando gerações, e deixando evidente o lugar de destaque da protagonista Wu Qionghua.

Os filmes analisados no presente trabalho foram produzidos em dois momentos históricos e políticos diferentes dentro do período Maoísta. O longa-metragem de Xie Jin foi produzido durante o ano de 1960, e lançado em 1961. O filme foi encomendado ao diretor para a comemoração de 40 anos do Partido Comunista Chinês, e corresponde ao período histórico denominado *Período dos 17 anos*. Este período atende à produção de filmes entre os anos de 1949 – ano de fundação da República Popular, e 1966, data que marca o início da Revolução Cultural, e de políticas muito peculiares no que dizia respeito à produção artística do país.

O segundo objeto analisado, o ballet filmado de mesmo título, foi produzido em 1970 e lançado em 1971. O ballet em sua forma filmada foi amplamente difundido e sua produção se deu durante a Revolução Cultural, inserida no conceito das obras modelos (*yangbanxi* 样板戏) determinado por Jiang Qing, responsável pelas produções das artes do período.

[1] À época, era conhecida como *Lan Ping*. Passou a utilizar o nome *Jiang Qing* após casar-se com Mao.

A escolha dos objetos se deu por conta de sua importância histórica na China, a complexidade de suas produções, seu caráter intermidiático, e a forma de representar as mulheres chinesas. *Destacamento Vermelho de Mulheres* tem como base o processo de libertação da ilha de Hainan entre os anos de 1930 e 1932, onde também se deu a formação de um destacamento feminino do Exército Vermelho. O longa-metragem e o ballet revelam a transformação da protagonista Wu Qionghua, de escrava do senhor de terras Nan Batian à heroína revolucionária. Com a ajuda de Hong Changqing – um secretário do Partido Comunista Chinês, Wu se liberta de seus opressores e se junta às fileiras do Exército Vermelho, transformando seus desejos pessoais de vingança em luta pela libertação de outras mulheres e da classe trabalhadora chinesa.

Neste primeiro capítulo, dada à complexidade e o relativo desconhecimento do tema no universo acadêmico brasileiro, pretende-se apresentar uma breve contextualização histórica da produção cinematográfica chinesa, assim como um panorama histórico da revolução chinesa e da participação da mulher. A isso, soma-se um panorama das produções culturais realizadas sobre o tema e que receberam o mesmo título, *Destacamento Vermelho de Mulheres*, revelando assim o caráter intermidiático das obras.

O segundo capítulo será reservado à análise do longa-metragem de Xie Jin. O filme será primeiramente analisado como parte do período da historiografia do cinema da China continental conhecido por *Período dos 17 anos*, que vai de 1949 a 1966. A segunda parte do capítulo será dedicada à análise do filme, alicerçada sobre três vetores, quais sejam: a análise da protagonista feminina, baseada no papel histórico das mulheres durante a Revolução; a análise estética, na qual o realismo socialista dos filmes da URSS será utilizado como referência; e a análise dos enquadramentos, planos, e o modo de representação fílmica da protagonista, seus companheiros e seus antagonistas.

No capítulo três, será analisado o ballet filmado, lançado no ano de 1971. Primeiramente, a obra será inserida no período da Revolução Cultural (1966-1976), que merecerá uma breve contextualização histórica; em seguida, conceitos importantes como o das *obras modelo* (*yangbanxi* 样板戏) e as *três proeminências* (*san tuchu* 三突出) serão definidos e analisados; a isso, segue-se um comentário sobre a inserção e o ensino do ballet clássico na China, bem como uma análise comparativa entre o ballet e o filme de Xie Jin, já que o ballet foi baseado no longa-metragem, porém, com alterações no roteiro.

A primeira etapa da elaboração deste trabalho se deu através da pesquisa bibliográfica acerca de produções acadêmicas relevantes para o tema, em língua inglesa

e portuguesa, assim como de filmografia do período abordado. Este primeiro capítulo será utilizado como base para a apresentação do que será discutido no decorrer da pesquisa, através da leitura e análise de textos que abordam as contextualizações históricas e periódicas do cinema chinês e da revolução chinesa, assim como a participação feminina nesses eventos.

Os textos aqui mencionados que melhor sintetizam a contextualização histórica da inserção e periodização do cinema na China estão em um catálogo da Cinemateca de Lisboa, que realizou uma mostra de cinema chinês em 1987, exibindo títulos importantes dessa cinematografia. O catálogo reúne textos de historiadores como José Manuel da Costa, assim como entrevistas com diretores chineses, dentre as quais uma entrevista com Xie Jin. Reúne também pequenas biografias dos mais proeminentes cineastas da China, uma cronologia que integra os principais acontecimentos políticos em relação à criação e desenvolvimento do cinema no país, assim como fotogramas dos filmes exibidos e de filmes que se perderam por deterioração, incêndios, bombardeios de guerra, ou outros fatores.

Ainda inseridos na contextualização histórica do cinema chinês, foram utilizados importantes textos contidos nos livros *China on Screen – Cinema and Nation,* de Chris Berry e Mary Farquhar (2006); *The Chinese Cinema Book,* organizado por Julian Ward e Song Hwee Lim (2011); e *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aeshetics and Internationalism (1949–1966),* de Jessica Ka Yee Chan (2019). Os principais artigos acadêmicos utilizados foram "Translating 'montage': The Discreet Attractions of Soviet Montage for Chinese Revolutionary Cinema", de Jessica Ka Yee Chan (2014); "Film in the People's Republic of China, 1949–1979: The Missing Years?" de Tina Mai Chen e Yomi Braester (2014); e "Chinese Operas on Stage and Screen: A Short Introduction", de Paola Iovene (2010).

Os textos que abordam aspectos sobre a revolução chinesa e a participação feminina foram escolhidos a partir do livro *Mulheres no movimento revolucionário chinês (1839–1949),* da professora da Universidade Federal de Pernambuco Christine Rufino Dabat, o qual se destaca como uma importante obra em língua portuguesa que sintetiza com grande habilidade os principais fatos ocorridos nos processos revolucionários que se iniciaram no final do século XIX até 1949 com a fundação da República Popular. O livro enfatiza a importante participação das mulheres chinesas nesses processos e traz trechos de documentos e relatos, dos quais ainda não se tinha conhecimento em português.

Sobre as representações femininas no cinema chinês, e sobre *Destacamento Vermelho de Mulheres*, serão utilizados nessa pesquisa os livros *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema,* de Shuqin Cui (2003) e *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism (1949–1966),* de Jessica Ka Yee Chan (2019). Para melhor abordar as questões sobre a construção do feminismo chinês serão utilizados os artigos "Female Icons, Feminist Iconography?, Socialist Rhetoric and Women's Agency in 1950s China" e "Socialism, Aestheticized Bodies, and International Circuits of Gender Soviet Female Stars in the People's Republic of China, 1949–1969", de Tina Mai Chen; "Re–makes/Re–models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen", de Kristine Harris; "Historicizing Gender: A Study of Chinese Women's Liberation from 1949 to 1966", de Dong Limin; e "Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations", de Xiao Liu.

As fontes históricas consultadas foram os discursos "On the Revolution in Peking Opera (*Tan Jingju Geming*, 1964)", sobre a reforma no cinema*, "*在'电影指导委员会'–第三次会议上的讲话" (*zai dianying zhidao weiyuanhui - di san ci huyi shang de jianghua*)[2], ambos de Jiang Qing (1950), e "Talks at the Yan'an Forum on Art and Literature", de Mao Zedong (1960).

Dentre a filmografia selecionada como referência para a análise dos objetos desta pesquisa, foram escolhidos filmes soviéticos com protagonistas femininas, dentre eles, *Tractors Drivers* (1939) e *Kuban Cossacks* (1949), do diretor Ivan Pyryev; *The Fall of Berlin* (1949), de Mikheil Tchiaureli; *Village Schoolteacher* (1947), de Mark Donskoy; e *She Defends the Motherland* (1943), de Fridrikh Ermler. Estes filmes foram escolhidos como referência pois além de apresentarem protagonistas femininas, interpretadas por importantes atrizes do cinema soviético como Marina Ladynina, Marina Kovalena e Vera Maritskaia, foram largamente exibidos na China durante a década de 1950. Estes filmes também exerceram influência estética no cinema chinês, assim como foram referência para o público.

Filmes já inseridos na produção cinematográfica chinesa considerados importantes para a análise de *Destacamento Vermelho de Mulheres* são: *Jogadora de Basquete Nº 5* (1957) e *Irmãs de Palco* (1965), ambos de Xie Jin, integrando sua filmografia inicial como diretor; e *A Garota dos Cabelos Brancos* (1950), dirigido por

[2] Traduzido como: *No "Comitê Diretivo do Filme" – Discurso na Terceira Reunião*. Tradução minha.

Wang Bing e Shui Hua. A filmografia inicial de Xie Jin foi escolhida por integrar, junto com *Destacamento Vermelho de Mulheres,* a produção do diretor que corresponde ao *Período dos 17 anos*, abordado nesta pesquisa; e também por destacar a abordagem direcionada às protagonistas femininas, traço marcante de seu trabalho, e que será discutido de forma mais extensa no capítulo 2. Particularmente, *A Garota dos Cabelos Brancos* é muito importante, pois foi o primeiro filme chinês do período maoísta a ser realizado sob as diretrizes estéticas recomendadas pelo Partido Comunista Chinês, e que também revelou seu caráter intermidiático, devido às demais adaptações para outras formas artísticas.

Os objetivos específicos que se pretende alcançar com as análises das personagens femininas dos objetos aqui elencados – com ênfase para a protagonista de *Destacamento Vermelho de Mulheres*, Wu Qionghua, estão relacionados às formas com que as mulheres foram representadas nos filmes dos períodos históricos abordados (período dos 17 anos e Revolução Cultural), examinados sob o escopo do marxismo-leninismo chinês elaborado sob o regime maoísta; e sob o escopo do uso do feminino como alegoria para a libertação nacional. Também será examinado se essas formas de representação da mulher pretenderam ser uma manifestação feminista – "à chinesa", já que uma noção muito difundida no período era a de se utilizar ideias estrangeiras para a libertação e o desenvolvimento nacional.

É importante enfatizar que algumas questões não serão analisadas em profundidade, como, por exemplo, a elaboração e a aplicação da filosofia marxista-leninista na China. Do mesmo modo, os panoramas históricos acerca da revolução chinesa serão breves, e virão sempre a serviço do escopo principal da pesquisa, qual seja, as duas obras cinematográficas analisadas.

Como objetivos mais gerais, serão enfatizados os aspectos intermidiáticos das obras que compõem *Destacamento Vermelho de Mulheres,* em que se pretende investigar a intenção do Partido Comunista Chinês por uma internacionalização das artes, atrelada à internacionalização da revolução socialista.

1.1) Cinema chinês: contextualização histórica e periodização

Em agosto de 1896, a primeira projeção de cinema ocorreu na China. Filmes Lumière foram exibidos nos Jardins Xu em Shanghai, a moderna cidade chinesa que algumas

décadas mais tarde seria a protagonista e grande produtora dos anos de ouro do cinema chinês, e que também testemunharia guerras e conflitos políticos. No ano seguinte, James Ricalton exibia no mesmo local filmes Edison e, em 1903, a primeira sala de cinema foi construída.

Investigar os cinemas chineses – cinemas no plural, se considerarmos as produções da China Continental, Taiwan, Hong Kong, e ainda a produção cinematográfica da diáspora chinesa[3], é uma tarefa árdua e desafiadora, e que se entrelaça à complexidade histórica de um país de território vasto e culturas tão diversas. Isso nos dá a sensação de explorar um mundo que existe em si.

Nessa parte da pesquisa, pretende-se apresentar sucintamente como se deu a inserção do cinema na China, através de um panorama histórico que possa unir os principais acontecimentos políticos, atrelados ao desenvolvimento da indústria cinematográfica do país. Também será apresentada a periodização estabelecida por estudos acadêmicos, através das duas principais correntes: fases e gerações.

O cinema da China Continental, analisado nesta pesquisa, nasceu próximo da própria criação do cinema no Ocidente, e foi por ele introduzido no país durante o século XIX, período em que territórios chineses foram concedidos a países como Estados Unidos, Rússia, Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Japão, através de vários tratados, nomeados pelos chineses de *Tratados Desiguais*, como o Tratado de Nanquim (1842), o Tratado de Tianjin (1858), dentre outros. Os portos – sendo o de Shanghai o principal, deram abertura para as invasões estrangeiras e, no entanto, importaram novas ideias e novas tecnologias. O cinema foi uma delas, como observa o historiador e diretor da cinemateca de Lisboa, José Manuel da Costa:

> O cinema chega ao território chinês um ano depois de "nascer" e, o que é determinante, um ano após o estabelecimento local das *Concessões* às potências do Ocidente. Ligado à importação de tecnologia e impulsionado pela mola comercial, desenvolve-se basicamente nessas Concessões, por sua vez centradas nos portos de comunicação exterior. (COSTA, 1987, p. 21)

[3] Produção fílmica de imigrantes chineses em países da Ásia e nas diversas "Chinatown" europeias e americanas.

Assim como Costa, Tan Ye e Yun Zhu, autores do *Historical Dictionary of Chinese Cinema,* apontam em seu ensaio introdutório que a China foi um dos poucos países que esteve inserido no meio cinematográfico logo no início:

> A relação entre o cinema chinês e o cinema mundial tem sido um importante indicador da história do cinema chinês e de suas técnicas, conteúdo e estilo de atuação, bem como do ambiente político que domina a produção cinematográfica. A China estava entre os poucos países expostos à cultura cinematográfica em um estágio muito inicial. Um ano depois de ele ter inventado a cinematografia na França, Louis Lumière enviou seu cinegrafista a Shanghai para mostrar algumas cenas (ainda não um filme no sentido moderno) de performances mágicas e acrobáticas em 11 de agosto de 1896. Outro ano mal passou quando James Ricalton, um americano de Maplewood, Nova Jersey, chegou à China para exibir alguns episódios gravados nos Estados Unidos[4]. (TAN, YU, 2012, p. 2, tradução minha)

Os autores também ressaltam a possível origem para o termo *dianying* (电影), literalmente "sombras elétricas", e que teria aparecido na primeira resenha publicada sobre um filme no país. Tratava-se de uma das projeções de James Ricalton:

> Espetáculo americano de sombras elétricas.... Mágico e ilusório, tudo além da imaginação.... Duas loiras de cabelos macios dançam de uma maneira encantadoramente

[4] The relationship between Chinese cinema and world cinema has been an important indicator of the history of Chinese film and its techniques, content, and performing style, as well as the political environment that dominates film production. China was among the few countries exposed to cinematic culture at a very early stage. A year after he invented cinematography in France, Louis Lumière sent his cameraman to Shanghai to show some shots (not yet a film in the modern sense) of magic and acrobatic performances on 11 August 1896. Another year had barely passed when James Rication, an American from Maplewood, New Jersey, arrived in China to exhibit some episodes shot in America.

> ingênua.... Dois ocidentais lutam.... Duas princesas russas dançam ao som da música....
>
> Uma mulher tomando banho.... Incomodado com um percevejo, um cara tenta pegá-lo.... Um mágico cobre uma mulher com um cobertor. Quando ele levanta o cobertor, ela desapareceu.... Todos esses truques não podem ser compreendidos.... A cena mais estranha é uma corrida de bicicleta.... Então, suspiro profundamente: milhares de mudanças entre o céu e a terra.... São semelhantes ao que vemos no jogo de sombras.... A vida não passa de sombra de bolhas[5]. (*Watching American Electrical Shadow Play*, Youxibao, no. 74, September 5, 1897. Citado em TAN, YU, 2012, p. 2, tradução minha)

Tan e Yun sugerem que o termo *dianying* 电影 – usado para denominar cinema/filme, pode ter se originado a partir da publicação da resenha acima citada. As projeções de filmes que ocorreram na China ainda no final do século XIX, e a publicação na mesma época desta resenha que se voltava para o assunto fílmico, são os indícios iniciais de que a China logo ingressaria nesta interessante novidade trazida do Ocidente.

Vale a pena lembrar que o cinema chegou à China antes da primeira República, e até mesmo a corte imperial Qing assistiu a uma projeção de um filme dentro de seu palácio em Beijing: "Em 1904, um oficial britânico apresentou um filme no palácio da Imperatriz Viúva em Beijing. Isto foi um desastre, não por conta do tema do filme, mas porque uma pane elétrica em um primitivo gerador causou um incêndio. Mesmo assim, sua majestade baniu o filme dentro de seu palácio, fora dele, não[6]" (TAN, YUN, 2012, p. 2).

A China não tardou a se lançar na indústria cinematográfica. Lin Chu-shan foi o primeiro chinês a ingressar neste novo ramo de negócios que surgia à época. Lin retornara

[5] American electrical light shadow play . . . magical and illusionary, all beyond imagination. . . . Two fluffy-haired blondes dance in a charmingly naive manner . . . . Two Westerners wrestle. . . . Two Russian princesses dance to music. . . . A woman bathing. . . . Bothered by a bedbug, a guy tries to catch it. . . . A magician covers a female with a blanket. When he lifts the blanket, she has disappeared. . . . All these tricks cannot be comprehended. . . . The strangest scene is a bicycle race. . . . I then heave a deep sigh: thousands of changes between heaven and earth . . . are similar to what we see in the shadow play. . . . Life is nothing but *shadow* of bubbles.

[6] In 1904, a British official presented a film at the Empress Dowager's palace in Beijing. It was a disaster, not because of the content of the film, but because an electrical fire was caused by a primitive generator. Even so, Her Majesty only banned the film inside her palace, not outside.

dos EUA em 1903 com um projetor e fez exibições de filmes estadunidenses em uma casa de chá em Beijing (TAN, YU, 2012, p. 2). Os filmes chineses inaugurais foram rodados em 1905 em Beijing, e consistiam em episódios da tradicional Ópera de Pequim captados em exteriores.[7] A primeira companhia chinesa, chamada *Asia*, foi fundada em Hong Kong em 1909, e se tratava de uma parceria com uma companhia americana. Em 1912, teve sua sede transferida para Shanghai, produzindo filmes de curta duração do gênero teatral.

Quando a *Asia* foi estabelecida em Shanghai, houve uma mudança de empresas em sua parcela americana. Estas empresas contrataram Zhang Sichuan e Zhen Zhengqiu para atuarem nas áreas de escrita, realização e interpretação. Estes são dois importantes nomes do início do cinema chinês, pois desenvolveram longas carreiras, e acabaram por fundar sua própria companhia, lançando no ano de 1913, através da *Asia*, o filme *Um Casal Infeliz*, rodado em quatro bobinas, uma ficção que satiriza os casamentos combinados.

A fase inicial de inserção do cinema na China, ainda na última dinastia imperial vigente, apresentou algumas regras impostas pelos Qing. Apesar da resistência à cultura Ocidental, a corte imperial aceitou esta forma estrangeira de espetáculo, principalmente depois que o prestigiado ator de ópera Tan Xinpei – patrocinado pela Imperatriz Viúva, participou daquele que é considerado o primeiro filme chinês, *Dingjun Mountain*, em 1905, e de outros filmes de Ren Jingfeng em Pequim em anos subsequentes. Tan e Yun ressaltam que neste momento de dominação estrangeira na China – no qual a enfraquecida dinastia imperial Qing não pôde resistir, a doutrina política por eles adotada naquele momento era de ter a sabedoria chinesa como base, e a aprendizagem ocidental como utilidade. Este aspecto é relevante, já que décadas mais tarde o governo comunista adotaria uma postura semelhante através do slogan *gu wei ji yong, yang wei zhong yong* (古为今用，洋为中用), o qual significa usar o antigo para o presente, e as coisas estrangeiras para a China.

Quanto às regras de exibição, às vésperas da queda do império em junho de 1911, os Qing estabeleceram as seguintes condições: era proibido exibir filmes sem licença,

[7] Os filmes de ópera consistem em um importante gênero cinematográfico chinês nas primeiras décadas de sua produção nacional e também revelaram as primeiras estrelas chinesas do cinema (atores já consagrados nas óperas). As óperas foram retomadas pelo Partido Comunista Chinês após a fundação da República Popular em 1949, e adaptadas aos programas revolucionários e ao propósito de educar as massas com as ideias socialistas.

filmes que fossem considerados obscenos, homens e mulheres tinham de sentar em alas separadas, e não deveriam exibir filmes após a meia-noite. Estas formas de controle acerca do que poderia ser exibido não são consideradas tão severas dadas a moral tradicional da China 'feudal' e o rigoroso poder que o império exercia sobre as artes e a literatura (TAN, YUN, 2012, p. 3).

A primeira década do século XX foi marcada pelo lançamento dos primeiros filmes feitos na China, e pela fundação de companhias de cinema que primeiramente eram parcerias de companhias estrangeiras. A primeira companhia de cinema inteiramente chinesa foi a *Huan Xian,* fundada em 1916, na qual Zhang Sichuan também realizou filmes.

Os anos de 1905 a 1920 são considerados como um período de "arranque irregular" (COSTA, 1987) para a produção cinematográfica chinesa: foi nesta primeira década que alguns dos gêneros chineses foram introduzidos – ópera, comédia, artes marciais dentre outros; e neste mesmo período houve o estabelecimento de companhias de cinema (estrangeiras e chinesas). O fornecimento de tecnologia e películas foi também um fator determinante para as oscilações da produção cinematográfica: incialmente, a China importava películas da Alemanha, porém, devido à Primeira Guerra Mundial, houve um corte total no abastecimento destes equipamentos entre os anos de 1914 e 1916; desde então, os Estados Unidos passaram a exportar o material.[8]

Durante a década de 1920, houve o surgimento de companhias de cinema chinesas em grandes quantidades, mas que iam à falência pouco depois de serem fundadas. No entanto, foi nesta mesma década que ocorreu um expressivo salto quantitativo na produção de filmes (até 1930 foram produzidos cerca de 650 filmes), e a fundação de companhias de grande importância[9]: em 1920 Dan Duyu fundou a *Shanghai Yinxi,* Zhang Sichuan e Zheng Zhenqiu fundaram a *Mingxing* em 1922 (também em Shanghai), Lin Minwei fundou a *Minxin* em Hong Kong no ano de 1923, dentre outras (COSTA, 1987).

É importante ressaltar que, à altura da década de 1920, período em que a indústria cinematográfica chinesa se consolidava, surgiram mulheres pioneiras como diretoras e roteiristas, e até mesmo fundadoras de suas próprias companhias. Como aponta Cecília Mello em "A Metade do Céu: Mulheres e o Cinema da China Continental" (2019), o pano de fundo político do período era composto pelo importante *Movimento Quatro de Maio*

[8] Até o início da década de 1960 a China produziu seus filmes com equipamentos e películas importados.

[9] Em parceria com a *Commercial Press.*

ocorrido em 1919, e a fundação do Partido Comunista Chinês em 1921 na cidade de Shanghai, eventos que serão abordados mais detalhadamente no próximo tópico. Nesse momento, a China se encontrava em sua primeira república, e as ideias revolucionárias e de emancipação das mulheres se difundiam rapidamente entre jovens, estudantes, artistas e escritores, influenciando diretamente as produções fílmicas e os movimentos literários.

Xie Caizhen é considerada a primeira diretora da história do cinema da China continental. Iniciou sua carreira como atriz, e em 1925 lançou um melodrama familiar chamado *O choro dos órfãos*. O filme infelizmente foi perdido, e pouco se sabe sobre a vida da diretora, desaparecida da vida pública já no ano de 1926. Pu Shunqing foi a primeira roteirista chinesa, com o filme *Os bonecos do Cupido*, também em 1925. Como pioneiras na fundação de suas próprias companhias de cinema pode-se mencionar Yang Naimei e Wang Halun. Yang criou a produtora *Companhia Cinematográfica Naimei*, onde pôde realizar e estrelar o roteiro de *Uma Mulher Notável*, escrito por ela em 1928. Wang criou em 1929 a *Companhia Cinematográfica Hanlun*, e exerceu múltiplas funções no cinema: em 1929, ela codirigiu, montou e estrelou *A vingança de uma atriz* (MELLO, 2019).

José Manuel da Costa e Cecília Mello apontam um importante aspecto recorrente à presença e atuação das mulheres no cinema chinês entre as décadas de 1920 e 1930: o tema do suicídio feminino, tanto nos filmes escritos e dirigidos por mulheres, quanto em fatos da vida real:

> O sacrifício ou a impossibilidade de existir no mundo dizem muito sobre a condição das mulheres durante o período imperial e especialmente durante a dinastia Qing, em que os costumes bárbaros de concubinato e a atadura dos pés limitavam, até mesmo literalmente, qualquer possibilidade de ascensão e mobilidade feminina. No início de sua luta por emancipação, o suicídio aparecia também como uma solução para o dilema que lacerava as mulheres, presas entre o passado opressor e um desejo de liberdade ainda pouco palpável. (MELLO, 2019, p. 210)

Costa e Mello citam os filmes *Uma Mulher Notável* (1928) de Yang Naimei e *A Vigança de uma Atriz* (1929) de Wang Hunlun, como exemplos cinematográficos que abordaram o tema do suicídio feminino. Os autores também nos chamam atenção para o suicídio de mulheres que exerciam trabalhos nas mais diversas áreas do cinema entre as décadas de 1920 e 1930, como a atriz e roteirista Ai Xia e a atriz Ruan Lingyu. As vidas pessoais das atrizes famosas acabavam por virar alvos de escândalos dos jornais da época, o que muitas vezes as levavam a cometer suicídio. Lu Xun, um dos maiores escritores da China contemporânea, cuja obra abordou temas sobre a opressão das mulheres chinesas, publicou o ensaio "A Maledicência é uma Coisa Terrível" (1935) na ocasião da morte de Ruan.

A década de 1930 foi marcada por grandes turbulências políticas e por algumas reviravoltas na indústria cinematográfica chinesa. O primeiro órgão de censura sobre a produção de filmes na China foi estabelecido pelo Guomindang (Partido Nacionalista), mas não perduraria por muito tempo, já que a predominância de cineastas de esquerda – muitos ligados ao Partido Comunista e à produção cinematográfica soviética, é uma importante característica do cinema chinês desta década.

Levados pela onda que o *Movimento Quatro de Maio* levantou por toda a década de 1920, os donos das companhias de cinema passaram a contratar argumentistas de esquerda ligados ao PCC para que seus filmes fossem atualizados com temas sociais e políticos. Estes homens de negócios nem sempre eram ligados aos movimentos, como destaca Costa, mas tinham ambições de "elevar o nível temático e artístico dos filmes", como foi o caso de Luo Mingyou, proprietário da *Lianhua*, que contratou intelectuais de esquerda "enquanto trunfos de qualidade". Depois da *Lianhua*, a companhia *Mingxing* foi para o mesmo caminho:

> A partir de 1932, a Mingxing entra em contato com gente diretamente ligada ao Partido Comunista, e, com estes, estabelece uma estratégia comum: durante os anos seguintes, aberta ou subterraneamente, a companhia basear-se-á no trabalho daqueles para a redação de argumentos. (COSTA, 1987, p. 26)

Os principais nomes de argumentistas e roteiristas de esquerda e ligados ao PCC citados por Costa são, na companhia *Lianhua:* Sun Yu, Zhu Shilin, Cai Chusheng, Shi Dongshan, Fei Mu, Tian Han, Wu Yonggang; na *Mingxing*: Xia Yan[10], A Ying, Zheng Boqi. Alguns destes nomes também passaram a integrar um grupo clandestino de realizadores (Xia Yan, A Ying, Chen Wu, Shi Linghe e Situ Huimin), no qual fizeram filmes para a *Lianhua* e a *Minggxing* usando pseudônimos. Em 1933 foi criada a terceira companhia que contaria com argumentistas, roteiristas, escritores, e diretores ligados aos movimentos de esquerda, chamada *Yihua,* na qual dentre seus membros pode-se citar nomes com o de Yang Hanshang, Zheng Junli, Shu Xinwen e Ding Ling. Importante ressaltar mais uma vez a presença de uma mulher: Ding Ling, uma das maiores escritoras chinesas do século XX, que trabalhou no cinema como realizadora, escritora, coautora de filmes de extrema importância, sem muitas vezes sequer ser mencionada nos créditos. Além disso, Ding Ling integrou junto a todos os nomes acima mencionados o grupo de realizadores da primeira *época de ouro* do cinema chinês.

O advento do som também gerou grandes mudanças, simultaneamente ao surgimento da *Lianhua,* fundada por Luo Mingyou – que anteriormente era proprietário de salas de cinema; e com sua nova companhia acabou por absorver a *Mingxing.* O som foi introduzido no cinema chinês de forma tardia e por etapas, pois a China dependia da importação de equipamentos e películas. O advento do cinema sonoro mudaria por completo as produções dos filmes: os argumentos foram renovados, a concorrência entre as companhias cresceu, e o som se tornaria alguns anos mais tarde um importante elemento de instrumentalização política nos filmes.

O primeiro filme parcialmente sonorizado – com a gravação do som em discos e através de uma associação entre a *Mingxing* e a *Pathé,* foi *A Cantora Peônia Vermelha,* de Zhang Sichuan em 1931. Neste mesmo ano, foi lançado *Jovens Artistas de Variedades* com som em película, de produção inteiramente chinesa; e o uso pleno e diversificado do som se deu somente em 1934. A produção de filmes mudos ainda persistiu até 1937[11], por conta de dificuldades técnicas e financeiras, e também por ter um mercado amplo, que não era afetado pela língua falada. Por outro lado, em um país vasto e populoso como a China, e que nesta época ainda possuía uma população analfabeta numerosa, o filme

[10] Membro do Partido Comunista desde 1927, foi responsável por comandar os cineastas comunistas do período, porém, em 1965 foi alvo de condenação, como tantos outros artistas e intelectuais.

[11] Costa menciona em seu artigo que de 1930 a 1937 a China produziu 387 filmes mudos, 17 parcialmente sonorizados e 107 sonoros.

sonoro pôde atingir um novo e grande público. Vale lembrar que a China é um país de escrita única, porém, de línguas faladas muito diversificadas e regionais. Como consequência, foram adotados intertítulos padronizados para todos os filmes, e o mandarim começou a ser usado largamente (COSTA, 1987, p. 26).

As décadas de 1930 e 1940 testemunharam conflitos nacionais, os quais tiveram grande peso sobre a jovem e próspera indústria cinematográfica chinesa: em 1931 o Japão invadiu a Manchúria, e em 1937 bombardeou a cidade de Shanghai: muitas salas de cinema e estúdios foram parcial ou totalmente destruídos, causando a mudança de algumas companhias para Hong Kong. A aliança entre os partidos Nacionalista e Comunista na luta contra a invasão japonesa até o final da Segunda Guerra Mundial foi rompida em 1945, iniciando uma disputa interna entre os dois partidos que resultou em uma guerra civil. Finalmente, em 1949, os comunistas conquistaram a vitória e fundaram a República Popular da China.

Durante a década de 1950, ocorreram grandes mudanças na indústria cinematográfica chinesa. O cinema passou a ter uma nova finalidade: servir às classes – soldados, camponeses e operários, e aos propósitos revolucionários. Passou a integrar o Ministério da Cultura, e em 1953 todos os estúdios tornaram-se estatais. Importante ressaltar que a primeira pessoa a ocupar o cargo do Ministério da Cultura foi uma mulher, Chen Bo'er. Chen foi atriz de teatro e cinema, ligada aos movimentos de esquerda, e exerceu trabalhos importantes nas telas, nos palcos, e no governo.[12] Outra mudança de grande relevância foi a criação de fábricas voltadas à produção de equipamentos e películas, implantadas de forma progressiva, mas que aos poucos proporcionaram independência às companhias, que até então necessitavam da importação de equipamentos estrangeiros. Estas transformações resultariam no aumento da realização de filmes, na construção de mais salas de cinema, em exibições itinerantes, e, consequentemente, no aumento significativo de espectadores.

À altura do início da década de 1960, o cinema chinês já havia desenvolvido seus próprios códigos, linguagem e estética, que se equiparavam às melhores produções ocidentais da mesma época. O período da Revolução Cultural (1966–1976), que acarretou

[12] Chen começou a atuar no teatro da Liga de Esquerda aos 19 anos de idade. Em 1934 entrou para a companhia de cinema Mingxing, na qual estreou como atriz de cinema, fazendo muito sucesso. Trabalhou junto com o importante ator Yuan Muzhi, com quem se casou. Ambos trabalharam para o governo comunista: Yuan tornou-se diretor do Departamento de Cinema em março de 1949, e permaneceu no cargo após a Libertação, e Chen foi ministra até sua morte precoce em 1951, causada por uma doença. Yuan permaneceu no governo até se demitir em 1954.

no fechamento dos estúdios no final da década de 1960, e sua reabertura em 1972, causou grande impacto e redução da produção cinematográfica chinesa. Havia um controle rigoroso acerca dos argumentos dos filmes – que deveriam abordar temas revolucionários baseados nos "trabalhos modelo" (os demais gêneros foram proibidos); assim como das escolhas estéticas para sua realização, e até mesmo do elenco. Muitos diretores e atores foram banidos, presos, ou enviados para o trabalho em fábricas ou no campo. Alguns cineastas reabilitados após o término da Revolução Cultural foram chamados de volta aos estúdios somente a partir de 1979.

O período da Revolução Cultural é normalmente abordado nos estudos acadêmicos como um período infértil e pouco produtivo, de repressão e perseguição aos artistas e intelectuais. Por essa razão, ainda é pouco estudado com mais profundidade. José Manuel da Costa, em seu artigo para o catálogo da mostra de cinema chinês de Lisboa (1987), adverte o leitor de que sua referência sobre a Revolução Cultural "tem de ser breve", justificando sua abordagem curta por se tratar de um período político conturbado, e da limitação de seu texto reduzido para o catálogo, que não o permitiria se aprofundar mais no tema:

> Sobre o tempo da Revolução Cultural, a referência tem de ser breve. Fenômeno complexo mas essencialmente não produtivo, há que considerá-lo sobretudo, no âmbito deste texto, pelo seu papel de clivagem. O corte profundo é, repito, ao nível das pessoas tanto como dos filmes. Uma percentagem imensa dos nomes-chave desta cinematografia, e dos nomes que marcaram até aqui a própria condução da política cinematográfica de esquerda – na verdade, a quase totalidade destes – transforma-se em alvo central de crítica e perseguição. (COSTA, 1987, p. 64)

Nas duas páginas em que aborda o período, Costa enfatiza os afastamentos de políticos, artistas e intelectuais: cita Xia Yan, "o mais importante homem do partido para o cinema", acusado de "ser o veiculador do revisionismo no meio"; a acusação de "falsificador e escriba reacionário" sobre o historiador Cheng Jihua; o ator Zhao Dan – artista de grande fama e prestígio na China, preso durante cinco anos. Junto aos atores e atrizes, "são criticadas ou literalmente destruídas as carreiras de todos os realizadores

oriundos da década de 1930, e praticamente a totalidade dos que haviam ingressado no meio em vésperas da revolução" (p. 64).

Sobre os filmes, Costa indica que os debates acerca dos rumos que a produção cinematográfica deveria tomar se iniciaram em 1964, período que ele estabelece como inicial nas campanhas políticas que resultaram na Revolução Cultural. O autor menciona que, durante o ano de 1964, "uma pluralidade de obras" fílmicas foi alvo de ataques, e cita os filmes *O Sul do País do Norte* (Shen Fu), e *Primavera Precoce* (Xie Tieli). Estes filmes foram exibidos em larga escala e simultaneamente atacados pela imprensa. Costa também ressalta que as duras críticas caíram de forma pesada sobre toda a produção fílmica da década anterior, e sobre os filmes lançados na primeira metade da década de 1960. *Irmãs de Palco* (1965), obra-prima de Xie Jin, é atacado sob as acusações de "secundarização da luta de classes" e por apresentar "caráter humanista" (COSTA, 1987, p. 64), fazendo com que o diretor "caísse em desgraça", resultando em seu afastamento dos estúdios de cinema, até ser reabilitado durante a década de 1970.

O autor também coloca em evidência a suspensão das atividades nos estúdios de cinema e na Academia de Cinema de Pequim em 1966, ano do início da Revolução Cultural; momento em que a produção teatral, fílmica e musical, incluindo as óperas, foi voltada para a produção das *obras modelo* (*yangbanxi* 样板戏), sob a supervisão de Jiang Qing, ocorrendo ainda exibições numerosas de curtas-metragens com finalidade científica e educativa. Costa encerra a Revolução Cultural com a reabertura dos estúdios e a "virada política" em 1979, na era pós-maoísta, na qual diversas reformas se iniciaram no país.

O período da Revolução Cultural passou a ser mais explorado e aprofundado nos estudos acadêmicos principalmente a partir dos anos 2000, tanto em seus aspectos históricos e políticos, quanto em suas produções artísticas. As pesquisas acadêmicas passaram a analisar esta época do período maoísta para além das afirmações já estabelecidas, as quais muitas vezes acabam por serem rasas e superficiais.[13] Algumas obras se destacam, dentre elas, e à qual tive acesso, o livro *The Cultural Revolution: A History*, de Paul Clark (2008).

A obra de Clark apresenta um olhar abrangente e completo acerca das causas e do desenvolvimento da Revolução Cultural. O autor contextualiza o período historicamente, aponta suas causas a partir de perspectivas políticas, e disserta com profundidade acerca

[13] A Revolução Cultural é amplamente abordada como um período somente de destruição, censura, perseguição e inatividade intelectual e artística.

das produções artísticas em cinco capítulos. Clark aborda a formulação e modernização das óperas, dos filmes, das danças, da literatura, das artes visuais e arquitetura, do teatro e de outras artes performáticas, inseridos nos conceitos utilizados para a formulação e modernização destas formas artísticas: o conceito de modelo, das três proeminências, dentre outros. Estes conceitos, assim como a produção historiográfica do período, dentre outros aspectos, serão discutidos no capítulo três.

Com a morte de Mao Zedong em 1976, a Revolução Cultural foi encerrada, e uma nova fase política e econômica teve início na China. As reformas que Mao tanto temia e evitava em suas campanhas finalmente se iniciaram, e no cinema não foi diferente. Após o término da Revolução Cultural, a Academia de Cinema de Pequim foi reaberta, e a primeira turma composta por 150 jovens estudantes foi recebida em 1978. Muitos destes jovens tinham passado por experiências intensas durante a Revolução Cultural, e estas experiências marcariam a expressão de um cinema que estava por renascer.

Estes jovens diretores, formados em 1982, despontariam para a chamada *quinta geração* de cineastas chineses, e nomes como Chen Kaige e Zhang Yimou – para citar alguns dos mais renomados autores desta geração, se destacariam em festivais internacionais com filmes como *Terra Amarela* (1984) e *O Sorgo Vermelho* (1987), dentre outros. A *quinta geração* também foi marcada por novas políticas cinematográficas na China, devido à abertura do país à economia de mercado durante o governo de Deng Xiaoping. Isabelle Glachant (2008) afirma que a produção cinematográfica nacional – que até 1980 era inteiramente financiada pelo Estado, não se atentava ao sucesso ou ao lucro que os filmes poderiam gerar. Com a privatização de estúdios de cinema e o surgimento de outras formas de entretenimento como televisores nas casas e bares com karaokês o cinema passou a não ser a principal atração para o público chinês, e os prejuízos causados na indústria cinematográfica logo foram notados:

> De 1979 a 1985, 17% das salas de cinema fecham e os ingressos caem mais de 43%. No campo, 40 mil dos 150 mil cinemas itinerantes desaparecem. As receitas diminuem, mas os gastos de produção aumentam. Assim, os salários dos atores dobram. Os balanços financeiros são difíceis para os estúdios. Em meados dos anos 1980, apenas 20% da produção não é deficitária. (GLACHANT, 2008, p. 275).

As saídas que o governo chinês buscou recorrer para sanar os prejuízos causados sobre o cinema nacional consistiram em medidas pelas quais o Partido Comunista já havia utilizado anteriormente: permitir a volta dos gêneros de apelo comercial até então proibidos, como os filmes de kung fu; e lançar diversas campanhas políticas, como, por exemplo, a campanha em 1983 contra a "poluição espiritual"; a campanha de controle em 1985; e em 1986 a campanha contra os diretores da quinta geração (GLACHANT, 2008).

Os filmes dirigidos por cineastas da quinta geração passaram a ficar na mira da censura pois apresentaram novas propostas artísticas, já livres do endurecimento estético e do idealismo causado pelo realismo socialista e pelos filmes-modelo. Outro fator importante foram as críticas ao período da Revolução Cultural empreendidas por esses cineastas. As campanhas acima mencionadas muitas vezes proibiam o lançamento dos filmes da quinta geração. Glachant menciona em seu texto que durante a *campanha de controle*, o filme *Superstar* (1985, Teng Wengji)[14] foi proibido, *Terra Amarela* teve sua venda para o exterior impedida, e o filme *The Black Cannon Incident* (Huang Jianxin, 1985) não pôde ser divulgado; o governo apoiava que fossem lançados e promovidos "filmes morais". A campanha lançada em 1986 contra a quinta geração considerava os filmes do diretor Tian Zhuangzhuang "incompreensíveis", reduzindo drasticamente a distribuição de seus filmes *On the Hunting Ground* (1984) e *The Horse Thief* (1986) para menos de 10 cópias (GLACHANT, 2008).

No entanto, enquanto os filmes da quinta geração não atendiam às expectativas financeiras e de conteúdo na China, tendo sua distribuição limitada ou até mesmo proibida, no exterior estes filmes passaram a fazer sucesso nos festivais e a ganhar muitos prêmios. Alguns dos principais exemplos são os filmes de Zhang Yimou *Amor e Sedução* (1991), *Lanternas Vermelhas* (1991), e *Tempo de Viver* (1994); *O Sonho Azul* (1993) de Tian Zhuangzhuang, e *Adeus Minha Concubina* (1993) de Chen Kaige, que se tornam conhecidos no mundo inteiro, recebendo diversos prêmios em festivais internacionais como Cannes, Berlim e Veneza. Nesse período, a atriz Gong Li torna-se uma estrela do cinema chinês, o símbolo da *quinta geração*, e conquista fama mundial. No entanto, o governo não viu com bons olhos o sucesso internacional destes filmes, e o órgão de censura insistiu em dificultar o trabalho dos diretores:

[14] *Superstar* é uma releitura chinesa do filme americano *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne.

> A censura se opõe aos filmes e a maioria deles vê sua exibição nacional proibida ou fortemente limitada. Tian Zhuangzhuang paga o preço mais alto. Ele fica proibido de dirigir filmes durantes dez anos, por ter ousado filmar a Revolução Cultural em *O Sonho Azul.* Depois, a Europa e a América vão se interessar por esses diretores. A França coproduzirá *Operação Xangai* (*Shanghai Triades*, Zhang Yimou 1995) e *O Imperador e o Assassino* (*The Assassin*, Chen Kaige, 1998); os Estados Unidos financiarão com suas pré–compras *Herói* (*Hero*, 2002), *O Clã das Adagas Voadoras* (*House of Flying Daggers*, 2004) e *A Maldição da Flor Dourada* (*Curse of the Golden Flower*, 2006), de Zhang Yimou, e *A Promessa* (*The Promise*, Chen Kaige, 2005). (GLACHANT, 2008, p. 277)

As tentativas de negociação e o sucesso internacional dos filmes não facilitaram a relação dos diretores com o governo e a imprensa da China. Descontentes com a imagem da nação que os diretores passaram ao exterior, a imprensa chinesa lançou campanhas contra Zhang Yimou sob a acusação de propagar uma China extremamente exótica fazendo com que a expectativa da visão estereotipada que os estrangeiros têm fosse completamente atendida. Apesar das restrições e críticas, alguns diretores da quinta geração – com destaque para Zhang Yimou e Chen Kaige, tornaram-se cineastas chineses de grande sucesso internacional, e após um período de relações tensas com a censura entram no século XX realizando filmes de apelo comercial, tanto no exterior quanto em seu país.

Assim, será contra a corrente do sucesso comercial e internacional de alguns diretores da quinta geração, e das grandes e arrebatadoras reformas econômicas pelas quais a China passava durante a década de 1980 no governo de Deng Xiaoping, que surgirá uma nova geração de cineastas chineses, marcados pelo incidente[15] da Praça

[15] O Incidente da Praça da Paz Celestial (noticiado no Ocidente como Massacre da Praça da Paz Celestial) ocorreu no final da década de 1980, momento em que o grande bloco socialista começou a se desmembrar. As aberturas da URSS influenciaram movimentos por liberdade de expressão na China e na Alemanha Oriental. O movimento dos estudantes e dos trabalhadores chineses teve um trágico desfecho em 4 de junho

Tiananmen em 1989, e que ficaram conhecidos como diretores da *sexta geração*, ou *geração urbana*.

Estes jovens diretores foram estudantes com participação ativa nos protestos da Tiananmen ao lado dos operários e de outros trabalhadores, e que sofreram repressão direta do Estado, não somente em 4 de junho de 1989, quando as forças armadas foram enviadas à Tiananmen para encerrar as manifestações de forma extremamente violenta, mas também com prisões e campanhas contra os "contrarrevolucionários". Sofrendo com a nascente desigualdade social causada pelas reformas econômicas, e descontentes com a falta de transparência do governo, trabalhadores e estudantes clamavam por liberdade de expressão, abertura política, e uma economia aberta e justa aos trabalhadores.

A resposta do governo central veio não somente com violência física e prisões, mas também com a limitação da atuação dos estudantes, que tiveram suas provas canceladas e foram enviados aos campos para serem reeducados. O tratamento aos recém-formados na Academia de Cinema de Pequim envolvidos nas manifestações não foi diferente. Após serem afastados, foram realocados para locais de trabalho que muito dificultariam a realização de seus projetos – como estúdios no interior das províncias, ou o estúdio do exército, fazendo com que estes jovens cineastas em pouco tempo se retirassem da indústria e se juntassem para a elaboração de novos meios de produção cinematográfica:

> Diante da impossibilidade de trabalhar nas unidades para onde foram enviados, esses diretores decidem produzir seus próprios filmes. Investem as próprias economias ou fazem empréstimos. A equipe técnica e artística é composta por amigos que trabalham de graça. A película vem de restos das filmagens oficiais. Os negativos são revelados nos lotes das produções dos estúdios onde amigos trabalham. Os custos de produção de alguns desses filmes chegam a cair

de 1989, quando as forças do exército, sob ordens do governo, reprimiram com violência os protestos causando mortes, prisões, e repercutindo internacionalmente através dos noticiários de televisão. Há uma grande incerteza e desencontro de informações no que diz respeito ao número de mortos durante a repressão contra os manifestantes. Estima-se que ocorreram centenas e até mesmo milhares de mortes entre trabalhadores e estudantes que participaram das manifestações.

> para cerca de dez mil dólares. Cada diretor cria sua própria produtora. (GLACHANT, 2008, p. 279)

Os filmes que inauguraram a produção da sexta geração foram lançados em 1993, e abordavam temas relacionados à juventude chinesa e aos seus questionamentos e interesses. Desemprego, consumo de álcool, sexualidade, e até mesmo o surgimento de estrelas de gêneros musicais ocidentais como o *rock n' roll* são apresentados em filmes como *Beijing Bastards*[16] (1993) de Zhang Yuan, e *The Days* (1993) de Wang Xiao Shuai.

A sexta geração se destaca por suas produções independentes, suas filmagens são feitas muitas vezes com orçamentos muito baixos e com equipamentos que os diretores têm disponíveis, e as câmeras digitais de uso doméstico passam a ser largamente usadas. Os cineastas não esperam ter o aval dos órgãos do governo para realizarem suas filmagens – sabendo que na maioria das vezes não terão; e a distribuição dos filmes também se dá de forma independente e clandestina, circulando paralelamente à distribuição oficial.

1.2) Periodizações do Cinema da China Continental

Mencionados os principais períodos históricos do cinema chinês, descreverei de forma breve como se dão as divisões destes períodos nas abordagens acadêmicas mais recorrentes.

A respeito dos estudos historiográficos acerca do cinema feito na China, há duas vertentes apontadas por Tan Ye e Yun Zhu no texto introdutório do *Historical Dicctionary of Chinese Cinema* que se destacam: a primeira consiste na divisão da história do cinema chinês em cinco fases; e a segunda aborda as fases históricas através das gerações de cineastas, divididas em seis gerações.

De acordo com Tan e Yun a divisão em cinco fases corresponde à divisão clássica da academia chinesa. A primeira fase (1895–1934) corresponde à introdução do cinema na China e coincide com o período clássico dos filmes de Hollywood. Nestas primeiras décadas, o cinema chinês começou a tomar forma e a desenvolver lentamente características próprias. A segunda fase (1934–1949) teve início com a introdução do som

[16] *Beijing Bastards* com sua estética peculiar e montagem descontínua, conta com a participação de Cui Jian, considerado o pai do rock chinês. Sua canção *Nothing to My Name* foi considerada um hino pelos estudantes que participaram dos protestos da Tiananmen em 1989.

(é necessário ressaltar que o som no cinema chinês foi introduzido tardiamente em relação ao Ocidente, e de forma gradual), e terminou com a fundação da República Popular em 1949. A segunda fase é também conhecida como a "era de ouro" do cinema chinês. A terceira fase (1949–1979) corresponde ao período maoísta, e também abrange os anos da Revolução Cultural: nesta fase, os filmes estrangeiros foram banidos, a produção cinematográfica esteve sob controle de órgãos de censura, e todos os estúdios passaram a ser estatais. A quarta fase (1979–1989) se deu com a reintrodução de filmes estrangeiros na China, e terminou com os esforços dos cineastas chineses para introduzirem seus filmes no circuito internacional. A última fase (1989-presente) corresponde à era pós Deng Xiaoping, e pós Tiananmen.

Já de acordo com a periodização proposta pela Academia de Cinema de Pequim no final da década de 1990, a primeira geração (1905-1937) corresponde aos diretores do cinema mudo; a segunda geração (1937-1949) aos diretores que atuaram durante a guerra civil, a resistência anti-japonesa, e a Segunda Guerra Mundial, até a vitória dos comunistas; a terceira geração (1949-1978) teve toda sua produção nos estúdios estatais dos anos 1950 ao período da Revolução Cultural; a quarta geração (1978-1983) de cineastas chineses surgiu após a Revolução Cultural, e sua principal influência foi o neorrealismo italiano e os textos de André Bazin; a quarta geração abriu caminho para a quinta geração (1983-1989), que obteve grande reconhecimento e foi a geração marcada pelas reformas econômicas de Deng Xiaoping, encerrada simbolicamente após a repressão aos protestos na Tiananmen em 1989. Apesar de uma nova geração ter emergido, os cineastas da quinta geração continuaram a fazer filmes. Após a segunda metade da década de 1990, pode-se observar o surgimento de uma sexta geração de cineastas chineses já acima mencionada, com destaque para Jia Zhangke, que retrata o cotidiano dos que sofrem as consequências das reformas iniciadas nos anos 1980, da rápida e violenta modificação das paisagens urbanas, e da invisibilidade dos cidadãos comuns, engolidos por uma ordem econômica cruel e que gera desigualdades e falta de perspectivas.

Para melhor visualização, as divisões em fases e gerações estão organizadas nas tabelas abaixo:

FASES	
1ª (1895-1934)	Introdução do cinema na China/ Período clássico hollywoodiano
2ª (1934-1949)	Introdução do som/ fundação da República Popular
3ª (1949-1979)	Período maoísta/ Revolução Cultural
4ª (1979-1989)	Reintrodução de filmes estrangeiros/ protestos na praça Tiananmen
5ª (1989-presente)	Pós- Deng Xiaoping

GERAÇÕES	
1ª (1905-1937)	Cinema mudo
2ª (1937-1949)	Resistência anti-japonesa/ guerra civil/ fundação da República Popular
3ª (1949-1978)	Estúdios estatais / Revolução Cultural
4ª (1978-1983)	Pós Revolução Cultural/ influência do neorrealismo italiano e textos do Bazin
5ª (1983-1989)	Reformas de Deng Xiaoping/ censura/ protestos na Tiananmen

6ª (1990- presente)	Pós reformas de Deng Xiaoping/ urbanização desenfreada/ desigualdades sociais

1.3) A Revolução Chinesa: panorama histórico e a participação das mulheres

A emancipação das mulheres pode acontecer apenas
com uma mudança na estrutura social que liberte
tanto os homens quanto as mulheres.
Xiang Jingyu [17]

As obras designadas pelo título *Destacamento Vermelho de Mulheres* abordam a libertação nacional e a libertação feminina. Estes dois temas não são dissociados, visto que os processos revolucionários possibilitaram que as mulheres se libertassem das condições de exploração a que eram submetidas. No cinema e em outros tipos de arte, a libertação feminina pode ser interpretada como uma alegoria para a libertação da China em relação ao "feudalismo" e suas condutas morais rígidas, ao imperialismo e ao colonialismo.

Para que o objeto analisado nesta pesquisa possa ser mais bem compreendido, é necessário que uma breve contextualização histórica acerca dos principais acontecimentos políticos do processo de libertação da China seja apresentada, assim como um panorama que possibilite inserir as mulheres como participantes ativas das etapas da revolução. Como já foi dito anteriormente, as contextualizações históricas

[17] Xiang Jingyu (1895–1928): uma das pioneiras do feminismo chinês, foi amiga de Mao Zedong e se destacou por sua dedicação na luta pelos direitos das mulheres e pelo socialismo. Muito ativa nas lutas dos trabalhadores, Xiang trabalhou como operária, fundou um grupo direcionado para mulheres, e participou do *Programa de Trabalho–Estudo* na França. Retornou à China em 1920, atuando com destaque no Comitê Central do Partido Comunista Chinês – era a única mulher neste setor, com papel de liderança nas atividades de propaganda do partido; organizou greves operárias nas cidades, e em 1925 o partido a delegou para o sexto Pleno do Comitê Executivo do Comintern, em Moscou. Xiang casou-se com Cai Hesen – um dos primeiros a ocupar cargos de liderança no PCC, com quem teve dois filhos. Em 1927, com o Golpe de Estado de Chiang Kai–Shek, continuou a trabalhar com as operárias de forma clandestina, até o momento de sua prisão. Xiang Jingyu foi executada no dia 1º de maio de 1928.

aparecem na dissertação de forma abreviada e como auxiliares do seu objeto principal, o cinema.

Os processos de luta por mudanças sociais na China se iniciaram antes que a República Popular fosse estabelecida em 1949. O século XIX – conhecido pelos chineses como o *Século das Humilhações*, presenciou convulsões sociais que abalaram a estrutura social chinesa e suas estruturas imperiais. A dinastia Qing (1644-1912)[18] começou a se enfraquecer durante a primeira metade do século XIX devido às revoltas internas contra o próprio império – como a Revolta dos Taiping e a Revolta de Du Wenxiu[19]; e também devido ao desgastado isolacionismo em que a China se encontrava em relação ao processo de modernização do Ocidente – processo este imposto violentamente às regiões colonizadas da Ásia e do continente africano. As estruturas abaladas do regime imperial favoreceram as invasões estrangeiras na China, e a fragmentação de seu território sob o jugo de diversos países, principalmente das potências europeias – assim como do Japão e do crescente poderio dos Estados Unidos, como bem define o historiador Eric J. Hobsbawm em seu livro *A Era dos Impérios:*

> O Império Chinês vinha sendo abalado por uma crise social importante desde meados do século XIX. Só conseguira superar a ameaça revolucionária do Taiping às custas de praticamente liquidar o poder administrativo central do império e de deixá-lo à mercê dos estrangeiros, que haviam estabelecido enclaves extraterritoriais e praticamente assumido o controle da fonte principal das finanças imperiais, a administração alfandegária chinesa. O enfraquecido império, dirigido pela imperatriz (viúva do imperador) Tzu-hsi (1835–1908), mais temida dentro do império que fora dele, parecia fadado a desaparecer sob os ataques violentos e combinados do imperialismo. (HOBSBAWM, 1988, p. 389)

[18] A última dinastia imperial Qing (1644–1912) foi considerada uma dinastia estrangeira, visto que os Qing, pertencentes à etnia man, invadiram Beijing – então capital do império, e após cerca de 30 anos de batalhas derrotaram e destronaram a dinastia Ming, de origem étnica *han*. Os chineses *han* (汉) são o maior grupo étnico da China, por isso os *man* (满) são considerados estrangeiros e invasores do império. É comum que os textos se refiram aos Qing como um povo *manchu,* porém, gostaria de esclarecer que "chu" corresponde à palavra chinesa *zu* (族), grupo étnico, etnia.

[19] Também conhecida como Revolta Muçulmana.

A ocupação estrangeira na China não se deu propriamente nos moldes "clássicos" de colonização. As potências estrangeiras, através dos tratados de concessões de territórios – e não da invasão e ocupação do território chinês como um todo, visaram a infiltração e corrosão do império minando seu poderio militar e econômico nas zonas mais ricas, como as regiões costeiras, nas quais o império chinês já havia perdido totalmente o controle jurídico. Como observa Christine Dabat, "os estrangeiros açambarcavam prerrogativas e monopólios estatais diversos (entre outros a alfândega), despojando assim o Estado chinês de faixas inteiras de sua jurisdição bem como de recursos financeiros e fustigando seriamente a honra nacional" (2006, p. 75).

Os golpes pesados e certeiros dos invasores estrangeiros na estrutura imperial chinesa eram meticulosamente calculados: quanto mais o império se enfraquecia, mais numerosos e desiguais eram os tratados de concessão de territórios. Desta forma, a intervenção nos assuntos internos consequentemente aumentava: as alianças com setores da sociedade chinesa que se rendiam e prestavam apoio aos estrangeiros faziam com que os mercados fossem inundados de produtos industrializados importados – desde as "novidades" ocidentais, até os produtos de uso básico, enfraquecendo a produção artesanal chinesa. Isso vinha a custo de pesados impostos, taxas, indenizações, esvaziando os recursos financeiros imperiais. As fracassadas tentativas de defesa por parte das forças militares imperiais também causaram pesados prejuízos financeiros.

Outro fator agravante para a dominação estrangeira na China durante o século XIX foi indubitavelmente o tráfico de ópio. O império britânico possuía plantações de papoula em suas colônias na Índia, e obrigava que o império chinês importasse o ópio nas concessões britânicas. Posteriormente, os ingleses ocuparam grandes regiões férteis do território chinês com plantações de papoula, causando a escassez da produção de alimentos, e, consequentemente, a fome da população.

Além disso, o uso da droga se espalhou largamente, e atingiu todas as classes sociais. A dominação pelo vício do ópio acabou por ser uma arma mais poderosa que qualquer aparato bélico, que acabou por agravar a miséria, a exploração dos camponeses, a venda de crianças sob a condição de escravizadas, o agravamento dos problemas de saúde de toda a população, assim como a desmoralização estrutural de toda uma sociedade.

Apesar de toda a hostilidade e humilhações resultantes do colonialismo e do imperialismo, assim como da própria dinastia Qing e suas rígidas imposições morais, a população não deixou de se organizar em sociedades secretas e revoltas, que buscavam livrar-se das duras condutas confucianistas, das desigualdades sociais, assim como do domínio estrangeiro na China. Estas primeiras revoltas, através de suas reivindicações, acabariam por serem as raízes dos processos revolucionários chineses que ocorreram a partir do início do século XX.

As rebeliões de cunho popular – como uma forma de resposta às condições de exploração e de humilhação nacional causadas pelo colonialismo e pelo próprio império chinês, foram relativamente numerosas e ocorreram em diversas etapas no decorrer do século XIX. Serão aqui mencionados de forma breve os principais conflitos por sua importância em relação aos movimentos revolucionários ocorridos nas primeiras décadas do século XX.

Os principais levantes que visavam reverter a ordem social imposta pelo império e pelos invasores estrangeiros foram as guerras do ópio, a Rebelião Taiping (1850–1864), a Rebelião Nien (1853–1868), e as rebeliões muçulmanas – como a Revolta de Du Wenxiu, ocorridas durante a década de 1850. Em meio aos três períodos da Guerra do Ópio (Primeira Guerra do Ópio: 1839–1842; Segunda e Terceira Guerras do Ópio: de 1856 a 1860), as respostas foram novos tratados desiguais de concessão de territórios, por meio dos quais os colonizadores exigiam *indenizações de guerra* do império chinês.

A Rebelião Taiping (1850–1864) tem sua relevância nos estudos acerca da Revolução Chinesa por ter proporcionado mudanças sociais significativas para o período, como a emancipação das mulheres, distribuição de terras, proibição da prostituição, do consumo de álcool e de ópio, dentre outras. Christine Rufino Dabat a define como uma "rebelião popular de tipo clássico", que ocupa "uma posição intermediária entre os levantes populares que pontuaram a história chinesa e o movimento revolucionário moderno" (DABAT, 2006, p. 86-87).

O pesquisador português Pedro Simão da Rocha Sobral, em sua dissertação de mestrado "De Ameaça a Inspiração: A Rebelião Taiping (1850–1864) no Percurso Revolucionário Chinês" (2018), aponta a importância deste fato histórico como uma rebelião que procurou atacar diretamente a última dinastia imperial Qing, e também como uma marca na transição da China para a modernidade. Sobral também explica as razões

pelas quais historiadores chineses marxistas consideram esta rebelião do século XIX importante para as bases que consolidariam anos mais tarde o socialismo na China.

Sobral apresenta os paralelismos entre o líder Taiping Hong Xiuqian – fundador do Reino Celeste, e Sun Yat–sen, o "pai" da república chinesa, para explicar como a historiografia comunista contemporânea considera os rebeldes Taiping como "proto–revolucionários nacionalistas" ou até mesmo como os "primeiros maoístas". Estas atribuições são colocadas, primeiramente, por conta do primeiro objetivo dos Taiping após o estabelecimento do Reino Celeste em 1853, em Nanjing, qual seja, romper com o império e com as tradições chinesas através de ideias progressistas. Essas ideias de ruptura com as tradições impostas pelo império iam desde a reforma agrária até a igualdade social e a igualdade entre os gêneros.

É importante aqui ressaltar, assim como Sobral fez em sua dissertação, que a ideia de igualdade entre os gêneros do governo Taiping não se assemelha à igualdade de gênero que somos familiarizados a partir dos diversos movimentos construídos ao longo do século XX. Os Taiping edificaram seu levante a partir de algumas ideias retiradas do cristianismo, como a igualdade entre homens e mulheres perante Deus. Algumas medidas inicialmente pareciam bastante favoráveis às mulheres, como a proibição da prostituição, da atadura dos pés, do adultério, e o direito ao recebimento de terras. Porém, algumas contradições se destacam, já que foi estabelecida a separação de homens e mulheres dentro do complexo palaciano que abrigava o Reino Celeste, assim como o direito dos governantes de terem mais de uma esposa.

Os movimentos de revolta na China entre o século XIX e a primeira metade do século XX não ocorreram somente nas áreas rurais, devido ao descontentamento dos camponeses diante da miséria e da exploração. As potências imperialistas haviam instalado à força suas indústrias nas cidades chinesas das áreas costeiras: estas áreas eram populosas, possuíam grandes portos nos quais o trânsito de mercadorias e pessoas era intenso, e também eram áreas em que o poder imperial já havia sido derrotado. A produção industrial estrangeira e a importação em massa de bens de consumo também enfraqueceram o artesanato chinês – rural e urbano, conforme mencionado anteriormente.

As consequências do domínio industrial estrangeiro sobre a produção artesanal chinesa refletiram primeiramente no campo. Como aponta Dabat, houve o aumento da concentração de terras e de rendas, resultando em grande desapropriação de camponeses pobres, aumentando em grande escala a condição de miséria destas populações rurais. Por

conta do acirramento da pobreza rural, um grande êxodo urbano empurrou estas populações – com um grande número de mulheres, para as cidades, em busca de trabalho nas fábricas. Os homens acabavam por emigrar para outros países em grandes fluxos, fazendo com que as mulheres se tornassem as responsáveis e as provedoras de seus meios familiares.

Se os levantes revoltosos ocorridos durante o século XIX se iniciaram nas áreas rurais – lembrando-se de que a China era majoritariamente agrária até este período, com o início da industrialização e o êxodo para as cidades os operários das fábricas dos meios urbanos também passaram a manifestar seus descontentamentos diante das duras e extensas jornadas de trabalho, das condições precárias das fábricas, e do tratamento a eles dispensados por patrões. Neste ponto, é preciso ressaltar que grande parte do operariado chinês no início do século XX era composto por mulheres e crianças, principalmente nas indústrias têxteis. Como já foi dito, em um momento em que grande parte dos homens das zonas rurais emigrava para outros países em busca de trabalho, as mulheres migravam para os centros urbanos, e acabavam empregadas nas linhas de montagens das fábricas.

Shanghai foi a primeira cidade chinesa a se tornar um grande polo industrializado. Devido à presença estrangeira e aos seus grandes portos, a cidade possuía trânsito intenso de mercadorias, pessoas, e de entrada de novas tecnologias ocidentais. A primeira fábrica têxtil foi instalada em Shanghai em 1890, e a expansão deste e de outros tipos de fábricas se deu rapidamente durante as primeiras décadas do século XX, aumentando consideravelmente o número de operários.

Em dados apresentados em seu livro *Mulheres no Movimento Revolucionário Chinês (1839–1949)*, Christine Rufino Dabat menciona que no ano de 1926, a cidade de Shanghai possuía 226.718 operários – dos quais 136.665 eram mulheres, e 17.091 crianças, empregadas em indústrias estrangeiras e chinesas, das quais a maioria produzia tecidos de seda e de algodão. Dabat ainda aponta que a grande porcentagem de mão-de-obra feminina e infantil nas fábricas têxteis se dava não somente devido ao grande número de migrantes mulheres das áreas rurais para as cidades, mas também por ser uma mão-de-obra barata e *supostamente dócil.*

Além dos baixos salários e das longas jornadas de trabalho nas linhas de produção – muitas fábricas atingiam exaustivas 17 horas diárias – as operárias eram submetidas a ambientes insalubres, alimentação escassa, rígida vigilância, e castigos físicos. Se engravidavam eram demitidas, fazendo com que muitas gestantes tentassem ao máximo

esconder sua condição, trabalhando até o momento de dar à luz, e sem a possibilidade de cuidar dos bebês de forma adequada. Portanto, não era incomum a alta mortalidade de operárias mulheres e de crianças, que expostas à desnutrição e ao trabalho exaustivo, acabavam por adoecer. Muitas morriam enquanto manuseavam as máquinas na linha de produção. A exploração das mulheres e das crianças – principalmente das meninas, não se limitava apenas ao trabalho fabril. A condição de pobreza das famílias rurais fazia com que jovens mulheres e meninas fossem vendidas às cidades, contraindo dívidas com seus compradores. As jovens mais bonitas eram enviadas aos bordéis, outras eram destinadas ao trabalho doméstico, porém, a maioria acabava submetida aos abusos sexuais de seus patrões (DABAT, 2006, p. 100-101).

Mencionar a industrialização das zonas urbanas chinesas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX é fundamental para analisar a mudança da dinâmica social na vida das mulheres chinesas. Se por um lado o pesado trabalho nas indústrias apontava para a exploração capitalista por parte das empresas estrangeiras e chinesas, e para a exaustão dos corpos femininos, por outro lado, o trabalho fabril modificou completamente o papel das mulheres nos núcleos familiares. Muitas operárias passaram a chefiar seus lares em posição de igualdade com seus maridos, e diversas vezes, com mais autoridade. Além disso, muitas jovens optavam por adiar seus casamentos, ou até mesmo escolhiam não se casar, e passavam a se organizar em irmandades femininas que contestavam a ordem social até então imposta às mulheres.

Outro importante fator que determinou as mudanças sociais para as mulheres chinesas entre os séculos XIX e XX foi o contato das mulheres das classes mais altas com a educação formal que preparava seus irmãos para os exames mandarinais. A educação formal, de acordo com o confucionismo, era desnecessária e até mesmo proibida às mulheres. A elas era permitido somente observar "ao pé e ao lado" as disciplinas que eram ensinadas aos seus irmãos (DABAT, 2006, p. 106).

No entanto, durante o século XIX, e devido à presença de missionários ocidentais, a partir de 1860, o governo imperial foi obrigado a abrir escolas primárias e secundárias para meninas, em seguida escolas mistas, e ainda no século XIX, o ensino universitário. O império chinês, a partir de 1897, fundou instituições de ensino direcionadas às mulheres, porém a educação a elas dispensada seguia as orientações da filosofia de Confúcio, na qual deveriam ser mantidas a pureza e a obediência femininas. Nestas escolas, o ensino era direcionado ao preparo de "futuras mães de família imbuídas de princípios de

obediência, meiguice e docilidade *próprias a seu sexo*, preceitos comuns às morais confucianas e cristã da Era Vitoriana" (DABAT, 2006, p. 108).

Apesar das limitações iniciais, o contato com a educação foi fundamental para o processo de emancipação feminina na China. Já no começo do século XX, em 1903, foram abertas escolas direcionadas à formação de professoras primárias; e em 1905 foram abolidos os exames de admissão para cargos no governo imperial, cargos até então ocupados somente por homens (DABAT, 2006, p. 108). Neste mesmo período, como aponta Dabat, mulheres chinesas das classes sociais mais altas foram estudar no exterior, e quando retornaram à China, trouxeram ideias novas ligadas à liberdade e à modernização da sociedade chinesa, como pilares fundamentais para o processo de emancipação feminina em todas as esferas sociais. A organização das mulheres em comunidades e irmandades para suporte e ajuda mútua também foi bastante numerosa neste período, tanto nas instituições de ensino, como nas fábricas e outros locais de trabalho.

O fim da última dinastia imperial em 1911 e a fundação da república em 1912 foram os dois grandes marcos de mudanças políticas e sociais na China no início do século XX. O primeiro representante da república, Sun Yat-sen – fundador do Partido Nacionalista, liderou a *Revolução Xinhai* – que derrubou a dinastia Qing; e foi um representante para a nova juventude chinesa em seus desejos de ruptura com as rígidas condutas morais impostas pelo regime imperial, uma sociedade baseada na liberdade e na democracia, e no acesso à educação. O primeiro período da república chinesa foi repleto de instabilidade, no qual Sun ficou à frente de um governo provisório. Houve tentativas de se restabelecer a monarquia, um período de regime militar, que resultou no período dos *Senhores da Guerra* (1916–1928).

A fundação dos partidos Nacionalista (Guomindang) e Comunista também configurou a inserção da China na modernidade. Os dois partidos, através de uma aliança política, foram os protagonistas das lutas anti-japonesas e pela unificação do país, eliminando o domínio dos senhores de guerra e seus exércitos particulares. No entanto, estas duas frentes partidárias entraram em conflito em dois períodos, conhecidos como as duas guerras civis (1927–1937 quando Chiang Kai-shek toma o poder e passa a perseguir os comunistas; e 1946–1949, da vitória sobre os japoneses à fundação da República Popular).

A presença das mulheres nas lutas nacionais data desde o século XIX, quando em toda a China rebeliões contra o império e contra as invasões estrangeiras aconteceram em várias regiões. A organização das irmandades femininas também se iniciou neste período, e puderam dar forma às primeiras manifestações de um feminismo chinês, como aponta Dabat:

> Com ou sem experiência militar, elas formavam grande número de grupos destinados a lutar pela emancipação. Esse florescimento do feminismo chinês encontrou-se fortemente influenciado pelo exemplo de organizações similares no mundo ocidental, sobretudo as sufragistas inglesas e americanas. (DABAT, 2006, p. 114)

A fundação da república em 1912, apesar da instabilidade de seus primeiros anos, acabou por favorecer as organizações de luta feminina. O rompimento com o império, e o estabelecimento de um parlamento, somados às agitações dos jovens e dos intelectuais no decorrer do século XIX, se estendendo para o século XX, impactaram profundamente toda a estrutura social chinesa. Os homens acabavam por integrar de forma numerosa os movimentos femininos por emancipação, pois entendiam que a opressão que eles também sofriam devido às rígidas doutrinas confucionistas impostas pelo império recaía de forma completamente cruel sobre as mulheres. Portanto, a libertação feminina era a base de libertação para a sociedade como um todo.

Com o advento da república, as organizações femininas tiveram maior alcance em suas ações e maior visibilidade, sendo determinantes para a continuidade de movimentos de caráter revolucionário. As mulheres se articulavam por direitos básicos como o fim da atadura dos pés, dos casamentos forçados, o direito ao voto e à educação, e também o direito à posse de terras e heranças familiares.

Durante a década de 1910, com diversas instituições de ensino estabelecidas, era comum a formação de grupos de estudo e de trabalho entre estudantes, nos quais a presença de mulheres era significativa e bastante atuante. Estes grupos visavam mudanças na sociedade, e realizavam viagens internacionais com a finalidade de entrar em contato com outros grupos revolucionários. Dabat define estes grupos como “verdadeiras

sementeiras de revolucionários de ambos os sexos", dos quais muitos se destacaram alguns anos mais tarde como líderes do Partido Comunista Chinês:

> Cai Chang, Deng Yinchao e Xiang Jingyu, destinadas a um grande papel no movimento revolucionário chinês. Acompanhadas de quatorze camaradas mulheres, elas embarcaram para a França com duzentos outros estudantes (homens), entre os quais Zhou Enlai, Deng Xiaoping, Chen Yi e Li Fuchun. Juntos não demoraram em fundar, ali, a Liga da Juventude Comunista e juntar-se, deste modo, às forças nascentes do Partido Comunista Chinês. (DABAT, 2006, p. 119)

O engajamento político da juventude chinesa não demoraria a fazer despontar movimentos sociais de cunho revolucionário e greves operárias nas cidades. Pode-se mencionar o *Movimento Quatro de Maio* ocorrido em 1919 como uma importante manifestação que demonstrava interesses acerca das rupturas com as tradições vigentes, e com a libertação nacional. Dabat assim o define:

> Reação patriótica contra o tratamento humilhante infligido à China pelas grandes potências vitoriosas no Tratado de Versalhes, o Movimento Quatro de Maio de 1919 acrescentou uma forte tonalidade anti-imperialista e reivindicações de modernização e liberdade, ardentemente defendidas pela juventude estudantil. Dessa luta contra a velha sociedade e contra a ingerência estrangeira, as mulheres participavam de pleno direito. Elas eram membros das organizações estudantis, organizavam suas próprias associações e participavam com entusiasmo das greves, boicotes e manifestações dirigidas contra a ideologia "feudal" e a intervenção estrangeira na China. (DABAT, 2006, p. 121)

O *Movimento Quatro de Maio* também se destacou por seu caráter de "revolução cultural" pois "difundia novas ideias surpreendentes de modernismo. Todos os temas eram abordados: soberania e independência nacionais, democracia, reforma da família; da educação; transformação da posição social das mulheres e dos jovens" (DABAT, 2006, p. 122). Além disso, como já foi mencionado anteriormente, esses jovens tinham como objetivo romper com a influência do confucionismo e com a forma que os casamentos eram arranjados dentro do sistema dos clãs.

Jovens estudantes de ambos os sexos e de todas as idades passaram a reivindicar os direitos das mulheres, as liberdades de escolha para se casar, a educação moderna para todos, e o fim do imperialismo. O casamento foi uma questão muito pertinente: jovens – homens e mulheres se rebelaram contra as tradições familiares e passaram a recusar os casamentos arranjados. Muitos fugiam de suas casas, porém, as moças recorriam em grande número ao *suicídio* para escapar de um casamento indesejado, e do castigo que sofreriam por recusar as ordens dos pais. O número de mortes por suicídio entre mulheres jovens era tão grande que inflamou ainda mais as efervescências revolucionárias entre os estudantes.

Outro importante aspecto deste movimento foi o surgimento na imprensa de jornais estudantis que tinham como finalidade denunciar os problemas sociais pelos quais a China passava, e principalmente, as diversas formas de opressão e violência que recaíam sobre as mulheres. Pela primeira vez na sociedade chinesa, uma grande ruptura havia sido promovida: a brutalidade contra as mulheres – até então naturalizada e reservada ao âmbito privado da família, veio à tona nos jornais sob a forma de denúncia:

> Tais tragédias ecoavam, sem cessar, através dos órgãos da imprensa, cada vez mais numerosos, que tratavam parcial ou exclusivamente, da "questão das mulheres". Encontravam-se neles todas as tendências, das mais reformistas às mais radicais, algumas inspiradas pelo modelo liberal ocidental, outras orientadas pelo marxismo. Todas estavam, no entanto, de acordo para julgar que a condição das mulheres devia mudar consideravelmente. (DABAT, 2006, p. 122-123)

O *Movimento Quatro de Maio* foi importante no processo de transição das mentalidades na sociedade chinesa no início do século XX. As mobilizações estudantis e proletárias ganharam mais força através das organizações sindicais formadas a partir de 1920. É importante ressaltar que a fundação do Partido Comunista Chinês ocorreu no ano de 1921, e que até o ano de 1927 – através da orientação de Komitern, atuou juntamente com o Partido Nacionalista para que a república se consolidasse.

Esta primeira aliança entre os dois partidos se deu por conta da necessidade de organizar os trabalhadores urbanos em associações e sindicatos, já que desde o ano de 1910 as greves operárias passaram a ser recorrentes, com grande adesão, e muitas vezes vitoriosas. As greves avançaram ainda mais a partir de 1920, principalmente nas regiões costeiras – como Shanghai e Guangdong, regiões urbanizadas, populosas e largamente industrializadas. Estas regiões ficaram sob o governo de Sun Yat-sen, que pertencia à ala esquerda do Partido Nacionalista, atuando em conjunto com o Partido Comunista nos moldes de uma república.

As greves tiveram adesão significativa das operárias, já que muitas indústrias eram têxteis, e empregavam grande número de mulheres. As operárias aderiam aos movimentos grevistas pois tinham as jornadas de trabalho mais longas, os ambientes de trabalho mais insalubres, e os piores salários em relação a outras funções fabris, e em relação ao salário de qualquer função ocupada por operários homens. A aliança entre os dois partidos criou nesta época um *Departamento Feminino*, que, como indica Dabat, em seu auge atingiu cerca de um milhão e meio de membros, e colocou em evidência mulheres como Deng Yinchao, Cai Chang e Xiang Jingyu: "Elas organizavam greves nas fiações de seda e de algodão, nas manufaturas de cigarros, e outras indústrias contando grande número de trabalhadoras, no decorrer das quais as operárias demonstraram sua combatividade" (DABAT, 2006, p. 128).

Em 1927, uma grande e intensa agitação política se espalhou pelo território chinês. Com a morte de Sun Yat-sen em 1925, o setor de direita do Partido Nacionalista começou a ganhar espaço, resultando em 1927, no golpe de Estado de Chiang Kai-shek, e na consequente perseguição e execução de muitos comunistas. Até o advento do golpe, setores dos dois partidos trabalhavam em conjunto no combate aos Senhores da Guerra, e no esforço para que a China se tornasse uma única república democrática, até então consolidada na região Sul. Neste período, as revoltas camponesas e operárias também

ganhavam forças e se tornavam cada vez mais numerosas, com significativa participação feminina nos campos, cidades, e nas fileiras dos partidos nacionalista e comunista.

No período pré-golpe de Chiang Kai-shek, a máxima união entre os dois partidos foi consolidada através da *Beifa – Expedição ao Norte* (国民革命军北伐– *guomin gemin jun beifa*):

> Tentativa relativamente bem-sucedida para recompor a unidade nacional, essa expedição tinha por objetivo uma reconquista, em benefício da República recentemente instalada em Cantão [Guangdong], do território da China do Centro e do Norte, que vários senhores da guerra disputavam. Essa campanha militar foi levada a cabo pelo Guomingdang que incluía então militantes do PCC nas suas fileiras. (DABAT, 2006, p. 135)

No entanto, com o advento do golpe de Chiang Kai-shek, grandes massacres começaram a ocorrer contra os membros que integravam o Partido Comunista. A repressão também recaiu sobre camponeses e operários – homens e mulheres, que integravam as lutas por direitos sociais e por uma república democrática. Ao passo que a aliança entre os partidos se rompia, Chiang consolidou seus planos criando alianças com setores conservadores que até então estavam sendo combatidos, como por exemplo, os senhores da guerra e seus exércitos particulares, as potências imperialistas, e as sociedades secretas, com destaque para as *Tríades* (DABAT, 2006, p. 144).

É importante ressaltar que, durante os massacres promovidos contra os comunistas e as outras camadas revoltosas, o Partido Nacionalista e seus aliados usaram de crueldade e sadismo extremos sobre as mulheres. As mulheres comunistas eram facilmente identificadas por usarem cabelos curtos. Os cortes dos cabelos das mulheres nos tempos de emancipação feminina e nacional simbolizavam fortemente as rupturas com os costumes do passado. O cabelo curto tornou-se, então, uma forma de condenar *todas* as mulheres que o usavam.

De acordo com os trechos dos documentos consultados e apresentados por Dabat (2006, p. 145-6)[20], as mulheres de *cabelos curtos* eram capturadas e submetidas a diversas torturas. A maioria sofreu estupros, muitas tiveram seus corpos envoltos em cobertores e incendiados, também foram empaladas vivas em lanças ou fuziladas. Em alguns locais, as mulheres tinham *seus seios arrancados* e eram perfuradas por arames, e depois obrigadas a desfilar seus corpos brutalizados para uma multidão, antes do fuzilamento. O Guomindang também extinguiu todas as associações femininas que existiam no partido, fazendo que com que as mulheres que estavam em territórios sob domínio nacionalista não possuíssem mais seus meios de lutas recentemente conquistados. Os sindicatos e outras organizações trabalhistas e camponesas também foram extintos e seus membros presos e executados.

Às vésperas da década de 1930, o território chinês encontrava-se dividido entre zonas sob o regime atroz dos nacionalistas, e territórios organizados pelo PCC denominados sovietes. Mesmo com toda a repressão e violência promovidas pelos nacionalistas contra e homens e mulheres, jovens estudantes, trabalhadores, e camponeses, a população não deixou de se manifestar contra o regime ditatorial imposto por Chiang Kai-shek, e vários protestos ocorreram nas cidades e nos campos. No ano de 1929, a cidade de Shanghai foi palco de grandes manifestações, que terminaram em pesada repressão promovida pelo Guomindang e seus aliados estrangeiros.

Enquanto o Guomindang se aliava a inimigos nacionais, retrocedia ao conservadorismo, e perseguia manifestações contrárias ao seu regime, o Partido Comunista Chinês em suas áreas de controle, trabalhava arduamente a favor dos trabalhadores e das causas relacionadas às mulheres. O PCC também promovia o trabalho em conjunto das mulheres intelectuais com as trabalhadoras. Nos territórios comunistas, as mulheres obtinham espaços dentro e fora da esfera familiar, pois, para o PCC, "modificar as relações domésticas, valorizar o papel, o lugar e a função social das mulheres dentro e fora da família tornavam-se objetivos importantes para os comunistas" (DABAT, 2006, p. 165).

Em 1931, o soviete de Hailufeng havia sido derrubado pelas forças nacionalistas. Este soviete possuía grande organização dos trabalhadores e numerosas associações fortemente articuladas, muitas delas formadas e integradas por mulheres. O ataque nacionalista não impediu o desenvolvimento de outros sovietes, altamente organizados,

[20] Como por exemplo o jornal Ta Kung Pao, Min Kuo Jin Pao, dentre outros.

já sob a tutela de Mao Zedong e de Zhu De. Os membros deste soviete atacado por Chiang Kai-shek formaram o Exército Vermelho com o objetivo de libertar outras zonas camponesas sob o jugo dos nacionalistas. A esta altura, os comunistas proclamaram no dia 7 de novembro a República Soviética Chinesa, formada por quinze sovietes situados em dez províncias.

O governo provisório ficou a cargo de Mao Zedong, e as primeiras medidas significativas deste novo governo foram relacionadas à reforma agrária, lei sobre o casamento, e integração total das mulheres nos processos de lutas e nas fileiras do Exército Vermelho.

O ano de 1931 também foi marcado pela invasão japonesa na China através da Manchúria, e o estabelecimento do estado-fantoche de Manchukuo. Os comunistas declararam guerra aos invasores japoneses em 1932, e convocaram todos os chineses a lutar contra a invasão e as atrocidades cometidas pelo Japão.

Nesse momento, é importante traçar um breve paralelo dos acontecimentos políticos em Hainan, província chinesa na qual se originou o Destacamento Vermelho de Mulheres, fato histórico relacionado ao processo de libertação da ilha posteriormente narrativizado no filme de Xie Jin, no ballet revolucionário e em outras obras homônimas. A ilha de Hainan, localizada ao sul do continente chinês, é muitas vezes "esquecida" pelas produções historiográficas ocidentais, mas sofreu tantas transformações políticas quanto o restante da China. Habitada pelo povo do grupo étnico *li*, Hainan possui características linguísticas e culturais próprias, e um histórico de resistência e luta. As potências estrangeiras ocidentais estiveram presentes através das invasões e concessões durante o século XIX. Hainan foi culturalmente colonizada pela França através das missões católicas, sofreu com os danos causados pelo vício em ópio – droga introduzida pelos britânicos, e conheceu os horrores da invasão japonesa no século XX. O povo *li* também combateu a última dinastia imperial Qing, e apesar de não ter ocorrido nenhum conflito fronteiriço em relação ao continente e aos chineses *han*, o povo nativo de Hainan sempre prezou por sua autonomia.

O território da ilha também ficou dividido entre senhores de terras e seus exércitos particulares, e foi ocupado pelos exércitos nacionalista e comunista. O pesquisador Jeremy A. Murray em seu livro *China's Lonely Revolution: The Local Communist Movement of Hainan Island, 1926-1956* (2017), apresenta uma minuciosa análise acerca das etapas revolucionárias em Hainan. Dividido em oito capítulos, o livro de Murray

apresenta a história da ilha, dados sobre o povo *li*, e explica como se deu a vitória comunista no local, processo que durou 30 anos.

O autor aponta diversas ligações entre os movimentos revolucionários da parte continental da China com a ilha de Hainan. Dentre essas ligações, as que mais chamam atenção quando nos aprofundamos na história do local são: a revolução e fundação da República em Guangdong, e o fato de Sun Yat-sen exercer influências políticas em Hainan (há também o curioso fato de Sun ter se casado com uma mulher da ilha, filha de um homem que se tornou localmente influente); as influências do Movimento Quatro de Maio (1919) nos jovens estudantes; a fundação do Partido Comunista e as coordenadas enviadas por Shanghai (sede do partido), assim como os conflitos entre nacionalistas e comunistas, o combate contra a invasão japonesa em 1939, e o estabelecimento do PCC na ilha desde 1926[21] até sua consolidação durante a década de 1950, após a fundação da República Popular.

Murray destaca que as relações entre o povo *li* e os comunistas não foram totalmente amistosas no início, mas em contrapartida, Hainan teve importantes líderes membros do Partido Comunista Chinês.

O aspecto histórico que mais nos interessa na presente pesquisa ao nos debruçarmos sobre a história da ilha é a importância da participação das mulheres nos processos revolucionários e na formação de um destacamento feminino no Exército Vermelho. Murray destaca a relevância de Hainan na historiografia chinesa durante o período revolucionário, momento em que ocorreu o encontro com o cinema e com as outras formas midiáticas que documentaram a libertação da ilha desde a década de 1950, como já foi apontado na introdução do capítulo.

O contexto de formação desse destacamento do Exército Vermelho está inserido em uma guerrilha que ocorreu em 1930 conhecida por *Coconuts Stockades (yezi sai)*, na qual houve enfrentamento entre o exército nacionalista e seus aliados e o exército comunista, apresentada através de uma narração em voz over nos primeiros planos de abertura do longa-metragem de Xie Jin. No início da década de 1930, após derrotas e enfraquecimentos das fileiras do Exército Vermelho em Hainan, o PCC passou a convocar a população local para a luta contra os nacionalistas e os senhores de terra. Essas

[21] Em 1926, com apenas cinco anos de existência, o Partido Comunista Chinês fundou uma filial na ilha de Hainan.

convocações resultaram em grande adesão por parte dos moradores da ilha, com destaque para um numeroso grupo de mulheres:

> Uma parte dessas forças estabelecidas no condado de Lehui, em Hainan, nesse período, era uma unidade de mulheres combatentes, formada sob a liderança comunista de Hainan. A liderança formou o grupo para estabelecer uma estrutura para as mulheres contribuírem para o esforço revolucionário de maneira mais substancial do que tinham contribuído até aquele momento. Segundo alguns relatos, cerca de setecentas mulheres se ofereceram para se juntar à força de combate feminina. Por fim, em 1º de maio de 1931, 103 mulheres formariam a Companhia de Serviços Especiais para Mulheres da Segunda Divisão Independente do Exército Vermelho Chinês de Hainan. Mais tarde, esse acontecimento se tornou imortalizado em filmes e ballets como o "Destacamento Vermelho de Mulheres", e representaria uma parte importante da compreensão dos chineses do continente sobre o Movimento Comunista de Hainan[22]. (MURRAY, 2017, p. 70, tradução minha)

O episódio ocorrido em Hainan é um dentre muitos outros episódios presentes na história contemporânea da China, de grande importância para destacar os esforços das mulheres chinesas nas lutas revolucionárias. A formação do exército feminino, retratada por Xie Jin em seu filme, serviu, sobretudo, para a total renovação da representação da imagem da mulher na sociedade chinesa, marcando a transição da situação de submissão

[22] One portion of these forces established in Hainan's Lehui County in this period was a unit of women fighters, formed by the Hainan Communist leadership. The leadership formed the group to establish a framework for women to contribute to the revolutionary effort in a more substantial way than they had until that point. According to some accounts, as many as seven hundred women volunteered to join the all-female fighting force. Ultimately, on May 1, 1931, 103 women would form the Women's Special Services Company of the Hainan Indepent Seccond Division of the Chinese Red Army. This company woud later become immortalized in films and ballets as the "Red Detachment of Women", and they would stand in for most mainlanders' understanding of the Hainan Communist Movement.

e servidão em que grande parte das mulheres integrantes do campesinato se encontravam, para soldadas ativas nos processos de libertação nacional.

As décadas de 1930 e 1940 foram de grande intensidade para os esforços de libertação e unificação nacional pretendidas pelo Partido Comunista. Além dos ataques cada vez mais ferozes feitos pelos japoneses, o PCC ainda tinha um inimigo persistente e habilidoso ao seu encalce: as numerosas tropas nacionalistas. Serão mencionados a seguir, os principais eventos que culminaram na fundação da República Popular em 1949.

Na metade da década de 1930, encurralados pelas tropas nacionalistas na província de Jiangxi depois de um ano de batalhas contínuas, os exércitos vermelhos, comandados por Mao Zedong decidiram recuar através da famosa Longa Marcha (1934-1936) conhecida como o mito fundador da China comunista.[23] As tropas do Exército Vermelho percorreram, nesse audacioso movimento militar, cerca de 13.000 km partindo do sul da China para chegar ao noroeste: "O movimento de recuo, definido após diversas hesitações e tergiversações pela cúpula do PCC, visava realizar a junção com outros exércitos revolucionários, no Centro-Oeste – Zhang Guodao – e no Noroeste, para concretizar a luta contra o Japão" (DABAT, 2006, p. 201).

Dabat destaca que a Longa Marcha, considerada uma epopeia e façanha militar, foi um grande acontecimento político, que, além de garantir a sobrevivência do movimento comunista, espalhou seus ideais de uma sociedade mais justa e igualitária pelas províncias que passou. A autora também ressalta que as mulheres não tiveram muito espaço durante a marcha e muitas foram deixadas para trás, sendo admitidas, principalmente na coluna principal, apenas as que eram casadas com os líderes.

As poucas mulheres que acompanharam a Longa Marcha tiveram de exercer atividades "sanitárias, políticas e de abastecimento, permanecendo separadas de seus respectivos esposos", organizadas entre si e lideradas por Liu Qianxian, casada com Bo Gu, secretário geral do PCC (DABAT, 2006, p. 203). Além disso, enfrentaram todos os perigos e provações que surgiam no caminho, como escassez de alimentos, combates, e a separação entre mães e filhos: as mulheres grávidas que deram à luz durante a Longa Marcha tiveram que deixar seus bebês com famílias de camponeses dos locais por onde passaram (p. 204). O grande número de mulheres que ficou em Jiangxi após o início da

[23] A periodização da Longa Marcha pode variar de um a dois anos de duração, o que depende do caminho percorrido pelas tropas do Exército Vermelho.

marcha lutaram nas guerrilhas contra as tropas nacionalistas, ocasião em que muitas foram capturadas, torturadas e mortas.

Apesar dos conflitos que já ocorriam entre comunistas e nacionalistas após a morte de Sun Yat-sen e o golpe de Chiang Kai-shek em 1927, o avanço dos japoneses em territórios da China fez com que uma aliança entre o Partido Comunista e o Nacionalista fosse firmada em 1937, durando até 1945 com a derrota japonesa e o fim da Segunda Guerra Mundial.[24]

A esta altura, os comunistas estabeleceram sua capital em Yan'an, na região noroeste do país, e lá permaneceram até 1949. Yan'an tem grande importância na historiografia comunista chinesa, pois foi o local de reunião e consolidação do Partido e de Mao Zedong como líder, e de reuniões como o Fórum de Yan'an (1942) que definiriam vários aspectos do regime maoísta.

Após a vitória sobre os japoneses e expulsão de suas tropas, uma nova disputa entre comunistas e nacionalistas pelo comando do país foi iniciada em 1946, resultando em uma guerra civil que duraria até 1949. A vitória comunista foi possível graças aos esforços do Partido de recrutar grande número de camponeses – homens e mulheres, para garantir a derrota dos nacionalistas, e implantar planos de governo que pudessem proporcionar igualdade à população chinesa.

Com a fundação da República Popular em 1949, o Partido Comunista Chinês retomou a reforma agrária, e começou uma série de campanhas políticas na década de 1950 que afetariam diretamente todos os setores da sociedade e das estruturas do governo. Campanhas como a das "Cem Flores" (1956), "Anti-direitista" (1957), o "Grande Salto Adiante" (1958-1960), dentre outras, antecederam a última grande campanha do regime maoísta, a "Revolução Cultural" (1966-1976). Aspectos dessas campanhas serão detalhados nos capítulos 2 e 3 conforme a necessidade de explicá-los, inseridos nos acontecimentos relacionados às mudanças nas estruturas da indústria cinematográfica chinesa e nas leituras dos dois filmes do corpus da dissertação.

[24] No entanto, essa aliança não significou uma coexistência amistosa entre as duas frentes partidárias. Há historiografias que abordam a guerra civil chinesa em um único período: desde o golpe de Chiang Kai-shek em 1927, até a vitória comunista em 1949.

1.4) A República Popular no Período dos 17 Anos: as campanhas políticas e o cinema

O longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* (红色娘子军 *hongse niangzi jun*), de 1961, é o segundo longa-metragem do mais proeminente diretor da Terceira Geração do cinema chinês, Xie Jin. O filme se insere nos trabalhos que Xie Jin realizou como diretor, já que iniciou sua carreira no cinema como auxiliar de outros cineastas, e foi produzido durante o período denominado *Período dos 17 Anos.*

Se durante a década de 1930 cineastas de esquerda já influenciavam as produções cinematográficas com temas relacionados aos problemas sociais que a China enfrentava, com a vitória da revolução e a implantação da República Popular pelo Partido Comunista Chinês, a partir de 1949 o cinema passaria a ter maior destaque, e seria uma das mais poderosas ferramentas de cultura e propaganda do período maoísta.

Os primeiros anos da década de 1950 após a fundação da República Popular foram marcados por intensas mudanças políticas e transformações sociais. A China deu continuidade neste período à reforma agrária – iniciada já na época dos sovietes dos anos 1930. A década também foi marcada por campanhas políticas como a "Campanha de Retificação" (1951-2), a "Campanha das Cem Flores" em 1956, que ocasionou a "Campanha Anti-direitista" em 1957, o "Primeiro Plano Quinquenal" (1953-7), e notadamente os planos econômicos do "Grande Salto Adiante", de 1958 a 1960, que, devido aos seus resultados desastrosos, ocasionaram o afastamento temporário de Mao Zedong da chefia de Estado, gerando uma crise interna no partido que mais tarde resultaria na Revolução Cultural em 1966. No campo cultural deste período, o Partido Comunista voltava sua atenção e suas políticas para a produção cinematográfica, e as campanhas aqui citadas foram fundamentais para definir as diretrizes da indústria cinematográfica do *Período dos 17 anos*.

Alguns parágrafos serão dedicados às definições breves das campanhas políticas acima mencionadas por conterem informações essenciais para a compreensão tanto da análise fílmica de *Destacamento Vermelho,* quanto para o entendimento de seu contexto histórico de produção.

A Campanha da Retificação de 1951, foi iniciada através de um discurso de Hu Qiaomu[25], no qual centralizou a ideia de que as classes intelectuais e artísticas deveriam modificar-se para assim servir à classe trabalhadora[26], conhecida à época através do termo *gongnongbing* (工农兵, caracteres que remetem às palavras: operário, camponês e soldado). Com as ideias de Hu aprovadas por Mao, a campanha se iniciou e trouxe ao meio artístico as ideias de crítica - *piping* (批评) e autocrítica - *ziwopiping* (自我批评), que em seguida seriam aplicadas fortemente em uma campanha contra o filme *A Vida de Wu Xun* (Sun Yu, 1950), conhecido como o primeiro filme a ser banido na República Popular da China. Hu direcionou suas críticas mais ferrenhas aos intelectuais e artistas burgueses e pequenos burgueses – com foco nos diretores de cinema de Shanghai, e afirmou que as produções artísticas deveriam ser pautadas na união entre ideologia e classe com a estética, exigência enfrentada com muitas dificuldades pelos artistas.

A "Campanha de Retificação" foi a preparação para o Primeiro Plano Quinquenal iniciado em 1953. Este ano foi palco de acontecimentos notáveis: a China tornou todos os seus estúdios de cinema estatais – junto à sua indústria de equipamentos cinematográficos já em criação e expansão; foi adotada oficialmente a estética do realismo socialista durante a Segunda Assembleia Nacional de Trabalhadores da Literatura e Arte Chinesa, e, na URSS, morria o líder Josef Stálin.

Com a morte do líder soviético, a URSS iniciou um período de revisão do socialismo. Houve relaxamento da censura e da perseguição política, marcados pelo discurso de Nikita Krushev durante o 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956, iniciando assim, o processo de "desestanilização" das repúblicas do bloco soviético.

Na China, estes fatos refletiram na criação da "Campanha das Cem Flores" no mesmo ano. Com um clima político mais ameno, e sob o slogan "que cem flores desabrochem, e cem escolas de pensamento se enfrentem", trabalhadores de todas as áreas do cinema sentiram-se à vontade para criticar publicamente o trabalho artístico.

[25] Importante sociólogo e filósofo de orientação marxista. Foi também um revolucionário notável, e um político de destaque ao lado de Mao. Hu presidiu a Academia Chinesa de Ciências Sociais, foi membro do Politburo do PCC, e presidente da Agência de Notícias Xinhua. Como outras atuações de destaque de Hu no governo, pode-se citar sua participação na elaboração da Constituição de 1954, e sua firme oposição às reformas econômicas de 1978, iniciadas após a morte de Mao. Ainda foi autor da obra *Trinta Anos do Partido Comunista da China*, em 1951. Hu faleceu em 1992. Fonte: marxists.org.

[26] Como citado ao longo da presente pesquisa, estas ideias já haviam sido elaboradas por Mao no Fórum de Yan'an em 1942.

No entanto, a criação deste espaço de debate acabou revelando um grande descontentamento dos diretores e atores – e de tantos outros membros do PCC, com a centralização do poder e das produções artísticas nas mãos do partido, apontando assim, a necessidade de reformas. O excesso de críticas ao partido fez com que a "Campanha das Cem Flores" fosse abruptamente interrompida, dando início à "Campanha Anti-Direitista" em 1957, resultando em muitas perseguições e prisões de intelectuais, professores e artistas, enviados aos campos de trabalho forçado e reeducação.

Em 1958, Mao fez uma ousada manobra econômica através da campanha do "Grande Salto Adiante", que tinha como objetivo industrializar e coletivizar a China em tempo recorde. No cinema, a grande novidade foi a criação do gênero "filme de arte em estilo documental" (*jiluxing yishupian* 记录性 艺术片). O slogan para a produção de filmes foi *duo, kuai, hao, sheng* (多快好省) que em português traria a ideia de produção mais numerosa, mais rápida, melhor e de baixo custo. A campanha de fato refletiu nos números de produção fílmica, como aponta Chan:

> Sob o lema "mais, mais rápido, melhor e mais barato" (duo kuai hao sheng), 103 filmes de ficção (incluindo 49 filmes de arte em estilo documental) foram produzidos em 1958, 2,5 vezes mais do que em 1957. Refletindo sobre o progresso na produção cinematográfica, Xia Yan comentou que os primeiros dois anos do Grande Salto ultrapassaram a produção total de filmes desde 1949: 180 filmes de ficção foram produzidos desde o início da campanha, em comparação com 171 filmes de 1949 a 1957[27]. (CHAN, 2019, p. 46, tradução minha)

Em termos artísticos, o gênero recém-criado foi considerado por Cai Chusheng como um "gênero independente, situado entre a ficção e o documentário" (citado em CHAN, 2019, p. 47), que buscava a combinação entre o realismo revolucionário e o

[27] Under the slogan 'more, faster, better, cheaper' (duo kuai hao sheng), 103 fiction films (including 49 documentary-style art films) were produced in 1958, 2.5 times more than in 1957. Reflecting on the progress in film production, Xia Yan commented that the first two years of the GLF surpassed total film output since 1949: 180 fiction films had been produced since the GLF began, compared to 171 films from 1949 to 1957.

romantismo revolucionário propostos por Mao no início do Grande Salto Adiante, como uma forma de transformação com características chinesas do realismo socialista soviético, adotado pelo governo chinês quando as relações com a URSS ainda eram mais estáveis.

O primeiro ministro Zhou Enlai argumentou favoravelmente ao novo slogan de Mao para o cinema. Para Zhou, a combinação entre o realismo e o romantismo revolucionários era essencial, pois, sem idealismo a arte se tornaria "seca". O primeiro ministro firmou a partir destas premissas a ideia de que a literatura e as artes deveriam "caminhar sobre as duas pernas": a estética deveria servir ao idealismo revolucionário. No entanto, Zhou acabou por criticar os filmes de arte em estilo documental, alegando que as produções deste gênero eram fracas e que poderiam causar problemas para a indústria cinematográfica (CHAN, 2019, p. 48).

É interessante aqui mencionar que Xie Jin filmou em 1958 o filme de arte em estilo documental *Huang Bao Mei*, inserido no novo gênero cinematográfico e baseado na vida real para narrar a história de uma operária de uma fábrica de tecidos.

Traçado um panorama das principais medidas políticas e econômicas realizadas ao decorrer da década de 1950, podemos visualizar as principais transformações no trabalho dos cineastas e atores: os roteiros passaram a ser analisados podendo ser censurados parcial ou totalmente, e houve uma grande mudança de status de diretores de cinema anteriormente consagrados durante o período republicano. Atores e atrizes – assim como os cineastas, passaram a ser trabalhadores estatais inseridos em uma economia planificada. Também houve a adoção do sistema de atuação de Stanislavski para moldar o caráter artístico e político dos atores e atrizes do período.

A nacionalização dos estúdios também provocou modificações pontuais em seu modo de funcionamento: até o ano de 1949, a produção cinematográfica operava a partir de um viés comercial, baseada na audiência e na preferência do público. A partir de 1949 os estúdios de cinema deveriam cumprir as metas de produção baseadas na economia planificada, desviando assim o foco autoral dos cineastas, que naquele momento deveriam seguir as orientações estabelecidas pelo Partido Comunista.

Coube então aos diretores e atores propagar através dos filmes as ideias revolucionárias inerentes aos temas de libertação nacional e da filosofia marxista-leninista, da importância dos trabalhadores chineses, sempre com foco na tríade camponeses, operários e soldados, considerados a base e a força motriz da revolução comunista. O cinema foi escolhido como ferramenta de educação de uma grande massa

popular que, na ocasião da libertação, era em sua maioria iletrada, já que o acesso à educação era um privilégio da aristocracia e da burguesia:

> O cinema era importante para o novo Estado: líderes políticos participavam dos debates acerca de como os filmes deveriam ser feitos, inúmeros cinemas foram construídos nas cidades e o estabelecimento de unidades móveis de projeção de filmes e de estúdios regionais foi cuidadosamente orquestrado para coincidir não apenas com campanhas individuais, mas também com grandes datas da história recente da China: *Song of Youth* (Cui Wei e Chen Huaikai), *Nie Er* e *Lin Zexu* (ambos de Zheng Junli), por exemplo, marcaram o décimo aniversário de fundação da República Popular em 1959, e *Destacamento Vermelho de Mulheres* (Xie Jin) o quadragésimo aniversário do Partido Comunista em 1961[28]. (WARD, 2011, p. 87, tradução minha)

Segundo o historiador chinês Guo Muruo, as mudanças nas produções cinematográficas se deram de forma acentuada após 1950, pois o Partido Comunista buscava "eliminar gradualmente os venenosos filmes imperialistas e fortalecer a natureza educacional da indústria cinematográfica popular[29]" (GUO, citado em WARD, 2011, p. 87, tradução minha). Os diretores também deveriam seguir os princípios centrais direcionados para as produções artísticas estabelecidos por Mao Zedong em 1942 no Fórum de Literatura e Arte de Yan'an[30]: as artes deveriam servir aos ideais políticos e às

[28] Cinema mattered to the new state: leading politicians participated in the debates about how to make films, numerous cinemas were built in the cities and, with the establishment of mobile projection units and regional film studios, film was for the first time taken out to the countryside. The release of new films was carefully orchestrated to coincide, not just with individual campaings, but with major dates in China's recent history: Song of Youth (Cui Wei and Chen Huaikai), Nie Er and Lin Zexu (both Zheng Junli), for example, to mark the tenth anniversary of the founding of the PRC in 1959, and The Red Detachment of Women (Xie Jin) for the fortieth anniversary of the founding of the CCP in 1961.

[29] '(...) to eliminate the poisonous imperialista films gradually and strengthen the educational nature of the people's film industry'.

[30] O Fórum de Yan'an, ocorreu em maio de 1942, durante o processo de libertação da China, da Segunda Guerra Mundial (resistência anti-japonesa), e já durante os conflitos entre o PCC e o KMT. O fórum também visava traçar as diretrizes para as produções artísticas futuras, baseadas nas ideias marxistas-leninistas, e com o objetivo de servir ao povo chinês: operários, camponeses e soldados.

classes, portanto, deveriam ser acessíveis aos operários, aos camponeses e aos soldados. Na introdução dos debates, em 2 de maio de 1942, Mao frisa a necessidade de

> Trocar pontos de vista e averiguar o relacionamento adequado entre atividades literárias revolucionárias em geral, para determinar qual é o caminho adequado de desenvolvimento da arte e da literatura revolucionárias, e como elas podem ajudar a melhorar outras atividades revolucionárias, para que possamos derrubar nosso inimigo nacional e cumprir a tarefa de libertação nacional[31]. (MAO, 1960, p. 1, tradução minha)

Às vésperas da libertação e da vitória sobre os nacionalistas, Mao apontava a luta armada como elemento importante para combater os inimigos, mas também ressaltava que as artes determinariam aspectos fundamentais para que a revolução tivesse êxito.

Como aponta Julian Ward (2011), apesar de ter sido um período em que a produção cinematográfica deveria seguir as diretrizes artísticas impostas pelo Partido Comunista, os primeiros 17 anos foram bastante satisfatórios se pensarmos nos termos qualitativos e estéticos de seus filmes[32]. Até o início da Revolução Cultural em 1966, fase em que as regras para a produção de cinema foram acirradas, dificultando e limitando o trabalho de diretores e atores, a China produziu boas películas.

Ward ressalta que as restrições políticas e estéticas para as produções fílmicas foram estabelecidas a partir de 1950 e, ao longo desta década, não ocorreram de forma imediata à fundação da República Popular em 1949:

> Ao mesmo tempo, no entanto, vale lembrar que, como foi o caso de muitos aspectos da vida nos primeiros anos da China comunista, 1949 não era uma linha divisória tão gritante entre o antigo e o novo: o impacto total das mudanças generalizadas no mundo cinematográfico chinês

[31] To exchange views and ascertain the proper relationship between artistic and literary activities and revolutionary activities in general, to determine what is the proper path of development for revolutionary art and literature and how they can give better help to other revolutionary activities, so that we can overthrow our national enemy and accomplish the task of national liberation.

[32] Foi estabelecido que os diretores deveriam adotar o estilo estético do Realismo Socialista sob influência soviética, e houve a redução dos números de filmes produzidos e lançados no início da década de 1950.

> não entrou em vigor da noite para o dia. Por exemplo, os regulamentos de censura emitidos em 1949, que pediam a censura de filmes considerados anticomunistas, anti-soviéticos, prejudiciais à paz mundial, ou simplesmente atrevidos ou supersticiosos, eram tão vagos quanto os que foram emitidos pelos nacionalistas na década de 1930[33]. (WARD, 2011, p. 88, tradução minha)

No entanto, ao longo dos primeiros anos do governo comunista, houve uma significativa redução na produção e lançamento de filmes: apenas nove filmes foram feitos em 1952, e 12 em 1953. A solução foi a importação e exibição de filmes de outros Estados socialistas, dos quais grande parte eram russos-soviéticos.[34] Estas exibições ocorreram em larga escala nos cinemas dos centros urbanos e através das projeções itinerantes nas áreas rurais com a distribuição de entradas gratuitas, para que tanto o operariado quanto a população do campo tivessem acesso aos filmes.[35]

O primeiro filme chinês que marcou a nova maneira de se fazer cinema foi *A Garota dos Cabelos Brancos*, dos diretores Shui Hua e Wang Bin, em 1950. As características deste filme determinaram o fazer fílmico das produções seguintes. Em primeiro lugar, *A Garota dos Cabelos Brancos* foi adaptado a partir de uma ópera local, apresentada em Yan'an durante o período da Segunda Guerra Mundial, na qual a China esteve envolvida no combate à invasão japonesa. Adaptações de obras literárias e óperas foram bastante recorrentes neste período do cinema chinês. Outro importante aspecto presente em *A Garota dos Cabelos Brancos* que também se repetiria nas produções seguintes é o padrão de distinção bastante nítido entre vilões e heróis. Os vilões representavam o imperialismo ocidental e japonês, e os senhores de terra e suas milícias; enquanto os heróis eram representados por soldados do Exército Vermelho e membros do Partido Comunista, sempre com uma conduta moral inquestionável e lealdade aos

[33] At the same time, however, it is worth remembering that, as was the case with many aspects of life in the early years of communist China, 1949 was not such a stark dividing line between the old and the new: the full impact of the widespread changes in the Chinese film world did not take effect overnight. For example, the censorship regulations issued in 1949, which called for the censorship of films deemed to be anti-communist, anti-Soviet, injurious to world peace, or simply too racy or superstitious, were as vague as those that had been issued by the Nationalists in the early 1930s.

[34] Ward aponta que cerca de dois terços de 1309 filmes importados pela China entre os anos de 1949 e 1953 eram da Rússia Soviética.

[35] Em 1949 ocorreram 100 projeções itinerantes, aumentando para 522 no ano de 1950, e 4.400 no ano de 1956.

companheiros de luta. Camponeses, mulheres, e todo o povo que sofria opressão também constituíam os personagens positivos.

Outra importante característica do filme *A Garota dos Cabelos Brancos* é o fato da personagem que protagoniza o filme ser uma mulher. O roteiro é baseado em uma lenda do folclore chinês, mas também se mistura a uma história real dos tempos da libertação. A protagonista Xi'er é filha de Yang Bailao, um camponês pobre e arrendatário, e ambos residem e trabalham nas terras de Huang Shiren, homem rico que exerce seu poder de forma opressora sobre os trabalhadores, cobrando-lhes pesados impostos. Há também o jovem Dachun, um trabalhador do campo pelo qual Xi'er era apaixonada.

Atraído pela beleza de Xi'er, o senhor de terras cobra pesadas taxas que Yang Bailao não consegue pagar. Diante da dívida, Huang Shiren obriga o camponês a lhe vender sua filha. Desesperado com a perda de Xi'er, Yang Bailao comete suicídio e sua filha é levada à força para casa do senhor de terras, que a estupra. Grávida, e sofrendo todos os tipos de maus tratos das mulheres do senhorio da casa, Xi'er consegue fugir e se esconde nas montanhas, onde dá à luz a uma criança morta. Levando uma vida miserável, Xi'er fica com os cabelos completamente brancos, o que faz os senhores de terra e os aldeões acreditarem que ela se tornara um fantasma que assombra a região. Dachun entra para o Exército Vermelho, e dois anos depois, retorna à vila, encontra Xi'er, e a ajuda a vingar-se de Huang Shiren. Os dois se casam e levam uma vida familiar feliz, cultivando as terras conquistadas com a reforma agrária. A mensagem que *A Garota dos Cabelos Brancos* quis transmitir a essa época era a de que a sociedade "feudal" opressora transformava o povo em fantasmas, mas a revolução comunista os transformava novamente em pessoas.

O filme de Wang Bin e Shui Hua apresenta propostas estéticas interessantes, e elementos que seriam muito usados em produções posteriores. Com planos lentos e contemplativos, movimentos de câmera que enfatizam as ações dos personagens, e closes em contra-plongée dos personagens positivos, e em plongée dos personagens negativos, *A Garota dos Cabelos Brancos* firma algumas das primeiras marcas do cinema do período dos 17 anos. O primeiro ministro Zhou Enlai, falando sobre o cinema da Nova China, afirmava que os filmes deveriam ter começo e fim definidos, tramas claras, e não deveriam ser tão rápidos quanto os filmes estrangeiros. Zhou justifica estas escolhas afirmando que a sociedade chinesa era praticamente agrícola, e os filmes não poderiam

ser bem compreendidos se seu desenvolvimento fosse muito acelerado (ZHOU, citado em WARD, 2011, p. 89).

O filme também possui diversas inserções musicais, as quais nos remetem às árias das óperas chinesas e aos filmes que integraram este importante gênero do cinema chinês. Vale a pena lembrar que a música também se tornaria parte essencial dos filmes do período revolucionário, como em *Destacamento Vermelho de Mulheres*, no qual a canção tema do exército feminino marca a abertura e final do filme, dentre outros momentos cruciais do roteiro. Além disso, tanto *A Garota dos Cabelos Brancos* quando *Destacamento Vermelho de Mulheres* foram obras de caráter intermidiático, pois tiveram versões em ópera, filme, livreto e ballet; e na década de 1970 integraram as obras modelo (*yangbanxi* – 样板戏), e mudanças e adaptações em seus roteiros para atender às exigências políticas de cada momento político específico de produção.

O *Período dos 17 anos* também teve suas estrelas de cinema. Diferentemente de Hollywood, no qual o *star system* elevava atores e atrizes a um patamar de inatingibilidade, e de objetos de desejo e consumo dos espectadores, as estrelas dos filmes chineses eram enaltecidas por inspirar e ser inspiradas pelas massas, pois, muitas delas eram oriundas de classes sociais oprimidas e desfavorecidas.

Esta primeira época do período de produção cinematográfica da era maoísta foi diretamente afetada e influenciada por políticas adotadas pelo PCC no início do regime. Essas políticas determinaram não somente as características que seriam fundamentais e determinantes para as artes até o final da Revolução Cultural – sendo mais rigorosas entre os anos de 1966 e 1976, mas também outros fatores como críticas às produções de arte na imprensa, muitas delas vindas do aparelho burocrático do Partido, que mais tarde trariam problemas a diretores e atores, causando o banimento de muitos filmes (principalmente aqueles produzidos durante a década de 1930 em Shanghai) e de muitos artistas.

1.5) *Destacamento Vermelho de Mulheres*: representações, obras e intermidialidade, ou a história contada nas telas e nos palcos

O roteiro de *Destacamento Vermelho de Mulheres*, assinado pelo escritor Liang Xin, foi elaborado a partir de um episódio da história da libertação da ilha tropical Hainan (海南) no sul da China entre os anos de 1930 e 1932, período em que, apesar do avanço dos

nacionalistas e das invasões japonesas, a China possuía sovietes comandados pelo PCC em várias regiões, e o Exército Vermelho lutava pela emancipação do país.

Destacamento Vermelho de Mulheres tornou-se um filme de grande importância histórica do cinema revolucionário chinês, e nos dias atuais integra os chamados *Red Classics.* O termo é usado para definir a produção cinematográfica feita durante o regime maoísta, e foi criado na década de 1980, período em que a China iniciou processos de abertura e reforma, e o cinema passou a ser um objeto de estudo acadêmico (CHAN, 2019, p. 9). O longa de Xie Jin atravessou gerações, além de ser um filme ainda muito visto e aclamado pelos chineses.

Há um conjunto de obras envolvendo este fato histórico para além do filme de Xie Jin. A libertação da ilha de Hainan atraiu a atenção das produções artísticas e da imprensa da China socialista antes mesmo de Xie realizar seu longa. De acordo com Kristine Harris em seu artigo "Remakes/ Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen", o primeiro registro acerca da emancipação da ilha pelos comunistas com a ajuda do Exército Vermelho ocorreu entre os anos de 1957 e 1958, e se tratava de uma reportagem na qual uma jovem de dezesseis anos chamada *Qionghua* havia se destacado por sua determinação na luta de libertação.

Ainda entre os anos de 1957 e 1958, *Destacamento Vermelho de Mulheres* teve sua primeira versão adaptada para o palco: foi produzida uma Ópera de Hainan, denominada *Qionju,* cantada no dialeto local. Por conta do idioma, apenas falado na ilha, esta primeira versão em formato de ópera foi apresentada somente no local, e sua difusão não ocorreu por se tratar de um dialeto e um tipo de ópera característicos desta região.

No ano de 1961, foi lançada a versão em longa-metragem dirigida por Xie Jin no estúdio Tianma em Shanghai. Como aponta Chan no livro *Chinese Revolutionary Cinema*, em 1962 o filme recebeu quatro prêmios *100 Flores* na primeira edição do prestigiado festival chinês *Galo de Ouro*, criado pela *Associação de Cinema da China* e patrocinado pela revista de cinema *Dazhong Dianying*, nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz para a protagonista Zhu Xijuan (Wu Qionghua), e Melhor Ator Coadjuvante para Chen Qiang (Nan Batian). *Destacamento Vermelho de Mulheres* também recebeu o prêmio *Bandung* na terceira edição do *Festival de Cinema Afro-Asiático em* Jakarta, em abril de 1964.

Após o lançamento do filme, *Destacamento Vermelho* foi novamente adaptado em versões para palco entre os anos de 1963 e 1964. A *Academia de Ballet de Beijing* e

a *Academia de Ópera de Beijing* produziram um ballet de repertório e uma ópera, já aos moldes estéticos das obras revolucionárias. Ainda neste período também foram formulados livretos – que não passaram de rascunhos, pois foram rejeitados por Jiang Qing, considerados inaceitáveis. Em 1966 foi feita uma versão em história em quadrinhos, atribuída a Liang Xin.

Durante a Revolução Cultural, o ballet e a ópera foram filmados em 1971 e em 1972. O ballet tornou-se um grande sucesso: apresentações foram feitas em diferentes regiões da China, enquanto a versão filmada foi largamente exibida em salas de cinema e em projeções itinerantes no interior do país. No entanto, a ópera não foi recebida com entusiasmo pelo público, e não obteve o mesmo sucesso que o ballet. Estas versões foram baseadas no filme de Xie Jin, mas alterações pontuais foram feitas no roteiro, por exigências de Jiang Qing. Durante a Revolução Cultural, houve também uma mudança de abordagem na questão de autoria das obras: a figura individual foi substituída pelo coletivo, portanto o trabalho atribuído ao diretor e ao roteirista foi designado às massas. As mudanças do roteiro e a questão autoral serão discutidas mais detalhadamente no capítulo 3.

1.6) 《红色娘子军》Cronologia e Obras

Neste tópico, pretende-se organizar as obras produzidas acerca do título *Destacamento Vermelho de Mulheres*, a partir das datas e das principais produções de que se tem conhecimento. As informações foram retiradas do artigo de Kristine Harris "Re–makes/Re–models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen" (2010).

- 1957/8: primeiro trabalho com o título *Destacamento Vermelho de Mulheres* foi uma reportagem de autoria de Liu Wenshou que narrava, em primeira pessoa, com base em entrevistas feitas com Feng Zenming, comandante do exército feminino, a história das mulheres que lutaram no processo de libertação da ilha. Nesta reportagem, uma jovem de dezesseis anos chamada *Qionghua* é citada por sua dedicação à luta revolucionária (HARRIS, 2010, p. 317). Mais detalhes acerca da reportagem serão vistos no capítulo 2.
- 1957/8: produção de uma ópera de Hainan (cantada no dialeto da ilha). Esta ópera regional é denominada *Qiongju*. Foi a primeira versão de *Destacamento Vermelho*

adaptada para o palco, e que foi apresentada somente em Hainan, por conta do idioma.[36] Nesta primeira versão para o palco a personagem Qionghua também estava presente. Harris menciona em seu artigo que o nome era comum na região naquela época e remetia às belezas da ilha. Havia também outra personagem feminina de destaque chamada Zhu Hong, e um protagonista masculino chamado Hong Changqing (também presente no longa de Xie). Houve também um episódio de romance envolvendo Qionghua e Hong Changqing, mas não foi bem visto pelo PCC, já que o envolvimento amoroso entre membros das fileiras do Exército Vermelho sem a autorização do partido era proibido (HARRIS, 2010, p. 318).

- 1961: lançamento do longa-metragem de Xie Jin 《红色娘子军》, 110 min, cor, China, Tianma Studio (Shanghai).
- 1963/64: a Academia de Ballet de Beijing e a Academia de Ópera de Beijing produzem as primeiras versões de *Destacamento Vermelho* para o palco, feitas na capital da República Popular da China. Livretos também foram formulados neste período, porém, não foram muito além de rascunhos, pois eram rejeitados por Jiang Qing, considerados inaceitáveis (HARRIS, 2010. p. 317).
- 1966: revista em quadrinhos atribuída a Liang Xin.
- 1971: 《红色娘子军》, dirigido por Pan Wenzhan e Fu Jie, 100 min, ballet, cor, China, Beijing Film Studio.
- 1972: 《红色娘子军》, dirigido por Cheng Yin, 120 min, Ópera de Pequim, cor, China, August First Studio.
- Décadas de 1990/2000: remontagens e reapresentações do ballet de 1971 fazem turnê na China e em diversos países; os temas musicais de *Destacamento Vermelho* são apresentados em concertos de orquestras; há criação de um parque

[36] Segundo Harris, "a ópera de Hainan, ou Qiongju, é anterior às dinastias Ming e Qing e, durante o início do século XX, começaram a adicionar peças com temas contemporâneos ao repertório de clássicos românticos populares como *The Butterfly Lovers* (*Liang Shanbo yu Zhu Yingtai*) " (2010, p. 318, tradução minha). Texto original: "The Hainan opera form, or Qiongju, dates back to the Ming and Qing dynasties and, during the early twentieth century, had begun adding contemporary-themed plays to the repertoire of popular romantic classics such as The Butterfly Lovers (Liang Shanbo yu Zhu Yingtai).

temático[37] com o tema (e venda de *souvenirs*); a narrativa é ainda mais explorada em séries de TV; criação de histórias em quadrinhos.

Capítulo 2 – *Destacamento Vermelho de Mulheres* e os discursos de libertação nacional durante o Período dos 17 Anos

2) O Período dos 17 Anos

O *Período dos 17 anos* (1949-1966) citado no capítulo 1 foi marcado por muitas transformações na vida política e na sociedade chinesa. Iniciado com a fundação da República Popular em 1949, teve seu término em 1966, com o início da Revolução Cultural, marcando o período mais acirrado das políticas do governo de Mao Zedong, que chegaram ao fim em 1976 por ocasião de sua morte.

As políticas desenvolvidas nesta primeira década do regime comunista transformaram por completo as vidas dos chineses e chinesas. Estabelecida a república sob uma organização política socialista, era essencial que as mentalidades se transformassem. O projeto da República Popular visava realizar os processos de mudanças através da construção do novo homem e da nova mulher socialista. Havia a urgente necessidade de se levar adiante a reforma agrária, de alfabetizar a população ainda largamente iletrada, e de assegurar a emancipação feminina através da superação do confucionismo e dos costumes da velha sociedade. Havia também a urgência de transformação das artes nacionais que deste momento em diante deveriam servir às classes de operários, camponeses e soldados, de acordo com as diretrizes maoístas expostas durante o fórum de Yan'an em 1942.

No cinema, emergiram experimentações estéticas e políticas ousadas pautadas muitas vezes em tentativas e erros, e que tinham como objetivo central chegar a uma narrativa de heroísmo com alcance internacional, como aponta Chan:

> A estética revolucionária do heroísmo criada por artistas de cinema trabalhando sob os auspícios do Estado não era apenas transformacional, experimental e visionária, mas também, ao

[37] Para obter mais informações e ver as atrações que simulam a história do exército feminino de Hainan, é possível acessar o website do parque: https://www.hongseniangzijun.com/

> mesmo tempo, nacional, internacional e socialista em estilo e escopo. Essas experiências estéticas transformaram a relação entre o Estado e os artistas do cinema. O Estado criou as condições de pressão sob as quais a criatividade dos artistas prosperou ou definhou, enquanto os artistas forneceram os insights, conhecimentos e habilidades sem os quais o Estado não poderia ter sustentado seus experimentos estéticos. (CHAN, 2019, p. 3, tradução minha)[38]

Destacamento Vermelho de Mulheres pode ser considerado um dos filmes mais importantes dos primeiros 17 anos de produção cinematográfica estritamente revolucionária. Sua relevância não se deve somente ao fato de ter sido dirigido por um cineasta tão grandioso quanto Xie Jin, ou por ter sido a ele encomendado pelo PCC para a comemoração de seu 40º aniversário em 1961. Além do sucesso entre o público chinês como um título consagrado até os dias atuais, e tema de diversas reportagens, documentários, mostras e homenagens feitas pela TV estatal chinesa – facilmente encontrados no Youtube[39], *Destacamento Vermelho* fez parte de um grande marco para o cinema revolucionário chinês.

No início da década de 1960, o cinema chinês socialista tomava forma e importância. A primeira década do regime maoísta foi de experimentação para fixar os temas e abordagens estéticas do cinema da revolução. Com suas raízes no cinema de esquerda da década de 1930, com filmes como *Daybreak* (Sun Yu, 1933), considerado um dos primeiros grandes filmes chineses de abordagem social, passando pelo não menos famoso *A Garota dos Cabelos Brancos* (Shui Hua, Wang Bin, 1950) o primeiro grande filme socialista da década de 1950, até chegar ao impecável *Lei Feng*[40] de Dong Zhaoqi,

[38] The revolutionary aesthetics of heroism created by film artists working under the auspices of the state was not only transformational, experimental and visionary, but also simultaneously national, international and socialist in style and scope. These aesthetic experiments transformed the relationship between the state and film artists. The state created the pressure-cooker conditions under which the artists' creativity thrived or withered, while the artists provided the insights, expertise and skills without which the state could not have sustained its aesthetic experiments.

[39] Algumas homenagens, documentários e mostras da TV estatal chinesa sobre o diretor Xie Jin foram feitas em vários episódios e podem ser assistidas parcial ou totalmente no Youtube, em links como: https://www.youtube.com/watch?v=ho4Rq5748Iw, https://www.youtube.com/watch?v=TUBBd8Ljkr0, https://www.youtube.com/watch?v=UfA68GWQWHI, dentre outros.

[40] Lei Feng nasceu em 1940, e faleceu muito jovem em 1962. Foi um importante soldado do Exército de Libertação. Sua conduta exemplar, e sua dedicação total às causas revolucionárias e ao Partido Comunista inspiraram não somente o longa-metragem de Dong Zhaoqi em 1964, mas também uma campanha política lançada no ano anterior logo após a sua morte, chamada 向雷锋同志学习 (*xiang Lei Feng tongzhi xuexi*),

lançado em 1964, apresentando ao público o modelo perfeito de revolucionário através do soldado do Exército de Libertação, cuja dedicação ao povo e ao Partido eram incondicionais; o cinema revolucionário chinês ganhou destaque e representatividade através do lançamento de revistas, festivais nacionais e internacionais, e de seu próprio star system.

O longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* emerge como uma amálgama da narrativa clássica hollywoodiana, do gênero melodramático, e da montagem soviética, e revelou seu grande potencial estético e político, trazendo algumas novidades aos olhos de seus espectadores.

O principal motivo de grande empolgação da audiência à época de lançamento do filme foi a representação de um destacamento feminino do Exército Vermelho, visto que na época não era tão comum e numerosa a presença de mulheres em atividades militares. Aquelas que se juntaram à Longa Marcha não tiveram o merecido reconhecimento, como vimos no livro de Dabat discutido no capítulo 1. Porém, através da protagonista Wu Qionghua, o filme de Xie Jin pôde proporcionar às mulheres chinesas novas perspectivas, e a criação de uma nova identidade.

O longa também retratou as belezas naturais da província tropical de Hainan, desconhecida aos olhos de muitos chineses, considerando a enorme extensão do território chinês e sua grande variedade de paisagens. O filme também apresentou o povo *Li* a uma população majoritariamente *Han.* A valorização das minorias étnicas e de suas culturas foi um dos traços do governo de Mao Zedong, presente não somente no cinema, mas em outras artes visuais.[41]

O filme também despontou atores e atrizes que passaram a constituir as novas estrelas de cinema da China socialista. O primeiro *star system* chinês oriundo das duas eras de ouro do cinema republicano começava a envelhecer, e era preciso conquistar e cativar o público com rostos jovens, bonitos e cheios de vida. O comunismo precisava assim ser associado à vitalidade, à força e à beleza, para que servisse de exemplo e inspiração aos seus espectadores.

em português, *Aprenda com o Camarada Lei Feng*. A campanha também deu nome a uma famosa canção revolucionária muito presente na sociedade chinesa até os dias atuais. Assim como outras canções do período maoísta, *Aprenda com o Camarada Lei Feng* atravessou diversas gerações de chineses.

[41] Com destaque para os cartazes de campanhas e propagandas do PCC, que podem ser acessados através do site htpp://chineseposters.net/.

Além disso, *Destacamento Vermelho de Mulheres* aborda temas que ligam a libertação nacional na China à libertação feminina. O filme traz os conflitos entre a velha sociedade baseada na exploração de uma população majoritariamente camponesa, com a construção de uma nova sociedade baseada no socialismo. Partindo deste conflito, somos inseridos à dicotomia central da narrativa: vilões *versus* heróis (e heroínas).

A história se passa durante o início da década de 1930, período em que – conforme visto no capítulo 1, o território chinês estava dividido entre os comunistas, nacionalistas, e imperialistas japoneses. Os latifundiários locais se aliavam aos japoneses ou aos nacionalistas, conforme fosse conveniente. Também sabemos que, nesta época, nacionalistas e comunistas tinham uma aliança pouco amistosa para combater os invasores japoneses.

Partindo da ideia de uma China invadida, prejudicada por diversos problemas sociais e em processo de libertação, conhecemos a história que se passou na província de Hainan sob a perspectiva de uma protagonista feminina. Para a análise deste longa-metragem de Xie Jin, partirei da premissa de que a protagonista Wu Qionghua pode ser vista como uma representante da própria China em sua luta por liberdade. Porém, é importante ressaltar que o filme reflete seu período histórico de produção, e sua narrativa foi construída de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo Partido Comunista, que priorizava o socialismo como o caminho para a construção de uma sociedade justa e igualitária para homens e mulheres.

Para que a análise do filme seja melhor compreendida, apresentarei uma breve biografia do diretor Xie Jin, o histórico de produção do longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres*, as influências soviéticas, e o foco do diretor em personagens femininas. Apresentado todo o contexto de produção e elaboração do cinema revolucionário chinês do início década de 1960, entraremos na análise fílmica a partir do tópico "O melodrama revolucionário a serviço da formação da nova sociedade socialista". Após a análise fílmica, será feito um breve comentário acerca do star system socialista no tópico intitulado "A importância de *Destacamento Vermelho de Mulheres* no star system socialista chinês: festivais, premiações e internacionalismo".

Para efetuar a análise, elaborei uma divisão do filme em dois tipos de ambientes, e em cinco blocos temáticos. O primeiro ambiente que conhecemos é o que representa a velha sociedade, geralmente retratada à noite, ou em ambientes internos que dão a ideia de confinamento e aprisionamento. Nesses ambientes ocorrem as situações de exploração

e castigo dos camponeses, e é neste contexto que conhecemos a protagonista Wu Qiognhua. O segundo ambiente representa a luta por liberdade, e é retratado através do acampamento do destacamento feminino do Exército Vermelho, caracterizado por ambientes abertos, amplos, vistos à luz do dia e que expõem as belas paisagens de Hainan.

No primeiro bloco narrativo do filme, somos apresentados à estrutura e aos costumes da velha sociedade, aos protagonistas Wu Qionghua e Hong Changqing, ao antagonista Nan Batian, e ao amigo de Hong, Xiao Pang. O segundo bloco fílmico nos apresenta à nova sociedade em construção, através da representação do território comunista na ilha. Neste bloco descobrimos que Hong Changqing e Xiao Pang trabalham infiltrados para derrubar Nan Batian, e também notamos algumas das influências soviéticas através de um retrato de Lenin na parede do quartel do acampamento do Exército Vermelho.

O terceiro bloco traz a importante transição da protagonista Wu Qionghua e da personagem feminina secundária Fu Honglian. Após serem aceitas no destacamento feminino do exército, devido às suas condições de classe, as duas mulheres passam a ser alfabetizadas, recebem educação política e treinamento militar, e participam de sua primeira missão nas investidas contra Nan Batian. Ainda no terceiro bloco ocorre a primeira investida dos comunistas contra Nan Batian, que acaba por descobrir a verdadeira identidade de Hong Changqing. O quarto bloco nos apresenta aos inimigos: os nacionalistas, que chegam em um navio de guerra. Também descobrimos que o vilão Nan se alia aos inimigos nacionalistas para enfrentar os comunistas. No quinto e último bloco se dão os desdobramentos das batalhas dos comunistas contra os nacionalistas e Nan, o martírio de Hong Changqing, e o avanço revolucionário após a vitória comunista.

O fio condutor da análise será a narrativa do filme, que pode ser considerado um melodrama revolucionário, lembrando que a intenção não é fazer uma discussão acerca do gênero ou modo melodramático, mas sim localizá-lo no trabalho de Xie Jin, ressaltando suas continuidades e rupturas em relação ao melodrama familiar hollywoodiano e trazendo para o centro da análise o protagonismo de Qionghua. Serão também inseridos na análise os aspectos estéticos baseados no realismo socialista sob a influência soviética. Será apresentado o conceito de realismo socialista, assim como sua relação com os filmes soviéticos mencionados na introdução da pesquisa.

Acerca da análise das personagens femininas do longa-metragem, introduzirei o trabalho que Xie Jin realizou no cinema entre 1957 a 1965, no qual há uma prevalência

de personagens femininas como protagonistas. Em seguida, examinarei a forma de representação de Wu Qionghua, protagonista feminina do filme, e da personagem secundária Fu Honglian. Para estabelecer a premissa de que Qionghua representa no filme a própria China em seu processo de libertação, e que a trajetória da personagem – de escravizada à heroína revolucionária[42], foi uma forma positiva de ressignificação para o papel da mulher chinesa na sociedade no período de produção do filme, cheguei a três linhas principais de abordagem do tema, através de análise bibliográfica. Também será discutido se o feminismo chinês se faz presente no filme.

Para isso, utilizei abordagens de cinco autoras chinesas, e uma autora ocidental. Para Meng Yue (1989), Yang Mei-hui (1999) e Cui Shuqin (2003), a forma de representação das mulheres nos filmes do período Maoísta ocasionou a substituição das questões de gênero pelas questões de classe, e a "masculinização" das mulheres através do apagamento do desejo sexual, da vaidade, e da maternidade. Já Bai Di (2001) e Xiao Mei (2001), que cresceram durante o período maoísta, abordam as representações femininas de maneira positiva. As autoras colocam o espaço da androginia como uma forma de libertação dos papéis femininos tradicionais resultando na possibilidade da exploração de novas identidades, e a "masculinização" como uma forma de liberdade para os corpos das mulheres. Já Rosemary Roberts (2010), em sua análise do ballet filmado que será abordado no capítulo 3, observa com profundidade a representação das personagens femininas no filme de Xie Jin, e faz uma busca por continuidades e rupturas entre a "velha" e a "nova" China, discutindo assim os modelos e possibilidades para os modelos de feminilidade.

2.1) Xie Jin: vida, obra e as personagens femininas

Para apresentar uma breve biografia de Xie Jin, utilizarei dados apresentados no catálogo da Mostra de Cinema Chinês da Cinemateca de Lisboa (1987), assim como trechos de matérias e de entrevistas publicadas nos jornais Los Angeles Times, Asiaweek e The Guardian[43].

[42] Podemos encontrar estas ideias nos trabalhos de autores citados na presente pesquisa, tais como: ZHONG (2001), CUI (2003), ROBERTS (2010), LIU (2015), CHEN (2003, 2007, 2014), CHAN (2019).

[43] Disponíveis em: http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0418/feat2.html, http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0418/feat2a.html, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-05-16-ca-17649-story.html, e https://www.theguardian.com/film/2008/oct/20/china-xie-jin-film.

Xie Jin nasceu no ano de 1923 na cidade de Shaoxing, província de Zhejiang, e desde muito cedo iniciou seus estudos artísticos, talvez por influência de sua família. Seu pai foi um advogado e um intelectual, e sua mãe uma rica herdeira, admiradora das artes e uma grande fã de cinema. A infância e a juventude do diretor presenciaram períodos turbulentos da história da China durante a primeira metade do século XX. A invasão japonesa e a Segunda Guerra Mundial foram fatores que causaram as constantes mudanças de cidade feitas pela família. Na década de 1930 se mudaram para Shanghai, cidade na qual Xie foi levado ao cinema por sua mãe e pôde assistir a muitos filmes estrangeiros. Logo em seguida foram para Hong Kong devido à invasão japonesa, fazendo com que Xie percebesse ainda muito jovem a importância de amar e defender seu país.

Em 1946, Xie Jin estudou na Escola Especial de Arte Dramática em Jiang'an, onde teve contato com obras de grandes nomes do teatro ocidental, como Ibsen, Shakespeare e Chekov. Iniciou sua carreira cinematográfica em 1948 como assistente do cineasta Wu Renzhi, e em 1949 como assistente de Zheng Xiaoqiu. Xie trabalhou como assistente de outros diretores até 1953, e em seguida co-realizou o filme *Uma Crise* (*Yichang Fengbo,* 1954), e o filme de ópera *Encontro na Ponte das Orquídeas* (*Lian Qiao Hui,* 1954). Neste primeiro período de inserção no cinema, ele também fez alguns trabalhos como ator.

Ainda na década de 1950, Xie Jin realizou *Primavera no País das Águas* (*Shuixian De Chuntian*, 1955), *Jogadora de Basquete Nº5 (Nulan Wuhao,*1957) o primeiro longa-metragem em que assinou como diretor. No ano seguinte filmou dois episódios de *Patrões Pequenos do "Grande Salto"* (*Dayuejin Zhong De Xiao Zhuren,* 1958); neste mesmo ano também realizou um episódio para a série *Pequenas Histórias de uma Grande Tempestade* e *Huang Baomei.* Durante a década de 1960 realizou *Destacamento Vermelho de Mulheres* (*Hongse Niangzi Jun, 1961*), a bela comédia *Grande Li, Pequeno e Velho Li* (*Da Li Xiao Li He Lao Li*, 1962) que, juntamente com *Irmãs de Palco* (*Wu Tai Jie Mei,* 1965), revelaram o grande potencial do cineasta.

Como afirma Costa, Xie Jin foi "um autor cujo universo é verdadeiramente o cinema e que, pelo lado da exceção, testemunha bem as potencialidades diversificadíssimas do próprio cruzamento entre este mundo (esta cultura, esta civilização) e o cinema" (COSTA, 1987, p. 64). No entanto, Xie Jin e sua família não escaparam às complicações que assolaram o período Maoísta durante a Revolução Cultural. Sua família foi acusada de ser "contrarrevolucionária" por conta de seu passado de riqueza material e

intelectual, o que levou seu pai a cometer suicídio tomando cerca de 100 pílulas de sonífero. Sua mãe também tiraria a própria vida pouco tempo depois, saltando de uma janela.

O prestigiado e talentoso diretor da chamada Terceira Geração – certamente um dos maiores diretores da história do cinema chinês, não escapou da censura e da perseguição. Sob as acusações de "revisionismo", "diálogo com a burguesia", "confucionismo cinematográfico", e "humanismo burguês", o diretor "caiu em desgraça" por conta de sua obra-prima *Irmãs de Palco*.

Afastado das filmagens, Xie foi relegado ao trabalho a que muitos artistas e intelectuais foram destinados sob acusações semelhantes: tornou-se zelador do Estúdio de Cinema de Shanghai. Também foi obrigado a participar das inúmeras reuniões de autocrítica, assim como foi enviado ao campo para o cultivo de arroz e repolho. Apesar de todas as dificuldades, seu filho Xie Yang disse em uma entrevista que Xie Jin jamais perdera a fé em seu país[44].

Em meados da década de 1970, teve início seu processo de reabilitação, e Xie foi chamado de volta aos estúdios para co-dirigir filmagens das obras-modelo. Um dos motivos para que isso ocorresse foram as dificuldades que os diretores em atividade encontraram para adaptar as artes de palco – como as óperas e os ballets, em filmes.

Desta forma, Xie Jin, que havia desenvolvido uma linguagem e uma fotografia bastante peculiares e esteticamente ricas em seus filmes graças à sua habilidade em utilizar e inovar as influências do melodrama hollywoodiano e da montagem soviética, se fez necessário novamente nos estúdios, imbuído da missão de contribuir para que as obras-modelo de Jiang Qiang atingissem a maior qualidade possível.

Apesar de todas as adversidades e interrupções temporárias em suas atividades como diretor, Xie Jin jamais abandonou seu trabalho no cinema. Mesmo após a morte de Mao em 1976 e a prisão e julgamento da "Camarilha dos Quatro", Xie não escapou de ser acusado por ter trabalhado para Jiang Qing. Ainda assim, nos anos 1970 o diretor filmou *Juventude* (*Qingchun*, 1977), e *Berço* (*Ah! Yaolan*, 1979).

Durante a década de 1980, Xie Jin realizou *Lenda da Montanha (Tianyun, 1980)* ganhador do Festival Galo de Ouro, como Melhor Diretor), *O Pastor* (*Mumaren*, 1982), *Qiu Jin* (1984), *Coroas no Sopé da Montanha* (*Gaoshan xia de huahuan,* 1985,

[44] Fonte: http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0418/feat2a.html

novamente premiado como Melhor Diretor no Festival Galo de Ouro). Em 1986 filmou o aclamado *Hibiscus Town* (*Furong zhen,* premiado no Festival de Cinema Internacional Karlovy, ganhador dos prêmios de Melhor Diretor, e Melhor Roteiro novamente no Festival Galo de Ouro), e *Os Últimos Aristocratas (Zuihou de guizu*, 1989). Nesta mesma década, Xie Jin ganhou notoriedade nos Estados Unidos, ocasião em que visitou Hollywood e seus estúdios. Em 1985 foi realizada na UCLA a mostra *People's Republic of China: a Tribute to Xie Jin* para homenagear o diretor. Neste período ele também esteve em contato com a imprensa ocidental, participando de algumas entrevistas.

Nos anos 1990, Xie Jin realizou quatro filmes: *Templo do Sino da Pureza* (*Qinglian si de zhong sheng,* 1992), *Um Velho e seu Cachorro* (*Laoren he gou,* 1993), *Anjo da Penitenciária* (*Nu'er gu,* 1996, também conhecido como *Atrás do Muro da Vergonha*), e *A Guerra do Ópio* (*Yapian zhanzheng*) lançado em 1997, no momento em que a Inglaterra devolvia Hong Kong à República Popular, depois de mais de 150 anos de domínio colonial britânico.

A Guerra do Ópio foi o filme mais marcante da carreira de Xie Jin no período pós maoísta, pois além do diretor ter denunciado os horrores do domínio britânico, da guerra, e do vício em ópio que assolou todas as classes sociais[45], o longa-metragem foi o mais caro de toda a história do cinema chinês até então, ultrapassando o custo de 10 milhões de dólares[46]. A produção foi iniciada em 1994 com pesquisas em bibliotecas e museus chineses, e também no Parlamento Britânico. Além disso, foram contratados atores britânicos, e foram feitas filmagens na China e na Inglaterra. Xie reconstituiu os acontecimentos da Guerra do Ópio minuciosamente, visitou com a equipe de filmagem e o elenco, os lugares cruciais dos acontecimentos, e foram feitas longas tomadas em um navio real. Aproximar toda a equipe envolvida na produção do longa-metragem e inserir ao máximo os atores na realidade foram também traços característicos do diretor, como veremos adiante nos detalhes da produção de *Destacamento Vermelho de Mulheres*.

Como a Inglaterra jamais se desculpou com a China pelas brutalidades cometidas, Xie Jin considerou seu filme a única forma de vingança: "Quero contar toda a história, de

[45] Xie Jin o considerou *A Lista de Schindler* (*Schindler's List,* 1993, Steven Spielberg) da China. Fonte: http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0418/feat2.html

[46] A *Asian Now Maganize* compara o orçamento de *The Opium War* com outros dois grandes filmes chineses da década de 1990: *Raise the Red Lantern* (1991) de Zhang Yimou com o custo de produção de 1 milhão de dólares; e *Rumble in the Bronx* (1995, Hong Kong) um grande sucesso de Jack Chan, que não ultrapassou o custo de 5 milhões de dólares.

cima a baixo. Da rainha Vitória e a Imperatriz Viúva às prostitutas e pessoas comuns. Os viciados em todos os níveis, ricos e pobres - quero mostrar cada momento de sofrimento. Este filme é para lavar da face da China os anos de humilhação"[47]. O filme estreou em Beijing, com a presença do então presidente Jiang Zemin, e no dia seguinte foi exibido em Hong Kong. Foi lançado também em outros países da Ásia, nos Estados Unidos, na Inglaterra e em outros países europeus.

Em 2001, Xie lançou *Jogadora de Futebol Nº 9* (*Nuzu jiu hao*), abordando mais uma vez a participação das mulheres nos esportes partindo da perspectiva de uma protagonista feminina. O diretor faleceu em 2008 aos 84 anos.

2.2) As personagens femininas: A Metade do Céu

A famosa frase de Mao *As Mulheres Detêm a Metade do Céu* (*funu neng ding banbian tian* 妇女能顶半边天) foi um grande marco nas políticas de igualdade de gênero na China, obtendo popularidade entre outros movimentos socialistas de países do Terceiro Mundo durante a Guerra Fria, e até mesmo entre intelectuais de esquerda em países Ocidentais. Zhong Xueping (2011) em seu artigo "Women Can Hold up Half the Sky" discute a autoria da frase atribuída a Mao, e o período em que foi lançada, já que o slogan ganhou força no final da década de 1950, na época da campanha do Grande Salto Adiante.

Independente da autoria da frase, o que realmente nos importa é sua força no *Movimento de Libertação das Mulheres* (*funu jiefang yungdong* 妇女解放运动), marcando a real mudança do status das mulheres chinesas na sociedade, inserindo-as na modernidade e na força de trabalho nacional. Como já vimos anteriormente, até a fundação da República em 1911, as mulheres não tinham direitos básicos. Durante o período republicano, passaram por um processo de transição. Com o estabelecimento da República Popular em 1949, as mulheres chinesas finalmente alcançaram um lugar completamente novo no processo de construção da "Nova China".

Outro famoso slogan atribuído a Mao dizia que "os tempos mudaram, tudo o que os homens podem fazer, as mulheres também podem"[48]. Essas novas possibilidades inundaram a produção artística da China libertada. A cultura visual foi particularmente

[47] Fonte: http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0418/feat2.html

[48] *Shidai bu tong le, nannu dou yi yang* 时代不同了, 男女都一样.

poderosa durante a era Maoísta para a construção da imagem da nova mulher chinesa. Cartazes[49] e filmes apresentaram mulheres motoristas de tratores, paraquedistas, soldadas, operárias, dentre outras funções anteriormente atribuídas somente aos homens. Os corpos frágeis e de pés pequenos foram substituídos por mulheres fortes, expressando determinação e um lugar definido na sociedade, em posição de igualdade aos homens. A produção visual acerca da "nova mulher chinesa" atravessou diversas fases de representação conforme exigiam as legislações estabelecidas para as artes revolucionárias. Mais tarde, durante o período pós-Maoísta, essa produção artística seria objeto de críticas e estudos pelas academias e movimentos feministas chineses e ocidentais.

No cinema do Período dos 17 Anos, iremos observar como A Metade do Céu se fez presente nos filmes de Xie Jin. Apesar de não ter sido uma inovação do diretor, um dos traços marcantes do trabalho de Xie em toda a sua filmografia é a ênfase para as personagens femininas, protagonistas de muitos de seus filmes, perpetuando assim a tradição dos filmes dos anos 1930[50]. O diretor justifica em sua escolha por uma perspectiva feminina, a influência da literatura e de sua própria experiência de vida:

> Eu mesmo cresci em uma região muito atrasada e muito feudal (Shaoxing, na província de Zhejiang) e fiquei preocupado com a situação de minhas próprias irmãs. Quando eu era jovem, eu assistia óperas que mostravam como as mulheres perderam a liberdade ao se casar. E eu acredito que as mulheres da China são as mais devotadas, as mais leais e as que têm os melhores corações – e isso não quer dizer que as mulheres americanas não são assim! Então, eu retrato a beleza e a grandeza das mulheres. (Los Angeles Times, 1985, tradução minha)[51]

[49] Sobre as políticas de criação dos cartazes ver a dissertação de mestrado de Edelson Costa Parnov (UFF, 2020), sob o título: *Novas Mulheres para uma Nova China? As representações de gênero das legislações e dos pôsteres de propaganda do início da transição chinesa ao socialismo (1949-1962).*

[50] Os filmes desta década marcaram o protagonismo das personagens femininas no cinema chinês.

[51] I myself grew up in a very backward, very feudal region (Shaoxing, in Zhejiang province) and became concerned with the plight of my own sisters. Ever since I was young I have seen operas which show how women essentially lost their freedom upon marrying. And I believe that the women of China are the most devoted, most loyal and have the best hearts--that's not to say American women aren't the same! So I portray the beauty and greatness of women.

Seu olhar atento desde sua infância aos problemas sociais chineses fez que com se tornasse sensível às opressões sofridas pelas mulheres, e também fez com que Xie Jin lutasse pela liberdade do povo chinês durante toda a sua vida através dos seus filmes. Desta forma, notamos em seu trabalho um destaque para as protagonistas femininas.

Como a presente pesquisa tem foco no Período dos 17 Anos (1949-1966) e na Revolução Cultural (1966-1976) que integram o período Maoísta, será feita a seguir uma análise do direcionamento do olhar do diretor para as personagens interpretadas por mulheres nos filmes deste período, como foco para os longas-metragens *Jogadora de Basquete Nº 5*, *Huang Baomei* e *Irmãs de Palco*.

O filme *Jogadora de Basquete Nº 5* foi o primeiro longa-metragem que Xie assinou e lançou como diretor em 1957. No final da década de 1950, a indústria cinematográfica chinesa já havia passado pelo processo de estatização de seus estúdios, e havia criado sua própria indústria de equipamentos, que se consolidou gradualmente. Os filmes estavam voltados para temas revolucionários desde 1950, como vimos com o lançamento de grande sucesso *A Garota dos Cabelos Brancos*.

Jogadora de Basquete Nº 5 é um melodrama com temática esportiva e cores vibrantes. A narrativa se dá em torno de um time de basquete feminino composto por mulheres muito jovens, e treinadas pelo protagonista masculino Tian Zhenhua, uma estrela do esporte dos tempos pré-Libertação. A protagonista feminina é Lin Xiaojie, uma jovem mulher de 18 anos que vai à Shanghai para realizar seu sonho de ser jogadora de basquete. Como narrativa secundária, temos a história de amor interrompida entre a mãe de Xiao Jie, que no passado também foi jogadora de basquete, e o treinador Tian. Com a entrada de Lin Xiaojie no time de Shanghai, os antigos namorados acabam se reencontrando. Podemos notar também um pequeno episódio de rivalidade entre as jogadoras, quando uma veterana que invejava o talento de Xiao Jie decide prejudicá-la.

A princípio podemos pensar que *Jogadora de Basquete Nº 5* é apenas mais um melodrama sobre uma história de amor mal resolvida, e sobre uma garota sonhadora que busca vencer obstáculos para realizar seus desejos. Porém, ao analisar mais detalhadamente, encontraremos traços estéticos do realismo socialista, e aspectos políticos no filme de Xie. Em primeiro lugar, vemos a jovem Xiao Jie seguir seus sonhos com determinação, mesmo diante da oposição da mãe e do namorado que insistem para que ela abandone o basquete e ingresse na universidade para cursar engenharia.

Flashbacks do treinador Tian e da mãe de Xiao Jie também trazem aspectos interessantes. O treinador Tian, ao perceber que sua aluna é filha de sua antiga namorada, começa a se recordar de seus tempos de jogador talentoso no período pré-Libertação. Ele se lembra do treinador corrupto do time, que aceita vender a vitória em um jogo contra um time dos Estados Unidos. Notando a situação, Tian recusa-se a humilhar a China com um jogo vendido, e estimula seu time a ganhar a partida. Após o jogo, Tian é espancado por alguns homens a mando de seu treinador, e é hospitalizado.

O treinador do time é retratado como um vilão: usa trajes ocidentais, fuma, é grosseiro e corrupto, e seu rosto é filmado em enquadramentos que enfatizam suas características negativas, e com pouca iluminação, cobrindo-o parcialmente com sombras. Já Tian, personagem positivo e com atitudes que mostram sua dignidade, recebe enquadramentos que mostram com nitidez seu rosto sempre bem iluminado, que expressa sua indignação perante o comportamento corrupto do treinador com o próprio time e com o próprio país.

No flashback da mãe de Lin Xiao Jie, ela recorda seus tempos de jogadora de basquete e seu triste destino: seu pai desaprovava seu namoro com Tian, e a obriga a casar-se com um homem rico. No plano em que a foto do casamento é mostrada, seu rosto está claramente infeliz. Confinada dentro de casa ela é maltratada pelo marido e resolve fugir com a filha, que era apenas um bebê.

Nos flashbacks dos dois personagens, a China pré-Libertação é retratada como um país repleto de problemas como a corrupção, a nociva presença estrangeira, e a falta de liberdade para as mulheres. Na China pós-Libertação dos anos 1950, período em que se passa a narrativa do filme, não vemos mais nenhum personagem negativo. Shanghai é mostrada como uma cidade colorida e alegre. As jovens da escola de basquete são saudáveis, dispostas e dedicadas ao time da cidade, mostrando o quanto a juventude da República Popular é feliz.

O final do filme mostra o desfecho feliz do time de Shanghai, que após uma vitória local é escalado para jogar na capital Beijing. Além disso, Xiao Jie descobre a traição da companheira de time, que se redime e é perdoada, mostrando que seu caráter foi recuperado. No jogo de Beijing, vemos o time posicionado na quadra com a bandeira da China e o símbolo do Partido Comunista nos uniformes, bem acima do coração das jogadoras, e também podemos ouvir o hino da República Popular. Após a vitória, o time é escalado para representar a China no exterior. O plano final do filme consiste no avião

decolando, reforçando simbolicamente a ideia do internacionalismo e do alcance da revolução para fora da China (figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2 - Xiao Jie e o time feminino de basquete: uniformes vermelhos com o símbolo do Partido Comunista Chinês. Na figura 2, o avião e a ideia do internacionalismo.

Jogadora de Basquete Nº 5 é um filme de propaganda sofisticado. A ênfase na revolução socialista é representada através de um refinamento estético que foge ao padrão do realismo socialista puramente propagandístico. O filme também apresenta marcas do trabalho de Xie Jin como diretor, como os seus interessantes movimentos de câmera, e a forma como são construídas as sequências dos flashbacks, e a força da protagonista Lin Xiao Jie. A estética do realismo socialista pode ser percebida através dos contrastes de cores, e da diferença entre a moral dos personagens positivos e negativos.

Em 1958[52] foi lançado *Huang Baomei* (figuras 3 e 4)**,** um filme de arte em estilo documental em que a protagonista – uma operária da indústria têxtil, dá nome ao filme. No auge dos esforços por uma rápida coletivização e industrialização na recém-formada República Popular, o filme exalta as qualidades de Huang Baomei[53], uma das primeiras trabalhadoras-modelo do período maoísta. Este filme de Xie Jin não está disponível online, mas podemos ver Huang no longa-metragem *I Wish I Knew* (2010)[54] do diretor Jia Zhangke, no qual a história da cidade de Shanghai no período republicano é visitada através das memórias de seus antigos moradores e também do cinema de Shanghai dos anos de 1930 e 1940.

[52] Ano em que se deu início à campanha do Grande Salto Adiante.

[53] Nascida em Shanghai em 1931, Huang sofreu os horrores da invasão japonesa ainda muito jovem. Aos 13 anos foi obrigada a trabalhar em uma fábrica japonesa de tecidos, onde os maus tratos físicos e as longas e extenuantes jornadas de trabalho faziam parte da rotina das crianças chinesas. Depois da Libertação, a fábrica japonesa tornou-se a Shanghai Nº 17 Cotton Mill. Foi admitida no Partido Comunista Chinês em 1952 e conheceu pessoalmente o presidente Mao e seu primeiro ministro Zhou Enlai. Em julho de 2021, Huang Baomei foi premiada aos 90 anos pelo atual presidente Xi Jinping no Salão do Povo em Beijing. Fonte: https://www.shine.cn/news/in-focus/2107031466/

[54] Em português foi traduzido como *Histórias de Shanghai* , em chinês 海上传奇 (*Haishang shuangqi*).

Figuras 3 e 4 – cartaz e frame do filme Huang Baomei.

Irmãs de Palco, lançado em 1965, é considerada a obra-prima de Xie Jin. O filme conta as histórias de Zhu Chun Hua e Xing Yue Hong, atrizes de uma trupe de ópera de Shaoxing. A narrativa do filme se inicia em 1935, e os planos iniciais mostram uma apresentação de ópera. Chun Hua, uma das protagonistas, foge do local aonde era explorada e se esconde em um baú de figurinos do grupo de ópera. Quando é descoberta por Tang, um tipo de administrador da trupe, ela implora para ficar com os artistas. Com a ajuda de Yue Hong, filha de Xing – o diretor do grupo de ópera, Chun Hua é aceita e as duas jovens desenvolvem uma relação de irmandade.

Xing a aceita pois nota que ela "pode falar através de seus olhos", e também é muito bonita, logo pode ser útil e tornar-se famosa. Depois de ser aceita na trupe de ópera, Chun Hua, que é iletrada, inicia uma fase de transição em sua vida, na qual aprende ler e escrever, cantar, e fazer os movimentos acrobáticos da ópera

A narrativa de *Irmãs de Palco* mostra a passagem do tempo e as transformações políticas e artísticas. A história que se inicia em 1935 quando o Japão já havia dominado extensos territórios chineses, passa pelo período da Segunda Guerra Sino Japonesa e da guerra civil entre nacionalistas e comunistas, chegando até 1950 no primeiro aniversário

da República Popular. Essa passagem do tempo é abordada através da perspectiva das duas protagonistas inseridas do mundo da ópera chinesa.

É possível notar como as mulheres são consideradas objetos na velha sociedade. As atrizes de ópera são sempre julgadas primeiro por sua beleza e depois por seu talento. Podemos notar este aspecto logo no início do filme quando Chun Hua é aceita pelo grupo por ser um "bom material". Pouco tempo depois, sua irmã de palco Yue Hong quase é vendida por uma noite a um rico latifundiário local, "mestre" Ni. Diante de sua recusa e da recusa de seu pai em vende-la, Yue Hong é sequestrada durante uma das apresentações de ópera, causando grande revolta em Chun Hua, que ao tentar ajuda-la é acusada de agredir a guarda da cidade e causar confusão. Como punição, Chun Hua é amarrada a um poste por três dias. Por conta do episódio, a trupe é expulsa da cidade, e se muda para Shanghai no início da década de 1940.

Em Shanghai, as irmãs são admitidas na ópera local, conhecida por suas performances apresentadas pela "Diva da Ópera de Shanghai" Shang Shuihua. A diva da ópera era uma mulher de meia de idade, que ao ser substituída pelas jovens e belas irmãs, acaba cometendo suicídio, enforcando-se atrás do palco. A essa altura da narrativa, no ano de 1944, a trupe compra a sala de teatro para a companhia e Chun Hua conhece Jiang Bo – uma atriz comunista disfarçada de jornalista crítica de arte. Yue Hong, por má influência de Tang, cede às tentações da vida luxuosa de Shanghai e se casa com um homem rico.

A partir desse momento, a trajetória das irmãs muda completamente, e a relação entre elas se deteriora. Enquanto Yue Hong é aprisionada a uma vida fútil e ao casamento infeliz tornando-se invejosa e superficial, Chun Hua com a ajuda de Jiang Bo, conhece ideias progressistas e revolucionárias, e como os comunistas trabalhavam disfarçados por conta das perseguições dos nacionalistas. Chun Hua assiste a filmes de ideologia de esquerda, vai a uma exposição sobre Lu Xun em ocasião do 14º aniversário de sua morte, e conhece as óperas modernas. Ela começa a interpretar Xianglin na ópera moderna *New Year's Blessing*, baseada em um trabalho de Lu Xun.

Chun Hua cai na clandestinidade por sua escolha política. Ela passa a receber ameaças, as apresentações da ópera moderna são interrompidas pela polícia do KMT, e a atriz é atacada por Tang, que tenta cegá-la jogando ácido em seu rosto. O crime é noticiado em todos os jornais, e após a recuperação de Chun Hua acontece um julgamento. Sua irmã Yue Hong, traída e ameaçada de morte pelo marido e por Tang, é obrigada a

assumir a responsabilidade pelo ataque a Chun Hua. Nesta última passagem do tempo no filme, vamos de 1947 a 1950, onde as comemorações do primeiro aniversário da República Popular são mostradas.

A história das irmãs é encerrada com um reencontro em sua terra natal, no qual Yue Hong demonstra seu arrependimento a Chun Hua, e é por ela perdoada. Nos planos finais do filme, somos remetidos ao mesmo lugar dos planos de abertura, marcando, porém, uma mudança nos tempos: o filme se inicia em 1935 com a apresentação da ópera tradicional *Butterfly Lovers*, e termina com a apresentação de *A Garota dos Cabelos Brancos* – uma das óperas revolucionárias mais importantes, onde Chun Hua interpreta a protagonista Xi'er.

Semelhante a Wu Qionghua em *Destacamento Vermelho de Mulheres*, no início do filme temos uma Chun Hua assustada, que fugia de sua situação de maus tratos, e no final da história vemos a personagem libertada, vivendo em novos tempos e propagando as mensagens revolucionárias através da arte. Além disso, também podemos notar a construção de uma família revolucionária, através das relações de irmandade entre mulheres oprimidas, que se libertam através das ideias socialistas (figuras 5 e 6).

Figuras 5 e 6: a trajetória de educação política da protagonista Chun Hua.

Irmãs de Palco não é somente um filme *de ópera*, mas sim um filme *sobre ópera*, narrando através da trajetória das mulheres as transformações na sociedade e na forma teatral mais popular da China. Xie Jin retrata não somente as opressões que as mulheres sofriam na antiga sociedade, mas sim sua capacidade para mudar sua situação através das ideias revolucionárias do Partido Comunista. Além disso, o diretor coloca em evidência como a mudança da ópera tradicional para a ópera moderna teve um papel fundamental para a formação política dos atores. A riqueza estética e a refinada linguagem cinematográfica de *Irmãs de Palco* evidenciam a riqueza do trabalho de Xie Jin, sua

sensibilidade com os problemas sociais chineses e com as opressões sofridas pelas mulheres, imprimindo-os na tela com grande sutileza, mas também com muita força.

Apresentadas as principais obras cinematográficas do diretor que evidenciam a perspectiva revolucionária a partir de uma protagonista feminina, entraremos na análise fílmica de seu longa-metragem de 1961, *Destacamento Vermelho de Mulheres*, na qual será priorizada a representação da personagem Qionghua, e serão trazidos ao texto importantes aspectos que marcaram a produção, como as influências soviéticas através do realismo socialista.

2.3) Histórico do título e produção

Como foi mencionado no capítulo 1, existe um vasto conjunto de obras em diferentes formatos midiáticos que levam o título *Destacamento Vermelho de Mulheres*. Os detalhes do histórico da produção do longa-metragem de 1961 são muito importantes para a compreensão de seu caráter intermidiático e de sua consagração entre o povo chinês desde o período Maoísta até os dias atuais.

A seguir, serão apresentados aspectos da produção tais como: as origens do roteiro de Liang Xin, a escolha do elenco para o filme de Xie Jin, os locais e os procedimentos de filmagem, e a origem da famosa canção do exército feminino. Estas informações foram encontradas nos já mencionados artigo de Harris (2010) e no livro de Chan (2019), e aspectos mais detalhados foram obtidos nos sites dos jornais Hainan Daily News, Sohu, e no site oficial do governo da província de Hainan[55].

Segundo a publicação do governo de Hainan "Feng Zengmin e a Criação das Quatro Obras Literárias Clássicas de *Destacamento Vermelho de Mulheres*", a comandante Feng Zengmin foi a figura central dos processos de criação dos trabalhos – a reportagem de Liu Wenshao, a ópera *Qiongju*, e o roteiro de Liang Xin para o filme de Xie Jin, sob o título *Destacamento Vermelho de Mulheres*, desenvolvidos entre as décadas de 1950 e 60. Feng destacou-se durante a guerra revolucionária por comandar o exército feminino da chamada *Revolução Qiongya* na província de Hainan, e durante o período de construção do socialismo na China foi diretora da Federação das Mulheres do Condado

[55] As matérias consultadas estão disponíveis em: http://hnrb.hinews.cn/html/2009-11/02/content_169358.htm, https://history.sohu.com/20161013/n470179241.shtml, e http://qionghai.hainan.gov.cn/rdzt/qhtx/1733/202007/t20200706_2814867.html.

de Lehui e do Condado de Qionghuai. Além disso, foi pessoalmente recebida e homenageada pelo presidente Mao, ocasião em que foi presenteada com um rifle recebido diretamente de suas mãos.

Em 1956, o Departamento Político Geral do Exército de Libertação do Povo Chinês requisitou a Liu Wenshao[56] ensaios para a comemoração do 30º aniversário do exército. Liu então fez pesquisas históricas acerca dos processos revolucionários em Hainan, e se interessou pela coluna Qionghuai, na qual um destacamento feminino composto por 120 membros[57] parecia ser o tema perfeito para os ensaios comemorativos.

Liu então visitou o condado de Lehui, e foi recomendado que procurasse Feng Zengmin, pois ela havia sido comandante pioneira no Exército Vermelho. Ao encontrá-la, ficou impressionado com a sua aparência: "Alta, olhos grandes, cerca de 40 anos, com cabelo curto, pele escura e uma aparência empoeirada. " Liu passou cerca de seis meses entrevistando Feng Zengmin e outras mulheres do destacamento feminino do exército. Ele também visitou lugares cruciais para a história da revolução, e entrevistou membros do Partido Comunista e do Exército, os quais afirmaram a grandiosidade e importância de Feng durante a guerra, e durante o trabalho de construção socialista pós-1949.

Inspirado pelos relatos que coletou durante seu trabalho de pesquisa, Liu Wenshao rapidamente escreveu seu artigo, que foi aprovado pelos órgãos do partido e do exército, e pela própria Feng Zengmin. No 30º aniversário do Exército Vermelho em agosto de 1957, o artigo de Liu foi publicado sob o título *Destacamento Vermelho de Mulheres* no jornal "Literatura e Arte do Exército de Libertação Popular".

De acordo com o Escritório de Trabalho de História da Província de Hainan, a reportagem de autoria de Liu Wenshao foi a primeira a divulgar ampla e detalhadamente a história e o trabalho do exército feminino de Hainan, com atenção central aos relatos de Feng Zengmin. Esta reportagem também teria sido a base para os trabalhos posteriores, como o longa-metragem de Xie, as montagens de ballet e ópera em 1959 e 1963/4, dentre outros.

Sobre a primeira representação em artes de palco sob o título *Destacamento Vermelho de Mulheres,* temos a estreia da ópera de Hainan em 1959 feita por ocasião da

[56] Nascido em 1934, Liu Wenshaocai - 刘文韶采 foi um soldado do Exército Vermelho que lutou pela libertação da China e depois da fundação da República Popular trabalhou como escritor no departamento de propaganda do Departamento Político da Região Militar de Hainan.

[57] Liu encontrou um panfleto sobre o exército feminino, que dizia: "Há uma empresa feminina sob a Divisão Independente de Qiongya do Exército Vermelho de Trabalhadores e Camponeses da China, e há 120 pessoas na empresa. "

comemoração dos anos 10 anos da fundação da República Popular, a pedido de Ma Baishan[58], general do Departamento Político da Região Militar de Hainan. As pesquisas para a elaboração da ópera foram iniciadas em 1957, e mais uma vez Feng Zengmin foi entrevistada várias vezes. A ex-comandante do exército feminino também participou ativamente da elaboração do roteiro com Lin Bingyi, frequentou os ensaios da trupe de ópera Qiongju, e após a estreia da ópera em 1959, Feng foi convidada a participar de um simpósio, pois poderia colaborar com opiniões valiosas sobre arte e política.

No mesmo ano da publicação da reportagem de Liu, o então escritor profissional do Escritório de Pesquisa Criativa da Região Militar Centro-Sul (*zhongnan junqu chuangzuo yanjiushi* 中南军区创作研究室), Liang Xin, viajou de Guangzhou para viver em Hainan. Em Hainan, ele leu a reportagem de Liu Wenshao, e esteve em contato constante com Feng Zengmin, que o levou para conhecer outras veteranas do exército feminino, revelando detalhes importantes da guerra revolucionária e de personagens como Qionghua. Liang Xin, tomado por uma grande inspiração, resolveu escrever um roteiro de filme intitulado "A heroína de Qiongdao" (*Qiongdao yingxiong hua* - 琼岛英雄花)[59], enviado primeiramente para os Estúdios de Cinema Bayi (*Bayi dianying zhi pian chang* - 八一电影制片厂), de acordo com as regras da época. O roteiro foi rejeitado diversas vezes, mesmo com os pedidos de aprovação feitos pela Região Militar Centro-Sul.

Após as rejeições, Liang Xin havia desistido do roteiro, mas por incentivo da Região Militar Centro-Sul resolveu imprimir algumas cópias e enviá-las aos principais estúdios de cinema. Xie Jin, que à época trabalhava para o estúdio de cinema Tianma em Shanghai, gostou muito do roteiro de Liang Xin e resolveu filmá-lo. Quando o Partido Comunista encomendou um filme ao diretor, como uma das obras que integrariam as comemorações dos 40 anos do partido, Xie Jin sabia que deveria filmar algo muito revolucionário. O diretor convidou Liang Xin para trabalharem juntos em algumas modificações no roteiro, pois Xie o considerava literário demais. Xie Jin então mudou o título para *Destacamento Vermelho de Mulheres.*

O diretor considerou os fatos históricos ocorridos em Hainan muito fascinantes, e mais fascinantes ainda eram suas personagens: mulheres soldados do Exército Vermelho.

[58] O mesmo general Ma Baishan que é mencionado nos créditos de abertura do longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres*.
[59] Qiongdao é o nome da região da província de Hainan onde ocorreram as batalhas narradas em *Destacamento Vermelho de Mulheres*.

A história da luta de libertação de Hainan era também a história de luta de suas mulheres despertando a atenção de Xie, que se mostrava sensível às questões femininas desde muito jovem. A personagem que mais atraiu o diretor foi a rebelde e persistente Wu Qionghua. Xie Jin então decidiu ampliar a personagem, colocando-a como protagonista do filme, e como principal símbolo de luta e libertação chinesa.

Xie Jin viajou sozinho para Hainan no inverno de 1958 para escolher os locais de filmagem, guiado pela ex-comandante Feng Zengmin. No verão de 1959, ele retornou à província, desta vez com toda a sua equipe de filmagem e todo o elenco. Novamente conduzidos por Feng, Xie e toda a equipe visitaram os locais pelos quais o exército feminino passou, com destaque para o antigo soviete de Qiongya, conhecido como "pequena Moscou", local onde Feng Zengmin sugeriu que os atores fizessem o treinamento militar para poderem se familiarizar com a rotina e a vida dos soldados do Exército Vermelho.

Em 1959, o estúdio de cinema Tianma começou a produzir em película colorida o longa-metragem com o roteiro de Liang Xin, dirigido por Xie Jin, e estrelado por Zhu Xijuan, contratando Feng Zengmin como consultora. Mais tarde, o estúdio Tianma convidou Feng Zengmin para assistir ao corte final e dar sua opinião. Aqui é importante mencionar que uma forte relação de amizade foi estabelecida entre Xie Jin, Liang Xin, Zhu Xijuan e Feng Zengmin, não somente por sua proximidade ao trabalhar na produção do longa-metragem, mas também por suas histórias de vida inseridas no contexto das lutas de libertação da China.

O elenco de *Destacamento Vermelho de Mulheres* também foi cuidadosamente selecionado por Xie Jin. Um dos pontos mais importantes para o diretor era a escolha da atriz que interpretaria a protagonista Wu Qionghua. A personagem se destaca primeiramente por sua rebeldia, sua indignação por ser escravizada pelo latifundiário Nan Batian, e por ter tido sua família destruída por ele. Wu Qionghua desejava vingar-se de Nan, encontrando no Exército Vermelho a maneira para fazê-lo. Xie procurava por uma atriz que fosse jovem, e que pudesse expressar a sede por justiça que Qionghua sentia.

Foi na Academia de Teatro de Shanghai que Xie Jin conheceu Zhu Xijuan. A atriz, então estudante do 3º ano do curso de Artes Cênicas, chamou a atenção do diretor devido aos seus grandes e expressivos olhos, e ao seu olhar "raivoso". Como veremos mais adiante, o olhar dos heróis comunistas foi um aspecto muito importante dos filmes revolucionários. Este olhar "alto" para o horizonte, forte e marcante, não significava

somente uma marca estética do realismo socialista – o olhar que buscava no futuro o fim das opressões de classe, mas também uma importante característica da influência da ópera de Pequim no cinema chinês.

Xie Jin imediatamente escolheu Zhu Xijuan para interpretar Wu Qionghua. Quando a equipe de filmagem e o elenco viajaram para Hainan, Zhu foi particularmente treinada por Feng Zengmin. A atriz foi instruída sobre a história da formação do destacamento feminino do Exército Vermelho e da batalha ocorrida entre 1930-1932, sobre como usar o uniforme militar e as armas, como marchar, e como pensavam as mulheres do exército. Ao conviver com a ex-comandante Feng Zengmin, Zhu Xijuan pôde apreender seus trejeitos e traços de caráter, características que ela colocaria em prática durante as filmagens ao interpretar Wu Qionghua.

Zhu também aprendeu a transmitir as mudanças emocionais da personagem Qionghua ao observar Feng Zengmin durante seu treinamento com a ex-comandante. Nas reportagens a que tive acesso, Zhu descreve como Feng se emocionava ao contar os episódios de batalha vividos com o exército feminino. Em muitos momentos ela sentia tristeza e chorava, e logo recobrava seu ânimo e força. Zhu utilizou essas variações de humor durante seu trabalho de interpretação da personagem Wu Qionghua, pois ela acreditava que a sensibilidade e a força da protagonista com a causa revolucionária ajudariam a aproximá-la dos espectadores.

Para representar os outros personagens principais do filme – Hong Changqing, Fu Honglian e o vilão Nan Batian, Xie Jin escolheu os já conhecidos atores Wang Xingang, Xiang Mei e Chen Qiang. Wang já havia atuado em pelo menos cinco longas-metragens, a atriz Xiang Mei já era conhecida por ter atuado em *Jogadora de Basquete Nº 5*, e o experiente ator Chen Qiang[60] havia interpretado outro famoso vilão, o terrível senhor de terras Huang Shiren em *A Garota dos Cabelos Brancos*. O elenco principal de *Destacamento Vermelho de Mulheres* integraria o prestigiado star system socialista chinês, que será comentado mais adiante.

O último elemento da produção do longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* que gostaria de apresentar é a origem da famosa canção do exército feminino, largamente conhecida até os dias atuais por chineses de todas as faixas etárias. A "Canção

[60] O ator já era anteriormente conhecido por sua atuação em comédias e sátiras. Depois consagrou-se no star system socialista chinês por interpretar vilões inimigos do povo.

do Destacamento Feminino" (*niangzijun lian ge* - 娘子军连歌), foi inspirada na ópera Qiongju, e sua composição foi criada por uma mulher, Huang Zhun.

A compositora foi convidada por Xie Jin para fazer a trilha sonora de seu filme. Após ler o roteiro, Huang juntou-se à equipe e viajou para Hainan, onde assistiu à ópera Qiongju *Destacamento Vermelho de Mulheres*, que havia sido encenada em 1959. Encantada pela história das mulheres revolucionárias e pela ópera local, Huang decidiu incorporar à sua composição elementos das músicas folclóricas da província. As óperas chinesas e as músicas folclóricas sempre foram muito importantes nos processos de composição das canções revolucionárias[61], para serem assimiladas mais rapidamente pelas massas. Somada às melodias e ritmos familiares à população chinesa, temos a letra da canção:

向前进！向前进！
战士的责任重, 妇女的冤仇深!
古有花木兰替父从军
今有娘子军扛枪为人民
共产主义真党是领路人
奴隶得翻身奴隶得翻身

Marchar em frente! Marchar em frente!
A responsabilidade dos soldados é pesada, os rancores das mulheres são profundos!
Nos tempos antigos Mulan se juntou ao exército no lugar de seu pai
Hoje existem as mulheres soldado carregando armas por seu povo
O Comunismo é a nossa verdade, o Partido Comunista é o nosso guia!

[61] A China, seguindo o exemplo da URSS, utilizou como base algumas artes nacionais populares para a criação das artes revolucionárias. Desta forma, as classes- operários, camponeses e soldados, poderiam assimilar os ideais socialistas mais rapidamente, facilitando assim o processo de educação das massas nas novas ideias.

Escravos se libertarão, escravos se libertarão!

(Transcrição e tradução minhas).

Podemos concluir neste tópico que *Destacamento Vermelho de Mulheres* aborda a revolução de uma perspectiva feminina não somente em sua narrativa, mas também em sua produção. Apesar do filme ter sido dirigido por um homem, a presença de mulheres como a ex-comandante Feng Zengmin, e demais veteranas do destacamento feminino do Exército Vermelho, assim como a compositora Huang Zhun, e a atriz Zhu Xijuan, foram essenciais para que o longa-metragem de Xie Jin pudesse exprimir o trabalho e a dedicação das mulheres chinesas em suas lutas por libertação pessoal e nacional. Os detalhes do processo de produção do filme também refletem a importância das questões das mulheres chinesas evidenciadas por Xie em sua filmografia.

Figura 7: cartaz do filme de Xie Jin, 1961. Fonte: https://history.sohu.com/20161013/n470179241.shtml

Figura 8: da esquerda para a direita: o diretor Xie Jin, a comandante Feng Zengmin e o roteirista Liang Xin. Fonte: http://hnrb.hinews.cn/html/2009-11/02/content_169358.htm

Análise Fílmica

2.4) O melodrama revolucionário a serviço da formação da nova sociedade socialista

O gênero melodramático oriundo do cinema hollywoodiano foi bastante presente nos filmes chineses durante a sua consolidação na primeira metade do século XX. No *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Aumont e Marie assim o definem:

> Termo de história do teatro, que designa, em sua origem, uma espécie de drama falado e cantado, e que adquiriu (no fim do século XVIII) o sentido mais especializado – distinguindo-o da ópera e da ópera cômica – de "drama popular que acentua os efeitos patéticos, salientado por uma música expressiva". (AUMONT, MARIE, 2012, p. 184)

Os autores ainda ressaltam algumas características do melodrama que são bastante recorrentes, tais como: ações intensas originadas de atos violentos, oposição entre inocência e vilania através de uma estrutura narrativa simples, intrigas, e estilo enfático e grandiloquente, que se aproxima aos limites da paródia (AUMONT, MARIE, 2012, p. 184-185). Também enfatizam que o cinema a partir do início do século XX "rouba o repertório dessa literatura popular e cria um gênero proteiforme, que atravessa todas as épocas e as produções nacionais" (p. 185). Na perspectiva estética, apontam que na narrativa melodramática o enredo se desenvolve a partir da distância estipulada pelo diretor para assim gerar os estereótipos que devem ser apresentados aos espectadores.

Como já foi visto no primeiro capítulo, a China no período pré-socialista importava e exibia grande número de filmes de Hollywood, que eram um sucesso entre o público e acabaram por influenciar o trabalho de muitos diretores chineses de cinema. Ao mesmo tempo, o cinema soviético mostrava aos cineastas e ao povo chinês a importância de levar aos filmes e aos espectadores as urgentes questões sociais e suas soluções através da construção de heróis nacionais, sendo sua maior expressão para essas ideias a estética do realismo socialista, como veremos a seguir.

2.5) Estética: as influências soviéticas e o realismo socialista

A produção cinematográfica soviética foi de grande importância não somente para a consolidação da linguagem fílmica da China durante a década de 1950, mas também para a formação de um público familiarizado com os filmes socialistas, e a consolidação da imagem dos heróis e das heroínas comunistas.

Foi em Shanghai que Xie Jin teve contato não somente com filmes de Hollywood, mas também com o cinema da então União Soviética, como afirma em uma entrevista para a revista *Cahiers du Cinéma* de 1983, publicada em português no catálogo da Mostra de Cinema Chinês da Cinemateca de Lisboa em 1987:

> Entre os soviéticos, Mikhail Romm. Todos os seus filmes, desde os mudos até *Nove Dias de Um Ano*. Considero Romm como um dos meus mestres; o meu trabalho criativo alimentou-se muito dos seus filmes, tão profundos e vivos. Era um artista de grande talento. Entre os americanos, Mervyn LeRoy. Da velha geração de cineastas chineses os meus preferidos são Sun Yu e Cai Chusheng. Entre os cineastas do pós Libertação, Shui Hua parece-me ser um dos mais interessantes. Mas não esqueçamos o cinema japonês. Nem o italiano. Imagina que vi *Ladri di Biciclette* e *Roma ore 11* pelo menos setenta vezes. (MÜLLER, 1987, p. 142)

Destacamento Vermelho de Mulheres é um grandioso exemplo do uso da estética do realismo socialista no cinema chinês do período dos 17 anos. O realismo socialista[62] foi a vertente estética que marcou as produções das artes na União Soviética durante o governo de Stálin, e na China durante os anos que compreendem ao período Maoísta. Embora seja bastante mencionado em estudos acadêmicos até os dias atuais, e bastante lembrado (e relembrado) por aqueles que viveram nestes períodos, as artes do Realismo Socialista tendem a ser olhadas de maneira mais rápida e superficial, e geralmente são

[62] социалистический реализм *sotsialisticheskiy realizm*/ 社会主义现实主义 *shehui zhuyi xianshi zhuyi*.

consideradas banais, repetitivas e de uma certa "pobreza" estética. Além disso, há diversas discussões acerca da autoria destas obras artísticas[63], já que eram feitas pelas massas – operários, camponeses e soldados, e a elas eram destinadas.

Oficialmente adotado no *Primeiro Congresso dos Escritores da URSS* em agosto de 1934, esta vertente do realismo tinha como objetivo tornar explícita ao leitor a sua própria realidade, ou seja, a realidade do povo. Para além disso, a realidade do povo deveria ser atrelada à construção do socialismo, atribuindo ao realismo socialista a função de educação da nova sociedade revolucionária. Homero Freitas de Andrade em seu artigo "O Realismo Socialista e suas (in) definições", aponta as principais diferenças entre essas duas tendências do Realismo:

> (...) desde logo colocou-se a questão: em que consiste a diferença entre realismo socialista e realismo puro e simples? Alguns críticos opunham o realismo socialista ao realismo crítico ou burguês. Afirmavam que o realismo burguês tinha raízes em uma postura crítica, que apresentava uma visão negativa da realidade. Já o realismo socialista, que devia refletir a realidade e a mentalidade socialista, parte "de uma postura positiva em relação à nova realidade de uma sociedade coletivizada. Por isso ele é fundamentalmente otimista, diz sim à vida, ao passo que o velho realismo burguês era fundamentalmente pessimista e implicava frequentemente uma concepção doentia do mundo. (ANDRADE, 2010, p. 160)

Na China, esta vertente artística surgiu nos meios literários ainda na década de 1930, e foi elaborado por Zhou Yang, um teórico de literatura chinesa fortemente influenciado pela cultura e literatura soviéticas. No decorrer da década de 1940, o realismo socialista tornou-se mais evidente por conta da realização do já mencionado *Fórum de Yan'an* em 1942, e após a fundação da República Popular passou a ser a estética dominante durante todo o período Maoísta (1949-1976).

De acordo com Jonh Bowet, o Realismo Socialista pode ser assim definido:

[63] Na China a partir da década de 1980, na era das reformas.

> O realismo socialista exige uma representação verdadeira, histórica e concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. O realismo e a concretude histórica da representação artística da realidade devem estar ligados à reeducação ideológica e à formação dos trabalhadores no espírito do socialismo. (BOWET, citado em WANG, 2011, p. 101, tradução minha)[64]

A Revolução de Outubro ocorrida na Rússia exerceu grande impacto e influência no desenvolvimento da Revolução Chinesa e na organização da República Popular da China a partir de sua fundação em 1949. O Realismo Socialista soviético foi adotado e amplamente difundido pelo governo socialista chinês por alguns motivos importantes e pontuais, tais como: a mobilização nacional e internacional que o realismo socialista convocava, o uso desta vertente realista em cumprir o seu papel na transformação social, e o papel ideológico que as artes produzidas sob esta orientação estética exerciam no processo de educação das classes trabalhadoras.

Xiao Liu, em seu ensaio "Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations", reforça a influência que o melodrama familiar hollywoodiano exerceu sobre os cineastas de esquerda de Shanghai durante a era republicana. Aqui é importante lembrar que Xie Jin trabalhou como auxiliar de diretores de cinema antes do estabelecimento da República Popular em 1949.

Segundo Thomas Elsaesser (1991), nos melodramas familiares hollywoodianos produzidos entre as décadas de 1940 e 1950, às personagens femininas era destinado o espaço claustrofóbico da casa e da família burguesa. As mulheres eram em geral retratadas como frágeis, passivas, vitimizadas e sem função social aparente – já que a elas cabiam apenas as atribuições de mães e esposas[65]. Por outro lado, personagens masculinos eram destinados os grandes desafios do mundo exterior à residência familiar. Elsaesser também reforça a ideia de que nos melodramas familiares o tratamento repressivo

[64] Socialist realism demands a true, historical, and concrete depiction of reality in its revolutionary development. The realism and historical concreteness of the artistic rendering of reality must be tied to the ideological re-education and training of workers in the spirit of socialism.
[65] Características dos denominados "women films".

destinado às personagens femininas era inserido na narrativa como uma forma disfarçada de amor.

Em *Destacamento Vermelho de Mulheres*, Xie Jin, cujo trabalho também foi influenciado pelo melodrama familiar hollywoodiano, inseriu em seu filme alguns dos aspectos deste gênero, com destaque para a oposição entre o bem e o mal através de personagens heroicos e de vilões, conduzidos por uma narrativa simples que demarca nitidamente seus papéis, inserções musicais que intensificam os estados emocionais dos personagens e das situações, e o sofrimento feminino causado pela destruição de seu núcleo familiar.

Para Xiao Liu, *Destacamento Vermelho* deu continuidade ao trabalho dos cineastas de esquerda pré-1949, mas, no entanto, apresentou mudanças importantes: aqui, a dicotomia entre o bem e o mal serve para apresentar à população, através da educação política, que o bom exemplo a ser seguido está concentrado nos personagens comunistas e nos camponeses que aderem à luta revolucionária. A família, núcleo tradicional do melodrama hollywoodiano dos anos 1950, deixa de ser centrada nas relações de parentesco direto e passa a ser construída a partir das relações de classe. Mais importante ainda, a mulher oprimida pela sociedade não aceita sua condição, tornando-se protagonista de sua própria liberdade e de um evento maior, a libertação nacional. Portanto, Xiao Liu considera o longa-metragem de Xie Jin um melodrama revolucionário:

> Impulsionado por conflitos polarizados entre o bem e o mal, virtude e vilania, e visualmente caracterizado por um forte contraste entre cenários em tons escuros e coloridos na tela, o filme é um melodrama revolucionário típico que retrata conflitos de classes inegociáveis e reencena a história oficial de uma revolução liderada pelo PCC que libertou os oprimidos e os levou à nova China. O filme também é um texto emblemático da "libertação das mulheres", com Qionghua e outras mulheres soldados representantes de mulheres socialistas que são libertadas da escravidão do

> feudalismo e da desigualdade de gênero (LIU, 2015, p. 116, tradução minha).[66]

No entanto, no filme de Xie Jin podemos observar como o uso do gênero melodramático se dá com uma finalidade completamente diferente dos desfechos hollywoodianos. No que diz respeito à família, notamos a substituição da família burguesa pela família revolucionária. Enquanto nos melodramas familiares hollywoodianos os problemas sociais encerram-se dentro do núcleo familiar burguês, no qual a relação de parentesco é predominante a partir das relações "de sangue", em *Destacamento Vermelho* nos é apresentada as relações familiares a partir das relações de classe, e não de parentesco direto. A função central dessas relações familiares pautadas na classe é o sentimento de irmandade e união, a favor de uma causa maior: a luta coletiva pela libertação do povo.

Iniciando a análise do primeiro bloco narrativo – nos primeiros planos do filme, após a introdução que apresenta a história de uma das batalhas de libertação ocorrida na ilha de Hainan entre os anos de 1930 e 1932, conhecemos a protagonista Wu Qionghua. Um primeiro plano nos revela seu rosto assustado (figura 9). Vestida em farrapos e ferida, a protagonista corre pelas ruas da vila durante a noite após fugir da propriedade de Nan Batian, seu senhor e carrasco. Durante a fuga, também somos apresentados ao protagonista masculino Hong Changqing um importante secretário do Partido Comunista, que junto com seu companheiro Xiao Pang, estão disfarçados de ricos mercadores, e presenciam a fuga e a perseguição de Qionghua (figura 10).

[66] Driven by polarized conflicts between good and evil, virtue and villainy, and visually characterized by a strong contrast between dark-toned and bright-colored settings on the screen, the film is a typical revolutionary melodrama that portrays nonnegotiable class conflicts and reenacts the official history of a CCP-led revolution that liberated the oppressed and led them to the new China. The film is also an emblematic text of "women's liberation", with Qionghua and other women soldiers representative of socialist women who are freed from the bondage of feudalism and gender inequality.

Figuras 9 e 10: a protagonista Wu Qionghua fugindo dos homens de Nan, e os comunistas Hong Changqing e Xiao Pang disfarçados.

Infiltrados na propriedade de Nan com a finalidade de fazer negócios com o vilão, Changqing e Pang observam as mazelas sofridas pelos camponeses homens e mulheres, subjugados ao trabalho escravo, às más condições de vida, e aos castigos físicos. Após presenciarem a tortura sofrida por Qionghua como castigo à sua tentativa de fuga, Hong Changqing e Xiao Pang descobrem através dela seu desejo de tornar-se soldado para assim poder se vingar de Nan. Alguns planos depois, durante o jantar que lhes foi oferecido, eles demonstram interesse em comprar Qionghua, para assim poderem libertá-la do domínio de Nan.

Aqui é importante ressaltar as primeiras aparições das personagens femininas do filme. Nan é um homem rico que possui não somente terras e outras riquezas, mas também seres humanos, e dentre eles muitas mulheres. Tanto as camponesas da vila quanto as mulheres que trabalham o interior da casa de Nan, são retratadas sob a condição de objetos que devem servir aos homens, agradá-los e obedecê-los.

Nos planos que se seguem ao jantar oferecido por Nan aos comunistas disfarçados de comerciantes, notamos as empregadas da casa ao fundo do plano e de cabeça baixa, enquanto uma provável concubina vestida em seda serve pratos sofisticados aos convidados, e canta uma canção no dialeto local para agradá-los, fator que visivelmente incomoda Hong Changqing. Sentados à mesa para aproveitar a fina refeição estão somente os homens, as mulheres permanecem em pé e à certa distância da reunião.

Durante o jantar, Nan explica ao disfarçado Hong Changqing que o maior perigo que Hainan enfrentava naquele momento era a presença dos comunistas[67]. Pensando que Changqing também iria se aliar às milícias de Nan, e fornecer armas a eles, Nan tenta cativá-lo com todos os luxos que uma casa chinesa poderia oferecer, certo de que o "rico

[67] Como já vimos no Capítulo 1, os comunistas se instalaram na província em 1926.

mercador" seria um grande aliado na batalha contra os comunistas. Naquela mesma noite, Wu Qionghua seria vendida a um bordel. Sabendo do destino que a aguardava, mais uma vez ela tenta fugir, e mais uma vez é capturada. Quando é levada novamente à força para a casa de Nan Batian, Qionghua presencia o jantar oferecido aos ricos convidados.

Changqing a reconhece, e sabendo de seu desejo de se libertar para juntar-se ao Exército Comunista, ele rapidamente pensa em um plano para comprá-la de Nan. Quando pergunta quem era aquela moça, o conselheiro de Nan responde que ela não é nada, apenas uma das escravas da casa. Changqing então pede um favor: que lhe vendam aquela escrava, para que ele pudesse entrega-la à sua mãe, pedido que Nan aceita imediatamente.

Aqui estão apresentadas as estruturas da antiga sociedade, na qual as mulheres não possuíam direitos básicos e eram consideradas objetos e propriedades de algum latifundiário rico, confinadas ao trabalho doméstico e submetidas ao domínio e à violência masculina, à pobreza e à precariedade, assim como os homens camponeses eram explorados e constantemente castigados. Os ambientes atribuídos aos costumes da velha China são representados através da propriedade de Nan Batian. Sua casa é escura e apresenta luxos que contrastam com a pobreza do campesinato, e seu porão é usado para castigar fisicamente homens e mulheres por ele escravizados (figura 11).

Figura 11: a velha sociedade. Camponeses presos e torturados, enquando Nan Batian (ao centro) desfruta de uma vida luxuosa. As mulheres não participam do banquete, ficam ao redor da mesa servindo aos homens.

Os ambientes sombrios, escuros e intimidadores nos dão a sensação claustrofóbica do aprisionamento de uma sociedade inteira em costumes bárbaros e ultrapassados. Por fim, os antagonistas – o próprio Nan e os homens que o servem, também são representados negativamente: a maquiagem forte e a iluminação criam sombras em seus

rostos, também notamos que esses personagens não possuem a mesma beleza física que os personagens comunistas[68].

O segundo bloco narrativo tem início com a saída de Qionghua da casa de Nan Batian. Acompanhada por Changqing e Xiao Pang, a protagonista é assim retirada do aprisionamento da velha sociedade para iniciar sua jornada de libertação. Vestida de vermelho – a cor usada por noivas, já que as mulheres muitas vezes eram vendidas para se casar, e com as mãos atadas às costas, Qionghua segue os dois homens e enquanto olha ao redor, seu rosto expressa desconfiança. Do lado de fora da rica casa de Nan, é mostrada a pobreza do povo: mulheres imploram por dinheiro a pessoas que passam carregadas em liteiras.

Os três personagens atravessam uma ponte que separa a velha sociedade da sociedade revolucionária em construção: de um lado poucos homens concentravam riquezas em função da exploração da força de trabalho de pessoas pobres, e do outro, muitos homens e mulheres estavam lutando por melhorias coletivas. Uma placa divide esses dois mundos marcando o meio do caminho, e adiante estava o acampamento do Exército Vermelho. É neste mesmo lugar que a liberdade de Qionghua é simbolicamente iniciada quando Chongqing, representante do Partido Comunista, desata suas mãos.

Ao descobrir que pode ir a qualquer lugar que desejasse, Qionghua hesita. Ao ser questionada por Hong Changqing, descobrimos a história da protagonista: ela não tinha casa para ir, e nem família. Seu pai foi morto por Nan Batian, sua mãe fugiu após ser espancada, e provavelmente havia sido vitimada pela fome.

Aqui podemos ressaltar alguns aspectos melodramáticos: a destruição familiar através de um ato de vilania, e a música que acompanha os personagens no trajeto de saída de Qionghua da casa de Nan, que nos transmite a sensação de alegria. No momento em que Changqing liberta as mãos de Qionghua, pássaros cantam alegremente. Closes no rosto da protagonista somados à uma música melancólica[69] intensificam seu estado emocional no momento em que ela conta sua história. Se por um lado seus olhos cheios de lágrimas expressam a dor da perda familiar, por outro, expressam o brilho de sua coragem quando Changqing sugere que ela se junte ao exército feminino.

[68] Esta foi uma característica comum das obras cinematográficas do período Maoísta: os personagens comunistas eram geralmente representados por atores e atrizes jovens, em boa forma física, e com rostos bonitos. Os vilões na maioria das vezes eram representados por atores mais baixos, mais velhos, caracterizados para parecerem feios, e mais gordos. Veremos mais detalhes sobre isso na análise do ballet filmado, a partir do livro de Rosemary Roberts.

[69] A atmosfera musical se modifica de acordo com o estado emocional de Qionghua.

Diante da resposta positiva de Qionghua a música novamente traz a sensação de esperança. A partir deste acontecimento uma forte ligação é estabelecida entre os dois protagonistas, representada simbolicamente através das moedas que Changqing entrega nas mãos de Qionghua, mostradas em plano detalhe (figuras 12 e 13). Em um melodrama hollywoodiano teríamos a certeza de que da bondade de um homem perante uma mulher oprimida, e dos olhares ternos entre os protagonistas nasceria uma história de amor. Porém, no melodrama revolucionário, os protagonistas não podem se desviar de seu objetivo maior, que é a revolução.[70]

Figuras 12 e 13: Qionghua é libertada para se juntar ao Exército Vermelho. As moedas simbolizam a ligação entre os personagens através do comunismo.

A libertação de Qionghua e a revelação da verdadeira identidade de Chongqing são fatos de transição entre os dois primeiros blocos narrativos do filme. Quando os protagonistas se despedem na divisa dos territórios a música e o fade na imagem nos levam ao segundo ambiente retratado: o quartel dos comunistas. Diferente da casa de Nan Batian, o soviete é um lugar amplo e claro, em meio às árvores e ao canto dos pássaros.

As relações entre os comunistas são amistosas: os camaradas alegram-se com o retorno de Hong Changqing e Xiao Pang, e todos conversam calorosamente enquanto compartilham uma refeição. Os soldados estão felizes pois no dia seguinte aconteceria a cerimônia que marca a formação da primeira força armada do Exército Vermelho e do destacamento feminino na província de Hainan.

A caminho do acampamento do Exército Vermelho, Qionghua encontra a personagem com a qual irá desenvolver uma relação de irmandade. Assustada e faminta, a protagonista caminha durante a noite através da floresta, até chegar em uma pequena

[70] No roteiro original de Liang Xing, Wu Qionghua e Hong Changqing viveriam um par romântico, porém, a cena em que declaravam seu amor – e que chegou a ser filmada, foi excluída no corte final pois a heroína do filme não deveria se desviar de seu objetivo maior. Além disso, seria um grande exemplo para os jovens chineses daquela geração: a luta de classes deveria ser a prioridade de suas vidas.

vila, quando é descoberta por Fu Honglian – personagem feminina secundária, que a convida para entrar em sua casa. Vestida em trajes masculinos, Honglian em um primeiro momento causa medo em Qionghua. Ao revelar sua identidade, soltando os cabelos que escondia dentro de um turbante, Honglian compartilha sua história: vítima dos costumes da velha sociedade, ela foi vendida aos sogros ainda criança para casar-se com um "marido de madeira"[71]. Qionghua então revela seu passado de servidão, e sua liberdade alcançada através da ajuda de Hong Changqing.

A pequena casa dos sogros é o ambiente que reduz Honglian ao confinamento familiar. As duas mulheres então descobrem não somente um passado de repressão em comum, mas também o futuro que ambas almejavam: juntar-se ao destacamento feminino do Exército Vermelho. A identificação imediata as faz desenvolver uma relação familiar que não é pautada por laços de sangue, mas sim por suas posições de classe. Desta forma, as duas irmãs partem juntas em busca de seus novos futuros.

Ao chegarem à entrada do acampamento do Exército Vermelho, Qionghua e Honglian se deparam com o novo modelo de mulher em emergência na China: um primeiro plano mostra um cartaz no qual o desenho de uma mulher soldado representa força física através de seu corpo largo e de sua postura ereta, cabelos cortados à altura do queixo[72], uniforme militar e uma arma em suas costas. Um corte para primeiro plano e em contra-plongée nas duas personagens enfatiza o contraste entre as mulheres soldados e as camponesas da velha sociedade, e a admiração de Qionghua e Honglian por aquela imagem (figuras 14 e 15).

Figuras 14 e 15: Qionghua e Honglian contemplam a figura da soldada e a possibilidade de uma nova sociedade para as mulheres.

[71] Aqui o filme faz menção à tradição do "marido defunto": a personagem Honglian havia sido prometida ao casamento aos 10 anos de idade. Provavelmente o homem que casaria com ela morreu antes do casamento acontecer, mas como ela já havia sido vendida e desta forma pertencia à família dos sogros, teria a obrigação de se casar então com o "marido de madeira", que simbolizava seu noivo. No filme, Honglian diz que seu marido "nunca esteve vivo".

[72] Este corte de cabelo foi largamente usado pelas mulheres comunistas.

As duas jovens mulheres são recepcionadas pelo "irmão" A'Gui, um camponês e antigo vizinho de Honglian que havia fugido um ano antes para juntar-se aos comunistas. Mais uma vez é reforçada a ideia de que a formação de uma grande família estava em andamento, alicerçada pelo sentimento de solidariedade de classe, e acolhida e protegida por um grande "pai" em comum, o Partido Comunista.

Os planos que se seguem à chegada das personagens ao acampamento, mostram a organização e a harmonia que havia entre os comunistas e a população local, e também a cerimônia que marcava a celebração da formação do destacamento feminino. No discurso do comandante da divisão do Exército Vermelho, dados históricos são apresentados através do anúncio do ataque das tropas de Jiang Jieshi[73] no soviete de Jiangxi, deixando claro quem são os inimigos. O comandante também anuncia que a opressão sobre as mulheres chinesas tem de acabar, convocando as tropas femininas para a luta. Os enquadramentos dos planos do discurso se alternam de acordo com o conteúdo da fala do comandante. Quando ele anuncia os ataques dos nacionalistas, um zoom lento o enquadra em primeiro plano. Ao mencionar a opressão feminina e ao chamar as mulheres para a luta, cortes rápidos são alternados entre as mulheres da tropa e os rostos surpresos de Qionghua e Honglian.

Ao chamado do comandante para "abrir fogo contra a velha sociedade", as mulheres respondem com palavras de ordem que pediam o fim do "feudalismo", e que a reforma agrária continuasse. Um corte rápido para Qionghua e Honglian mostram que as personagens entenderam suas posições de classe, e o que deveria ser feito quando integrassem o exército feminino. Ao anunciar as tropas femininas, a bandeira socialista é passada à comandante Feng Zengmin, fato que surpreende Qionghua e Honglian, pois pertencia a uma mulher o cargo mais importante na tropa feminina, assim como a responsabilidade de carregar a bandeira socialista. A'Gui então explica às "irmãs" que na nova sociedade o socialismo acolheria a todos, e as mulheres teriam o mesmo papel que os homens, incluindo as posições de liderança.

Ao olhar para a bandeira soviética Qionghua sorri, demonstrando nitidamente a mudança de seu semblante. Os aspectos da velha sociedade fazem a personagem sentir raiva, porém, ela demonstra felicidade e alívio quando tem contato com os símbolos comunistas que ela acabara de conhecer, o que enfatiza um dos aspectos do realismo

[73] Chiang Kai-shek, líder e general do Partido Nacionalista.

socialista no filme: a distinção entre o bem e o mal, e o bem sempre associado aos membros do Partido Comunista e aos seus símbolos.

Então o destacamento feminino do Exército Vermelho é apresentado aos espectadores através de uma rápida panorâmica em primeiro plano na formação da tropa, e depois em um plano geral, em que as mulheres soldadas entram em marcha cantando o hino que conhecemos nos planos de abertura do filme. Qionghua então decide correr ao encontro da tropa, mesmo advertida por A'Gui de que naquele momento ela não deveria fazer aquilo. Os ímpetos pessoais da protagonista são um importante detalhe em sua educação política, como veremos mais adiante.

Honglian a segue e assim se dá o primeiro contato das duas personagens com a tropa feminina do Exército Vermelho. Uma soldada se incomoda ao ver duas *laobaixing* (老百姓, pessoas comuns, do povo) seguirem a tropa no momento em que faziam uma marcha para se apresentarem ao povo de Hainan. Em um momento quase cômico, a soldada ainda demonstra pouca prática nas rotinas militares: deixando a formação, ela reclama à comandante que duas camponesas seguiam a tropa, e é repreendida por não ter reportado.[74]

Notando a presença de Qionghua e Honglian, a comandante Feng Zengmin se dirige às duas mulheres. Ao saber que seguiam a tropa durante a parada de apresentação pois queriam juntar-se ao exército, fica admirada com a coragem delas. Para serem admitidas, as duas personagens precisavam revelar suas posições de classe: ao ser questionada se era um membro do proletariado, Qionghua fica confusa. Esta nova palavra não pertencia ao seu mundo, e quando outro membro da tropa a questiona se ela possui terras, ela anuncia que não só não possui terras, como ela mesmo já havia sido uma propriedade de um homem rico. Feng Zengmin então a admite, e questiona Honglian, que ao explicar que não tinha certeza se possuía terras, mas que havia sido vendida aos dez anos de idade aos sogros, também é admitida por "certamente ser um membro do proletariado".

Apesar da admissão imediata de Qionghua e Honglian, Zengmin explica que a partir daquele momento as duas mulheres deverão cumprir algumas formalidades, e pede que expliquem com exatidão a razão pela qual querem se juntar ao exército. Qionghua, que ainda desconhece a hierarquia militar se exalta com o questionamento da comandante,

[74] Para reportar algo ao comandante o soldado deve pedir permissão para sair da formação, anunciar que irá reportar, esperar consentimento, e descansar sua arma no solo, ao lado do corpo.

e explica suas razões. Ao abrir a gola de sua blusa ela revela às outras mulheres as marcas em sua pele, consequência das torturas que sofria, e demonstra seus reais desejos de vingança contra Nan e contra todas as estruturas da velha sociedade, chocando todas as mulheres da tropa (figura 16). Ela somente se detém com a chegada de membros masculinos do partido, dentre eles Hong Changqing.

Figura 16: Qionghua revela as marcas da tortura ao destacamento feminino do Exército Vermelho.

Como secretário geral do Partido Comunista, portanto, uma autoridade acima do Exército, Hong Changqing admite a permanência de Qionghua, que pede que ele também aceite sua "irmã mais velha", Honglian. O discurso de Changqing anuncia que a era de opressão sofrida pelas mulheres chinesas chegara ao fim, e que aquelas 122 mulheres integravam agora o primeiro destacamento feminino do Exército Vermelho, e que protagonizariam a libertação das mulheres e do povo da China. Este discurso encerra o segundo bloco narrativo do filme.

2.6) Wu Qionghua: libertação nacional através da trajetória da heroína

O terceiro bloco narrativo revela a trajetória da protagonista Wu Qionghua de camponesa escravizada, à heroína revolucionária. Neste tópico, o foco analítico será voltado para esta personagem. No último tópico deste capítulo mencionarei algumas importantes protagonistas femininas de filmes soviéticos conforme foi apresentado na introdução desta pesquisa, assim como suas semelhanças, diferenças, continuidades e rupturas em relação às personagens femininas do cinema chinês do período aqui analisado.

Este bloco é iniciado com uma importante sequência: o processo de formação de Qionghua e Honglian no exército. Nesta sequência, uma sucessão de planos nos mostram as duas mulheres já com os cabelos cortados, uniformizadas, aprendendo as atividades militares, sendo alfabetizadas e recebendo educação política. Além disso, notamos a convivência pacífica, amigável e alegre não somente entre os comunistas, mas também com os camponeses de Hainan[75]. Ao final da sequência, vemos através de um primeiro plano a primeira transformação de Qionghua (figuras 17 e 18).

Figuras 17 e 18: a transformação de Qionghua através da educação socialista.

Passado o tempo de educação e treinamento de Qionghua e Honglian, elas são enviadas em sua primeira missão: disfarçadas de camponesas, devem espionar a movimentação de Nan Batian e de sua milícia armada, já que o Exército Vermelho planejava derrota-los para libertar os camponeses. Antes de partirem para a missão, as duas personagens são advertidas pela comandante Feng Zengmin para que não revelassem suas identidades de soldados.

Nesta missão conhecemos o segundo traço de caráter de Qionghua, antes que sua educação política e apreensão do verdadeiro espírito socialista ainda estivessem maduras. Planos com cortes rápidos mostram Qionghua e Honglian escondidas em meio à vegetação observando a propriedade de Nan: ali aparecem novamente os maus costumes da velha sociedade: exploração, trabalho escravo, castigo físico. Ao avistar Nan, Qionghua se esquece do verdadeiro propósito da missão e deixa aflorar seus desejos pessoais de vingança. Violando as regras do Exército Vermelho, ela atira contra Nan

[75] Conforme visto no capítulo 1, o Partido Comunista Chinês se estabeleceu em Hainan em 1926 e a princípio não foi bem aceito pelo povo *li*. No entanto, vale lembrar de que estamos analisando um filme de propaganda, que reflete a política de seu período, e que tinha como objetivo exaltar as ideias do partido.

Batian, acertando seu ombro. Depois do descontrole de Qionghua a missão tem de ser interrompida, pois o som dos tiros revelou sua localização e de Honglian.

Qionghua então é repreendida por Feng Zengmin e Hong Changqing, e é enviada ao confinamento para que possa pensar sobre suas ações equivocadas, em um exercício de autocrítica. Honglian se responsabiliza por não ter controlado sua companheira durante a missão e se coloca em confinamento voluntariamente. Um traço muito comum nos personagens dos filmes produzidos no período, e que deveria ser exemplo para a sociedade socialista, era a disciplina, a boa conduta e capacidade de reconhecer os próprios erros através da autocrítica[76].

Durante o confinamento, Qionghua expressa toda a sua admiração pela comandante Feng Zengmin, e especialmente por Hong Changqing. Quando novamente pensamos que Qionghua tinha sentimentos românticos pelo secretário, descobrimos que a admiração da protagonista era direcionada ao partido, que através da figura de Hong Changqing, havia permitido que ela se livrasse do domínio de Nan Batian. Em um diálogo com Honglian, Qionghua questiona por que Zengmin e Changqing têm tanto conhecimento e agem com prudência, pergunta a qual Honglian responde: "porque eles são comunistas".

Diante da resposta da "irmã", Qionghua revela seus desejos de ser aceita pelo Partido Comunista, seguindo o exemplo de Changqing. Ao revelar seus pensamentos, a protagonista tem em suas mãos as moedas que recebera do secretário do partido no dia em que foi libertada dos domínios de Nan. Qionghua também revela seu caráter ao permanecer no quarto de confinamento, e controlar seus desejos de vingança quando tem conhecimento de que o Exército Vermelho atacará Nan naquela noite. Desta forma, a protagonista alcança sua maturidade: agir corretamente, era agir de acordo com os ensinamentos políticos do Partido Comunista.

Quando Qionghua prova que é capaz de agir sob consciência política, ela é retirada do confinamento e passa a integrar a missão que atacará Nan Batian na próxima madrugada. Retornando à casa de Nan com o disfarçado Hong Changqing, Qionghua e os outros companheiros do Exército Vermelho agem com cautela para não serem descobertos. Ao mesmo tempo notamos o incômodo e a solidariedade da protagonista ao

[76] A autocrítica foi de fato uma característica marcante do período maoísta, embora muitas vezes não fosse uma iniciativa tomada de forma voluntária.

reencontrar as mulheres que ainda estão sob a condição de escravizadas, e sofrendo torturas e maus tratos.

Este bloco narrativo do filme é importante para entendermos o destino final da personagem. Devemos lembrar que no ano de lançamento do filme de Xie Jin, o Partido Comunista completava seu aniversário de 40 anos, porém a República Popular ainda era muito jovem, estava em seu 12º ano desde a fundação. Portanto, a nova sociedade chinesa ainda estava em formação e desenvolvimento, então o filme de Xie deveria não somente exaltar as vitórias das lutas revolucionárias como também apontar aos jovens o caminho a ser seguido para que a jovem república socialista prosperasse.

Dito isso, podemos refletir sobre o desenvolvimento da protagonista Qionghua. No o início do filme encontramos uma jovem moça brutalizada por suas condições de vida, que conhecia apenas o confinamento e o castigo, e temia a presença masculina. Ao mesmo tempo Qionghua sabia que a presença comunista na ilha poderia mudar sua condição se ela se juntasse às fileiras do destacamento feminino do Exército Vermelho.

Aqui é possível questionar a narrativa de libertação feminina da protagonista. Apesar do ímpeto inicialmente pessoal de Qionghua de querer sua liberdade, esta liberdade é possibilitada através de um intermediário masculino: Hong Changqing, que simboliza o Partido Comunista Chinês e liberta Qionghua, indicando a ela o caminho de seu processo de liberdade total. Essa liberdade se tornaria completa quando a personagem compreendesse sua posição de classe e tivesse condições para lutar por outros chineses pertencentes à mesma classe que ela.

Agindo com racionalidade, consciente de que sua luta não era pessoal, Qionghua conduz a captura de Nan Batian na madrugada em que os comunistas o atacam. Na manhã seguinte, o latifundiário, preso em correntes, é conduzido pelo Exército Vermelho nas ruas da vila. Qionghua o arrasta para mostrar aos camponeses quem era o responsável por suas misérias e sofrimentos. A personagem quase tem um novo momento de descontrole quando se emociona ao falar sobre seu pai, morto por Nan, mas recobrando sua consciência política, ela discursa sobre a importância do Partido Comunista: “O Partido Comunista defende a emancipação coletiva! Homens e mulheres estão em posição de igualdade! Eu não acreditava que como uma escrava eu poderia libertar a minha vida! Abaixo à nobreza e aos tiranos locais! ”.

As palavras de ordem de Qionghua são alternadas com cortes rápidos entre primeiros planos da personagem e dos camponeses. Acompanhando as palavras exaltadas

da protagonista, rápidas panorâmicas nos mostram a raiva nos rostos dos camponeses, conscientes do mal que a estrutura social da "velha China" os causava. Desta forma, compreendemos a convicção da personagem no comunismo como o meio que possibilitaria a libertação dos homens e das mulheres, e que os colocaria em termos de igualdade. Portanto, em uma estrutura social em que as mulheres estavam na base de todo o sistema de opressão, o comunismo era o meio de emancipação feminina.

Nan é levado de volta para sua casa pelos comunistas, onde haveria uma grande reunião para realizar sua execução. Enganando uma das soldadas, Nan consegue fugir através um alçapão no chão, descoberto por Qionghua que o persegue imediatamente. Amparado por dois de seus homens, Nan Batian foge e Qionghua é atingida por um tiro. A resistência física de Qionghua é exaltada pelo médico: "ela pôde suportar a cirurgia sem anestésicos, como esta garota é forte! ". Quando Changqing pergunta a Qionghua se ela sente algo, ela responde que não sente nada e que aquilo ainda era muito melhor do ser torturada por Nan Batian, reforçando a ideia de que qualquer sacrifício físico feito pela causa revolucionária valeria a pena.

No período em que se recupera da cirurgia, Qionghua estuda. A sua maturidade política se amplia ainda mais através de seus estudos, que é um dos fatores que marcam a passagem do tempo na narrativa. A passagem do tempo e o desenvolvimento de Qionghua também são marcados por suas conversas com o secretário do partido Hong Changqing. A relação entre os dois protagonistas que em um primeiro momento nos dava a impressão de ser um romance, a esta altura nos parece ser mais uma relação de zelo e tutoria. Qionghua admira Changqing porque através do comunismo ele pôde libertá-la, liberdade essa que só se tornaria completa quando as outras mulheres chinesas e o resto do país fossem livres também.

Depois da recuperação de Qionghua, ela se encontra novamente com Changqing no mesmo lugar em que ele desamarrou suas mãos: a divisa entre a propriedade de Nan e o caminho para o soviete. Os dois personagens conversam sobre o crescimento do soviete, e Qionghua se voluntaria para matar Nan sozinha para honrar o exército feminino como um sacrifício individual, porém não menos glorioso. Em um corte para o interior da casa de Nan, agora tomada pelos comunistas, Changqing pede para Qionghua localizar a província de Hainan em um mapa da China que está aberto sobre uma mesa. No mapa, a província é tão pequena se comparada ao restante da China, que Qionghua não consegue

encontrá-la (figura 19). Diante da confusão da dedicada soldada, Chanqing explica: “Nós podemos libertar um país tão grande somente com a coragem individual? ”

Figura 19: observando a província de Hainan no mapa da China, Qionghua entende que a luta revolucionária tem de ser feita de forma coletiva.

Qionghua então alcança o entendimento da questão através da explicação de Changqing. Ao demonstrar sua admiração pelo grande conhecimento de Changqing, este compartilha com ela a sua própria história de opressão, como os reacionários haviam matado seu pai, deixando sua mãe cega, destruindo assim a sua família. O relato causa comoção em Qionghua, que responde: “todo proletário tem uma história triste”. Então Changqing enfatiza mais uma vez que é por esta razão que a luta revolucionária tem de ser feita coletivamente por toda a classe.

Repetindo as palavras de Changqing, Qionghua preenche a documentação para se candidatar ao Partido Comunista. Após o plano detalhe no formulário de inscrição do partido, mais uma sequência revela a evolução política de Qionghua, que trabalha arduamente no soviete. Ela atua em peças de teatro para os camponeses, educa as crianças, e trabalha com os grãos da última colheita.

2.7) Honglian e a continuidade da revolução através da família

Na festa que celebra a colheita notamos a principal diferença entre Qionghua e sua “irmã” Honglian. Enquanto o possível romance de Qionghua com Changqing é transformado meramente em admiração entre camaradas que tinham um objetivo comum- a revolução, durante as comemorações pela colheita farta, Honglian celebra seu casamento com A’Gui. A união é oficializada por Hong Changqing, que deseja que o

casal fique junto até o fim de suas vidas, e que juntos também continuem a propagar a luta revolucionária (figura 20).

Figura 20: Honglian e a continuidade da família revolucionária através do casamento e da maternidade.

Mais adiante veremos que Honglian engravida, ficando afastada das batalhas decisivas contra os nacionalistas. A personagem também dá à luz ao primeiro bebê do exército feminino, que é uma menina. À protagonista Qionghua fica reservado o papel de liderança feminina revolucionária, mesmo que isso significasse sacrificar sua vida pessoal e algumas das escolhas que ela poderia ter, como o casamento e a maternidade. Já para a "irmã mais velha" Honglian, a continuidade da revolução se deu através da formação de uma nova família, casando-se com outro membro do Exército Vermelho, e dando à luz a uma criança. Porém essa nova família, seria integrada a uma família maior, a grande sociedade comunista que se formava. O fato de Honglian ter gerado uma menina, também indica que as novas gerações de mulheres cresceriam com a responsabilidade e o dever de dar continuidade à revolução, livres das opressões da velha China.

2.8) O martírio de Hong Changqing e as batalhas finais

O quarto bloco e o quinto bloco narrativos abordam a chegada do navio de guerra dos nacionalistas à Hainan, o martírio de Hong Changqing e dos desdobramentos das batalhas entre comunistas e nacionalistas. Vemos também que Nan Batian imediatamente estabelece uma aliança com os nacionalistas para combater um inimigo em comum: os comunistas. Enquanto isso, Hong Changqing convoca o destacamento feminino do Exército Vermelho como uma força especial para as batalhas que terão de enfrentar contra o exército nacionalista. Os nacionalistas zombam das soldadas: não era a força especial

do Exército Vermelho, eram *apenas mulheres* no campo de batalha. No entanto Nan recomenda que o destacamento feminino não seja subestimado.

No meio da batalha, Changqing anuncia à Qionghua que ela não era mais uma simples soldada, pois havia sido admitida como membro do Partido Comunista, tornando sua responsabilidade e compromisso com a revolução socialista ainda maiores. Qionghua então devolve a Hong Changqing as moedas que ele havia lhe dado retribuindo ao partido a liberdade que ele havia proporcionado a ela. Impressionado com a sua lealdade, ele aperta as moedas e as guarda em sua bolsa, na qual estavam também os documentos de admissão de Qionghua no partido.

Ferido em batalha, Changqing esconde a bolsa com os documentos sob uma pedra antes de ser capturado pelos nacionalistas. Enquanto o comandante nacionalista se mostra indignado com a força de um destacamento feminino pouco numeroso, Nan Batian teme que as mulheres e todo o povo se revoltem contra a ordem da antiga sociedade. É neste mesmo instante que Hong Changqing é entregue a Nan e aos nacionalistas.

Testando a lealdade de Changqing, Nan pede que ele entregue a tropa feminina em troca de dinheiro e poder. Olhando as paredes ao seu redor, Changqing deixa de se sentir coagido por Nan e pelos nacionalistas quando encontra a bandeira soviética (figuras 20 e 21). Um primeiro plano do rosto do personagem mostra sua coragem, e a imagem do rosto de Hong Changqing se funde à bandeira quando ele decide por não se aliar ao inimigo. Nan, enfurecido, decide por mata-lo, queimando Hong Changqing em uma fogueira (figura 22).

Figuras 20 e 21: uma característica comum aos filmes do realismo socialista: os personagens recuperam sua força diante da bandeira socialista.

Figura 22: o martírio de Hong Changqing.

Demonstrando sua lealdade até o final, Changqing morre pelo partido e pela causa revolucionária chinesa, proferindo assim suas últimas palavras: “Vida longa à China soviética! Abaixo à dominação do KMT! Vida longa ao comunismo chinês! ” Qionghua presencia a execução do camarada Hong Changqing, fato a que ela não reage sozinha, como teria feito no início de sua jornada como heroína revolucionária.

É exatamente no momento da morte de Changqing – personagem que apontou à Qionghua o caminho da conquista da liberdade através da ideologia comunista, que a protagonista encontra a bolsa de seu camarada escondida no local de sua captura. Ao abrir a bolsa, Qionghua encontra novamente as moedas, e o relógio de Changqing. Na bolsa também estavam os documentos de admissão de Qionghua no Partido Comunista Chinês.

É no momento da morte de Changqing que Qionghua inicia a fase final de sua trajetória heroica. A morte de Changqing é suportada através do silêncio e da expressão de força da protagonista. Ao ler os documentos que comprovam sua admissão no partido, o rosto de Qionghua é fundido ao carimbo vermelho com o símbolo socialista, e a música chinesa é substituída pela Internacional Comunista. Em seguida, cortes rápidos alternados entre primeiros planos e planos detalhe, mostram a mão da protagonista segurando as moedas, seu olhar expressivo, os documentos do partido e o relógio de Changqing. Um novo corte em primeiro plano para o rosto de Qionghua, mostra que a protagonista entende seu papel de continuidade no legado revolucionário de Hong Changqing. Colocando o quepe de soldada em sua cabeça, ela parte ao encontro do destacamento feminino do Exército Vermelho (figuras 24 a 27).

Figuras 24 a 27: Qionghua é admitida no Partido Comunista Chinês

2.9) 向前进，向前进! Marchar em frente!

Ao final do quinto e último bloco narrativo, temos o desdobramento da jornada heroica de Wu Qionghua, e a derrota dos nacionalistas e de Nan Batian. Também notamos a maturidade política plenamente alcançada pela protagonista: ao comunicar às suas camaradas soldadas que Hong Chanqing havia se sacrificado bravamente pelo Exército Vermelho, ela impede que suas companheiras ajam por impulso com o intuito de vingar a morte de Changqing.

Ao dizer às outras soldadas que apesar da morte do secretário do partido, elas ainda tinham umas às outras e ainda tinham o Partido Comunista. A fala de Qionghua encoraja e conscientiza a todas: "o fogo do inimigo matou apenas um dos nossos membros comunistas. Isso não nos assusta. Nós vamos acender uma grande fogueira juntas, para queimar o inimigo assim como a velha sociedade inteira".

Qionghua então convoca as soldadas – aos quais ela chama por "irmãs, camaradas",[77] para tomarem para si a responsabilidade deixada por Changqing, agora um mártir da revolução. Honglian pega a bandeira socialista e a entrega a uma das soldadas, elas se prepararam para a batalha final contra os inimigos. Aqui notamos o sentido máximo da família revolucionária: irmãs e irmãos unidos pelo mesmo propósito, camaradas membros do Exército Vermelho, amparados por um protetor maior, o Partido Comunista, juntos eram fortes o suficiente para derrotar o inimigo e levar a revolução adiante.

Atendendo ao comando de Qionghua, ela agora um membro do Partido, as soldadas, que estão feridas, seguram a bandeira soviética rasgada, entram em formação e cantam o hino do exército, demonstrando que batalhas difíceis e ferimentos não derrotariam o exército feminino e o socialismo. Enquanto cantam, um movimento de câmera em travelling e em primeiro plano percorre os rostos de todas as soldadas, e um corte rápido nos leva à batalha. Esperando a decisão de Qionghua, as soldadas estão dispostas a arriscar as próprias vidas para eliminar Nan Batian, que além de matar Hong Changqing, havia capturado camponeses.

Usando o relógio de Hong Changqing, Qionghua não quer arriscar suas soldadas, mas sim encontrar com o restante do Exército Vermelho para tomarem a melhor decisão juntos. Nan Batian ameaça os camponeses, que respondem com palavras de ordem contra a velha sociedade e a favor dos comunistas. Nan é novamente capturado pelos comunistas sob o comando de Wu Qionghua, e o destacamento feminino é reconhecido pelos camponeses, admirados com a bravura das soldadas.

Mostrando mais uma vez seu caráter falho, Nan Batian tenta convencer Qionghua a desistir do ataque prometendo se render, e entregar suas terras. Quando ele tenta ataca-la com uma faca, ela dispara dois tiros contra ele, e ao mesmo tempo ocorre a chegada do Exército Vermelho. Os camponeses juntam-se aos comunistas para combater os nacionalistas e os homens da milícia de Nan.

Após a vitória comunista, Wu Qionghua, agora representante do Partido Comunista em comando da Segunda Companhia do Exército Feminino é chamada por Fu Honglian para dar seu discurso:

[77] *Jiemeimen, tongzhimen* 姐妹们, 同志们.

> Camaradas,
>
> Vocês, 120 pessoas, têm sido as gloriosas soldadas do Exército Vermelho. Agora nós iremos aprender com a excelente tradição do exército feminino e dos mártires que sacrificaram a si mesmos. Peguem suas armas e derrotem os inimigos! Não importa se eles são Nan Batian ou Bei Batian[78], derrotem todos! Nós não seremos suficientes para derrotar todos os inimigos, nossas crianças também precisam seguir nossa luta! Nós vamos lutar até todos os proletários serem libertados!

Honglian fica ao lado de Qionghua durante seu discurso (figura 28). As duas personagens terminam então suas trajetórias. Qionghua carrega a responsabilidade de lutar pela libertação do restante da China, representando ela mesma a luta nacional contra todas as opressões. Ao convocar as novas gerações para a revolução, podemos entender que Honglian representa o modelo de família para a futura China socialista. Após o fim do discurso, as soldadas saem em marcha para levar adiante a luta revolucionária, e ouvimos mais uma vez a canção do exército feminino. Um primeiro plano do bebê de Honglian reforça a ideia de que novas gerações lutariam pelo desenvolvimento do comunismo no país (figuras 29 e 30).

Figura 28: Qionghua representa a libertação nacional e Honglian a continuidade da revolução através das novas gerações.

[78] Aqui há um trocadilho: Nan Batian significa “senhor do Sul”, e Bei Batian “senhor do Norte”.

Figuras 29 e 30: a revolução levada adiante através do exército feminino e da nova geração de mulheres.

Nos últimos planos do filme, o rosto de Qionghua é fundido à bandeira soviética, permanecendo a imagem da bandeira antes do plano final, a gravura do vitorioso exército feminino presente nos planos de abertura. A união do rosto da protagonista com a bandeira socialista remete ao final do filme *Mãe* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926), onde o rosto de Vera Baranovskaya no papel de Pelageya Nilovna Vlasova, a Mãe, aparece em close-up e é obscurecido pela bandeira flamulante, simbolizando sua tomada de consciência (figuras 31 e 32).

Figuras 31 e 32: tomada de consciência política através do socialismo.

2.9.1) A importância de *Destacamento Vermelho de Mulheres* no star system socialista chinês: festivais, premiações e internacionalismo

Neste tópico pretendo apresentar brevemente um aspecto muito importante que marcou a cinematografia socialista chinesa da década de 1960, e que ajuda a compreender os motivos pelos quais o filme de Xie atravessou tantas décadas sem perder o prestígio.

Como aponta Chan, o ano de 1962 teve dois grandes marcos cinematográficos: no ocidente, a atriz Audrey Hepburn tornou-se uma estrela por conta do filme *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961), e no leste socialista a China, inspirada nos moldes

soviéticos – apesar do rompimento com a URSS em 1961, lançava o "22 Big Movie Stars" (*xin zhongguo 22 damingxin* - 新中国 22 大明新星), e a primeira edição do Golden Rooster Film Festival, importante festival de cinema chinês:

> O discurso das estrelas chinesas atingiu o pico em 1962 com a promoção nacional patrocinada pelo estado de "22 atores de cinema" (coloquialmente, "22 grandes estrelas de cinema"), que criou uma moda para estrelas de cinema na RPC. A mania das estrelas socialistas seria interrompida dois anos depois pela Campanha Ervas Daninhas Venenosas, mas sua popularidade breve e intensa revelou as raízes profundas das estrelas de cinema e da arte dos atores de tela. O papel da estrela de cinema na China socialista pode ser rastreado até o início dos anos 1950, quando o sistema de Stanislavski foi adotado como uma base ética para o treinamento de atores e cultivo político[79]. (CHAN, 2019, p. 122, tradução minha)

O *star system* chinês dos anos 1960 se difere do sistema hollywoodiano do mesmo período, e das estrelas de cinema chinesas do cinema de Shanghai do período republicano:

> No contexto socialista, o glamour produzido por meio da cinematografia, iluminando e atuando de forma tangível refletia o que muitas vezes era referido como o "espírito" socialista (jingshen), incorporando o heroísmo nos olhos brilhantes dos atores com uma força simbólica como a dos ícones religiosos, mas evocando a sacralidade da comunhão espiritual com o Partido. Os olhares cinematográficos e icônicos de heróis e heroínas foram construídos como o

[79] Chinese star discourse peaked in 1962 with the state-sponsored nationwide promotion of "22 outstanding screen actors" (colloquially, "22 Big Movie Stars"), which created a vogue for movie stars in the PRC. The socialist star craze was to be cut short two years later by the Poisonous Weeds Campaign, but its brief and intense popularity revealed the deep roots of film stars and the artistry of screen actors. The role of the movie star in socialist China can be traced back to the early 1950s, when Stanislavski's system was adopted as an ethical foundation for actors' training and political cultivation.

> locus do glamour, por meio do qual os espectadores tiveram acesso à interioridade dos atores e, portanto, à verdade socialista[80]. (CHAN, 2019, p. 120, tradução minha)

A origem desse star system se deu através de uma determinação do PCC, que tinha como objetivo substituir as estrelas de cinema soviético – amplamente conhecidas na China, por estrelas do cinema chinês. Esta medida foi discutida na *National Conference on Fiction Film* de 1961, realizada no hotel Xinqiao em Beijing. A conferência fazia parte de mais uma campanha política que inaugurava a década de 1960, denominada *Política de Reajustamento*[81] (1961-2), que assim como a *Campanha das Cem Flores* permitiu que os trabalhadores da indústria cinematográfica expressassem algumas de suas opiniões e reflexões para as diretrizes de produção dos próximos filmes[82]. Podemos notar que até o endurecimento político que teve início com a Revolução Cultural em 1966, a indústria cinematográfica chinesa passou por períodos de radicalidade e de afrouxamento acerca das discussões ideológicas e estéticas.

Juntamente ao lançamento do *star system* socialista chinês, foram lançadas revistas voltadas à produção cinematográfica revolucionária, e também os festivais de cinema. Contemplando as produções cinematográficas asiáticas, africanas, soviéticas e latino-americanas, estes festivais reforçavam a necessidade do internacionalismo da revolução, da irmandade entre os povos oprimidos, e da divulgação de suas produções fílmicas com a intenção de reforçar a ideia de libertação em relação ao capitalismo, ao colonialismo, e ao imperialismo estadunidense.

A Conferência de Bandung, realizada entre os dias 18 e 24 de abril de 1955 na Indonésia, foi um acontecimento político internacional muito relevante para a criação dos festivais de cinema que ocorreram entre o final da década de 1950 até a metade da década de 1960. Inserida no cenário de polarização da Guerra Fria, no qual os EUA representavam a potência capitalista, e do lado socialista se destacavam URSS e China,

[80] In the socialist context, glamour produced through cinematography, lighting and acting tangibly reflected what was often referred to as the socialist "spirit" (jingshen), embodying heroism in actors' glittering eyes with a symbolizing force like that of religious icons, but evoking the sacredness of spiritual communion with the Party. The cinematic and iconic gazes of heroes and heroines were constructed as the locus of glamour, through which spectators gained access to actors' interiority and therefore to socialist truth.

[81] Esta campanha foi denominada nestes termos pelos professores José Rodrigues Mao Jr. e Lincoln Secco. No livro de Jessica Ka Yee Chan, a autora a denomina como *Blooming and Contending*.

[82] É importante mencionar que as abordagens acadêmicas a respeito das campanhas políticas do período Maoísta, como a Campanha das Cem Flores, apresentam muitas divergências tanto entre autores chineses, como em autores ocidentais. A interpretação aqui apresentada segue o raciocínio de Jessica Ka Yee Chan.

enquanto ocorriam os processos de descolonização em África e outras regiões da Ásia, através da formação dos movimentos pan-africanista e pan-arabista. A união entre os países do então denominado Terceiro Mundo era de fundamental importância nas lutas anticolonialistas, que despontaram também as questões raciais.

Bandung também marcou oficialmente o início das relações diplomáticas sino-africanas, promovendo a China, e não a URSS, como a grande apoiadora dos países africanos em suas lutas por independência e desenvolvimento. Esta nova aliança fez com que o primeiro ministro Zhou Enlai visitasse mais de dez países africanos entre os anos de 1963-4[83]. A nova relação que a China estabelecia foi amplamente divulgada através de artigos e da cultura visual. Durante as décadas de 1960 e 1970 foi muito comum e ampla a circulação na China de cartazes, selos, livros de figuras, esculturas e até mesmo caixas de biscoitos, que representavam os diversos povos africanos, retratados como amigos revolucionários da República Popular. O apoio chinês na construção da ferrovia Tazara (1967-1976), que liga a Tanzânia à Zâmbia, ganhou seu espaço na produção cinematográfica da República Popular através do documentário *Tanzania-Zambia Railway Under Construction* (*Tanzan tielu zhengshi kaigong*, 1972) que retratava chineses e africanos trabalhando lado a lado.[84]

Ao promover a ideia de amizade e de união entre os povos do então denominado Terceiro Mundo em suas lutas anti-imperialistas e anti-colonialistas, a Conferência de Bandung acabou por servir de pano de fundo para a criação dos festivais de cinema que serão mencionados a seguir. Promovidos pela China, estes festivais tiveram fundamental importância para a circulação dos filmes tanto em território chinês quanto fora dele, propagando, assim, as ideias do internacionalismo.

Como resultado, o primeiro *Afro-Asian Film Festival* foi realizado no Uzbequistão em 1958. Em 1960 este mesmo festival teve sua segunda edição na cidade do Cairo no

[83] Ocasião em que foi realizada a Segunda Conferência de Bandung, quando já havia acontecido a ruptura das relações sino-soviéticas, e a China tomava agora como imperialistas- e inimigos, não somente os EUA mas também a URSS.

[84] A ferrovia Tazara, conhecida como a "ferrovia da amizade" foi uma alternativa à estrada de ferro britânica construída durante o período colonialista. O Banco Mundial e as Nações Unidas rejeitaram o projeto de construção da nova ferrovia, levando os presidentes dos dois países, Keneth Kaunda e Julius Nyerere recorrem à China, que aceitou participar da construção. O presidente Nyerere visitou a China com sua família em 1968, e Kaunda participou de um encontro com Mao em 1974. Outro evento marcante nas relações sino-africanas foi a visita da seleção feminina de basquete da Líbia, em um torneio realizado na China. Para mais informações sobre as representações dos africanos na China Maoísta ver Melissa Lefkowitz, *Revolutionary Friendship: Representing Africa duing the Mao Era*.

Egito, e no ano de 1964 ocorreu a terceira e última edição em Jakarta, marcada por um intenso sentimento anti-Estados Unidos.

Em 1959 o *Mexican Film Week* foi lançado nas cidades chinesas de Beijing, Shanghai e Wuhan; no ano de 1960 com a finalidade de comemorar a "amizade sino-burmesa" ocorreu o *Burmese Film Week*, e em 1964 por conta do aniversário de 19 anos da fundação da República Democrática do Vietnam[85], ocorreu o *Vietnamese Film Week*, nas cidades de Beijing, Shanghai, Guangdong, dentre outras cidades chinesas.

O ano de 1964 também foi marcado pelo lançamento de uma coprodução sino-albanesa através de um longa-documental chamado *Forward, Side by Side* (*Krah për krah EndriKeko*, 1964), filme que deu ênfase à importância da construção do socialismo e da luta contra o imperialismo e o revisionismo modernos. Após o rompimento da China com a URSS em 1961 – Mao criticava severamente o revisionismo soviético no período de desestanilização iniciado por Krushev, a Albânia, que também rompera com o bloco soviético no mesmo ano, passou a manter relações muito estreitas com o governo chinês, principalmente durante a Revolução Cultural. Chan aponta a China como "irmã mais velha" da Albânia a respeito da consolidação do socialismo e do sentimento anti-imperialista:

> A retórica anti-iugoslava e anti-revisionista de Mao foi muito bem recebida na Albânia. Quando Moscou retirou os conselheiros e especialistas soviéticos de Tirana em 1961, Pequim concordou em intervir e fornecer grãos, fábricas e tecnologia. Como a RPC, as autoridades culturais albanesas na década de 1960 "buscaram definir uma forma não centrada em Moscou de ser socialista no mundo[86]. (CHAN, 2019, p. 165, tradução minha)

Além destes festivais, outro evento que foi fundamental para o intercâmbio cinematográfico entre a URSS e a República Popular, foram as "semanas anuais do filme

[85] Vietnam do Norte.

[86] Mao's anti-Yugoslav and anti-revisionist rhetoric was very well received in Albania. When Moscow withdrew Soviet advisers and specialists from Tirana in 1961, Beijing agreed to step in and supply grain, factories and technology. Like the PRC, Albanian cultural authorities in the 1960s "sought to define a non-Moscow-centered way of being socialist in the world.

soviético", realizadas na China entre os anos de 1952 e 1956, com a finalidade de celebrar os aniversários da Revolução de Outubro, e de fixar o cinema soviético como exemplo a ser seguido pelo cinema chinês (CHAN, 2019, p. 158).

Às diversas revistas de cinema que circularam na República Popular durante o período maoísta coube a função de divulgar os filmes, os festivais e as premiações, exaltar as estrelas de cinema que serviam de exemplo revolucionário a ser seguido pela população, e de serem publicadas e distribuídas em caráter internacional[87]. Dentre as principais podemos citar a *Dazhong Dianying* （大众电影）e a *Zhonguo Dianying* (中国电影), assim como a *Dianying Yishu Yicong*, que teve papel fundamental na tradução das teorias de cinemas soviéticas para o chinês.

Chan reforça a ideia de que as revistas de cinema que circularam na China, principalmente durante o Período dos 17 Anos, tiveram uma centralidade muito importante pois foram através delas que os filmes chineses foram apresentados em outros países, da mesma forma que filmes estrangeiros[88] chegaram aos olhos das audiências chinesas através das de suas coloridas páginas:

> Longe de serem xenófobos, as revistas de cinema chinesas publicadas durante os Dezessete anos de 1949 a 1966 tentaram consistentemente internacionalizar sua cobertura enquanto anunciavam o cinema chinês para o mundo. Cheios de ilustrações coloridas, anúncios, comentários de filmes e fotos de estrelas socialistas estrangeiras e nacionais, as revistas de cinema chineses informavam os leitores sobre acontecimentos de bastidores, termos cinematográficos, práticas tecnológicas e objetivos de produção cinematográfica. As revistas de cinema chinesas orientavam os leitores a olhar para fora, mantendo-os atualizados sobre os acontecimentos cinematográficos em

[87] Muitas revistas chinesas foram traduzidas para outros idiomas, possibilitando assim sua exportação. Assim como revistas estrangeiras eram traduzidas para o chinês e importadas para a República Popular.
[88] Nesta época ainda entravam na China filmes estrangeiros produzidos fora dos blocos socialistas, sendo totalmente proibidos somente em 1966, quando a Revolução Cultural se iniciou.

> todo o mundo - não apenas dentro do bloco socialista, mas também além[89]. (CHAN, 2019, p. 159, tradução minha)

A respeito da relação de irmandade entre a China e a URSS através do cinema, Chan nos lembra de que com a ruptura em 1961 entre os dois maiores blocos socialistas do mundo, a República Popular assumiu uma posição de destaque ao firmar novas alianças com países africanos e latino-americanos, como já foi mencionado, provocando uma mudança "nos ventos do Leste" e assumindo um papel de liderança na missão internacionalista, ultrapassando, pela primeira vez, a grandiosa "irmã mais velha" soviética (CHAN, 2019, p. 159).

Os festivais e as revistas de cinema aqui mencionados foram de fundamental importância para a divulgação e a recepção de sucesso do filme de Xie Jin na China e fora dela. Os protagonistas Hong Changqing e Wu Qionghua interpretados pelos atores Wang Xingang (1932-) e Zhu Xijuan (1938-), à época do lançamento de *Destacamento Vermelho*, eram bastante jovens e chamavam atenção por sua beleza física. Zhu Xijuan tornou-se um destaque do *xin zhongguo 22 damingxin* (新中国 22 大明新星), fato que consagrou a atriz como uma superstar chinesa até os dias atuais.[90]

O Ministério da Cultura apostou na propaganda visual para promover as estrelas de cinema do *xin zhongguo 22 damingxin* (新中国 22 大明新星), através da distribuição em locais públicos de enormes retratos dos atores e pôsteres dos filmes. A ideia foi apresentada pela China Film Distribution and Exhibition Corporation, e teve como base o método utilizado na URSS: as audiências votavam em seus atores e atrizes favoritos, os quais, obviamente, representavam os papéis dos heróis comunistas[91]. As imagens destes atores e atrizes ficavam em exibição em diversas cidades e em lugares públicos. Na China, eram escolhidos a partir dos principais estúdios de cinema de Beijing, Shanghai, Changchun e do August First Film Studios (CHAN, 2019, p. 123). Esta prática se

[89] Far from being xenophobic, Chinese film journals published during the Seventeen Years from 1949 to 1966 consistently tried to internationalise their coverage while advertising Chinese cinema to the world. Filled with colourful illustrations, advertisements, film commentaries and pictures of socialist stars foreign and domestic, Chinese film journals informed readers of behind-the-scene happenings, film terms, technological practices and film production goals. Chinese film journals oriented readers to look outward, keeping them up-to-date about film happenings all over the world – not only within the socialist bloc but also beyond.

[90] Zhu Xijuan trabalha como atriz e produtora de cinema até os dias atuais, aos 83 anos de idade. Em 2020 estreolu o filme *The Empty Nest*, do diretor Zhang Wei, baseado no romance de Xue Yiwei.

[91] Os atores soviéticos que representavam vilões inimigos de classe eram excluídos das visitas à China.

intensificaria durante a Revolução Cultural, quando cartões, fotografias, quadros, álbuns e outros produtos fotográficos com os retratos dos personagens heroicos das obras-modelo tornaram-se uma febre entre a juventude. Os preços baixos e a alta distribuição permitiam que as pessoas colecionassem os bons exemplos comunistas em grande número.

Wang Xingang e Zhu Xijuan[92] além de serem escolhidos cuidadosamente para os papéis no longa de Xie Jin, receberam treinamento e preparação minuciosos. O sistema de Stanislavski preparava os atores não somente para interpretarem seus personagens, mas também para a auto cultivação política e moral perante as massas. Introduzido nos anos 1940 através de Zheng Junli, que traduziu as obras de Stanislavski, o método foi adotado pela China por se tratar do "bom trabalho do realismo socialista na URSS". Além disso, o método stanislavskiano orientava a conduta do ator, que deveria atuar bem a partir de suas habilidades conquistadas através do estudo e da prática, para construir nas telas uma persona politicamente correta e habilidosa. Fora das telas, o ator deveria cultivar uma identidade e uma ética socialista para ser um cidadão exemplar.

Destacamento Vermelho de Mulheres teve, portanto, seu lançamento marcado por diversos fatos importantes para o cinema chinês do período Maoísta durante o Período dos 17 Anos: além de comemorar os 40 anos de fundação do PCC, o longa-metragem de Xie Jin estrelou a primeira edição do Festival de Cinema Galo de Ouro, seus protagonistas foram premiados no Prêmio Cem Flores e também inauguraram o star system socialista chinês em 1962.

Para concluir este tópico, falarei brevemente sobre os filmes soviéticos com protagonistas femininas citados no início desta pesquisa, que foram largamente exibidos na China durante a década de 1950 e tiveram grande importância para o público chinês, para o trabalho dos diretores chineses e para a construção de personagens. Aqui é importante dizer que as influências do cinema soviético no cinema chinês do período maoísta, assim como os discursos cinematográficos construídos no período, não são tão simples como se possa imaginar. Apesar da adoção da estética do realismo socialista, e de suas convenções aparentemente reduzidas (oposição entre o bem e o mal, vilões e heróis comunistas, etc), na China os desdobramentos se deram de maneira diferente principalmente no que se diz respeito aos papéis reservados às personagens femininas.

[92] Wang já era um conhecido ator de cinema na China, e Zhu, uma jovem estudante de artes cênicas em Shanghai quando foi escolhida por Xie Jin para interpretar Wu Qionghua por ter olhos grandes e expressivos, ideais para exteriorizar a força da protagonista de *Destacamento Vermelho de Mulheres*.

Outro fator já mencionado, é a ruptura das relações sino-soviéticas consolidadas a partir de 1961. Apesar do rompimento das relações entre os dois grandes blocos socialistas, a China continuou a utilizar moldes soviéticos que eram convenientes para a manutenção política do regime Maoísta. Um exemplo disso é a continuidade do uso da estética do realismo socialista nas produções artísticas e cinematográficas, porém, eliminando aspectos que não eram interessantes para o discurso político chinês, como as narrativas de romance e comédia. Alguns filmes soviéticos até então exibidos na China também foram proibidos.

Relembrando brevemente o histórico dessas relações, sabemos que a URSS foi um grande exemplo para a formação do pensamento revolucionário chinês desde a Revolução de 1917. Poucos anos mais tarde, a URSS financiou a fundação do Partido Comunista Chinês, e na década de 1930 escritores chineses já adotavam o realismo socialista para a literatura moderna chinesa. Em 1949, quando a República Popular é fundada no mês de outubro, Mao publica o artigo "On the People's Democratic Ditactorship", no qual aponta a política do "inclinar-se para um lado" e estabelece que a URSS seria um elemento central para o desenvolvimento do socialismo chinês.

Em 1950 o "Tratado de Amizade Sino-Soviética" formalizou as relações entre os dois países, e até 1957 trabalhadores de diversas áreas conhecidos como "especialistas soviéticos" foram enviados em grande número para trabalhar na China. É nesse contexto que houveram as visitas dos mais importantes atores e atrizes soviéticos na China durante a década de 1950. Além disso, o cinema soviético foi uma referência nas representações femininas para as personagens que protagonizariam os filmes revolucionários chineses.

As mulheres soviéticas inspiraram os modelos da "nova mulher chinesa" em diversos aspectos, nas telas e fora delas. Em 1956, mesmo ano da Campanha das Cem Flores, o governo da recente República Popular havia promovido uma campanha de vestimenta feminina, na qual incentivava as mulheres a usarem vestidos floridos conhecidos como *bulaji* (布拉吉, transliteração da palavra russa "platye/платье", que significa vestido, figura 33), muito semelhantes aos que as mulheres vestiam na União Soviética. Na década de 1950, a língua russa também era ensinada nas escolas da China. Além disso, motoristas de tratores[93], mecânicas, operárias, camponesas líderes de

[93] Um dos maiores exemplos da influência das trabalhadoras-modelo soviéticas na China foi Liang Jun, a primeira motorista de trator chinesa. Liang Jun tornou-se popular na China, e em uma visita a Moscou, declarou que os filmes soviéticos, como *Tractors Drivers*, a inspiraram (CHEN, 2007, p. 60).

fazendas coletivas, soldadas, foram as principais referências dos modelos exemplares de mulheres socialistas que a China importou da ex-URSS.

Figura 33: Os vestidos floridos *bulaji* (布拉吉) também foram populares, e eram uma influência da URSS. Imagem retirada do site http://y.qichejiashi.com/tupian/11177355.html

Como aponta Tina Mai Chen em seu artigo "Socialism, Aestheticized Bodies, and International Circuits of Gender: Soviet Female Film Star in the People's Republic of China, 1949-1969", assim que o Tratado de Amizade Sino-Soviética foi estabelecido, se deu início à campanha *Aprenda com a União Soviética*, que apontava a URSS como "a China amanhã". Uma das ações dessa campanha foi a promoção de delegações de trabalhadoras-modelo soviéticas à China. Como essas visitas ocorriam com mais frequência nas áreas urbanas, materiais de propaganda- principalmente filmes, eram enviados às áreas rurais. As unidades itinerantes de cinema promoviam debates antes da exibição dos filmes com a finalidade de evitar interpretações equivocadas por parte do público e definir o lugar social dos personagens, enfatizando a importância dos personagens heroicos (CHEN, 2007, p. 62).

As atrizes soviéticas de maior relevância na China durante a década de 1950 foram Marina Ladynina, Vera Maretskaia e Marina Kovaleva, que estrelaram respectivamente os filmes *Tractor Drivers* (1939, exibido na RPC em 1951), *Kuban Cossacks* (1949, exibido na RPC em 1950), *Village Schoolteacher* (1947, exibido na RPC em 1950), *She Defends the Motherland* (1943, exibido na RPC em 1955) e *The Fall of Berlin* (1949,

exibido na RPC em 1950), citados na introdução da presente pesquisa. Marina Ladynina e Vera Maretskaia visitaram a China em delegações soviéticas nos anos de 1952[94] e 1956.

Em um primeiro momento, os filmes estrelados por Ladynina tiveram grande importância na recém-fundada República Popular pois mostravam o sucesso da coletivização agrícola socialista através de uma liderança feminina. Em *Tractor Drivers*, a atriz interpreta a protagonista Mariana Bazhan, uma camponesa que lidera a equipe de tratoristas no kolkhoz[95], e em *Kuban Cossacks*, Ladynina interpreta a protagonista Galina, líder de uma fazenda coletiva produtora de trigo, que compete com a fazenda vizinha. Os filmes são comédias musicais que exaltam a coletivização no campo, e a vida alegre dos camponeses (figuras 34 e 35).

Figuras 34 e 35: a atriz Marina Ladynina nas comédias musicais *Tractor Drivers* (1939) e *Kuban Cossacks* (1949), do diretor Ivan Pyryev.

Como aponta Chen em seu artigo, esses filmes de Ivan Pyryev foram lançados na URSS em momentos de crise (como a crise da produção agrícola no final dos anos 1940), mas "no contexto chinês sua circulação inicial em 1950 e 1951 correspondeu com o período de reestruturação econômica após oito anos de guerra contra os japoneses, quatro anos de guerra civil e o primeiro plano quinquenal" (CHEN, 2007, p. 64).

No início da década de 1950 essas comédias musicais estreladas por Ladynina foram bem recebidas pelo governo central da RPC pois era importante mostrar às massas que a vida no socialismo era boa[96]. O romantismo revolucionário também era bem visto nesse início de década. Em ambos os filmes as protagonistas não somente exercem posições de liderança, como também se casam, e o casamento entre socialistas é um fato celebrado alegremente nas fazendas coletivas pois reforça a união entre as classes. Após

[94] Em 1952 ocorreu o November Film Festival.
[95] Fazenda coletiva soviética.
[96] Como mostra o longa-metragem de Xie Jin *Jogadora de Basquete Nº 5* (1957), no qual a colorida cidade de Shanghai é habitada por jovens alegres e cheios de energia da Nova China.

o rompimento sino-soviético os filmes estrelados por Marina Ladynina foram proibidos de circular na China, e os romances considerados distrações na luta revolucionária.

No entanto, filmes soviéticos como *Village Schoolteacher*, *She Defends the Motherland*, e *The Fall of Berlin*, exibidos na China no mesmo período e protagonizados pelas atrizes Vera Maretskaia (figuras 36 e 37) e Marina Kovaleva (figura 38) continuaram a ser exibidos mesmo após o fim das relações China-URSS. Maretskaia tornou-se naquele momento a atriz soviética mais exemplar, e as exibições se de seus filmes se estenderam por todo o período da Revolução Cultural, recebendo "uma sanção oficial como representação adequada de feminilidade em várias campanhas políticas". (CHEN, 2007, p. 67). Diferente das sorridentes personagens interpretadas por Marina Ladynina nas comédias musicais, Vera Maretskaia colocou em evidência a construção da heroína socialista que luta para defender seu país dos inimigos de classe e dos invasores alemães. As protagonistas interpretadas pela atriz eram os modelos a serem seguidos pelos países socialistas, demonstrando o caráter internacionalista dos filmes e dos festivais de cinema das décadas de 1950 e 1960, e reforçando, como aponta Chen, a participação de heroínas femininas em uma revolução socialista global[97] (CHEN, 2007, p. 68-69).

Figuras 36 e 37: a atriz *Vera Maretskaia nos filmes She Defends the Motherland* (1943, Fridrick Ermler), *e Village Schoolteacher* (1947, Mark Donskoy).

[97]Chen também menciona em seu texto, que a atriz Tian Hua, que protagonizou Xi'er no longa-metragem *A Garota dos Cabelos Brancos*, publicou no jornal *People's Daily* um artigo de boas-vindas à delegação soviética que visitou a China em 1952 (CHEN, 2007, p. 69).

Figura 38: a atriz Marina Kovaleva no filme *The Fall of Berlin* (1949, Mikhail Tchiaureli).

Por mais que esses fatores possam parecer confusos devido ao rompimento da República Popular com a URSS no início da década de 1960, os dramas de guerra soviéticos protagonizados por Vera Maretskaia continuavam a fazer sentido devido ao histórico de lutas da China, e da vitória da revolução socialista em 1949:

> Os papéis femininos de Maretskaia encontraram um lugar em ambos os momentos da luta revolucionária chinesa por causa do foco em determinação, princípios, e apoio inabalável ao Partido Comunista e ao socialismo. O foco Maoísta na revolução contínua e na luta de classes significou que na década de 1960 os papéis femininos de Maretskaia poderiam ser perdidos da história soviética e cooptados para uma história socialista onde o inimigo estava sempre presente. Ou seja, esses filmes e seu foco na luta do povo contra o fascismo e o capitalismo permaneceu relevante para a China dos anos 1960 e sua compreensão dos elementos internacionalistas do socialismo. (CHEN, 2007, p. 68-69, tradução minha)[98]

[98] "Maretskaia's female roles found a place in both moments of the Chinese revolutionary struggle because of the focus on determined, principled, and unwavering support for the Communist Party and socialism. The Maoist focus on continuous revolution and class struggle meant that in the 1960s the female roles of Maretskaia could be loosed from Soviet history and co-opted for a socialist history where the enemy was ever-present. That is, these films and their focus on the people's struggle against fascism and capitalism remained relevant to 1960s China and its understanding of the internationalist elements of socialism".

Desta forma, podemos compreender o contínuo uso de ideias estrangeiras para o aprimoramento do socialismo chinês durante o período maoísta, e também a importância de se personificar a luta revolucionária através dos corpos de heroínas mulheres, e como o discurso de gênero sobre esses corpos femininos sofreu mudanças pontuais da transição do Período dos 17 Anos para a Revolução Cultural. Veremos esta discussão de forma mais aprofundada no capítulo 3.

Capítulo 3 - Elas amam suas roupas de batalha, não sedas e cetins

Iniciada em 1966, a Revolução Cultural foi o último grande movimento revolucionário do período Maoísta. Marcada por campanhas políticas mais rígidas, é conhecida por ser um período conturbado da história contemporânea chinesa. Nas produções artísticas, a estética do realismo socialista foi usada de forma mais intensa, e sob sua versão "mais chinesa" através das *obras-modelo*.

No capítulo 1, ao comentar a bibliografia utilizada como base teórica para a presente pesquisa, vimos que geralmente os dez anos que correspondem ao período da Revolução Cultural são abordados de forma mais rápida e superficial, assim como sua produção artística é reduzida a "8 obras para 800 milhões de chineses" (*ba yi renmin ba ge xi* - 八亿人民八个戏*)*, devido às obras fixadas como modelo para o público chinês naquela época[99].

Durante o início da Revolução Cultural, o título *Destacamento Vermelho de Mulheres* foi lançado em história em quadrinhos em 1966, com autoria de Liang Xin, e sob os formatos de ballet e ópera de Pequim filmados em 1971 e 1972, dirigidos por Pan Wenzhan e Fu Jie; e Cheng Yin respectivamente. O ballet filmado foi um grande sucesso, tornando-se, junto com *A Garota dos Cabelos Brancos*, uma das obras-modelo mais importantes.

Na introdução deste capítulo, apresentarei uma breve contextualização histórica com as possíveis causas que deram início a este grande movimento revolucionário que marcou não somente a China, mas também o cenário político mundial entre as décadas de 1960 e 1970. Para isso, utilizarei como principal referência o livro *The Chinese Cultural Revolution: A History,* um importante trabalho do historiador Paul Clark (2008).

Faz-se necessário também uma menção ao protagonismo político de Jiang Qing, que comandou as diretrizes artísticas das produções do período, à introdução do ensino do ballet clássico na China, assim como definições dos conceitos-base como *obras-modelo, três proeminências*, dentre outros; e um breve aprofundamento no tema da intermidialidade nas produções artísticas do período Maoísta. Feitas estas apresentações, o capítulo será concluído com a análise comparativa entra o longa-metragem de Xie Jin (1961) e o ballet filmado dirigido por Pan Wenzhan e Fu Jie (1971), tendo como fio

[99] Esta frase também é encontrada como 八亿人看八个戏 *ba yi ren kan ba ge xi*, em português: 800 milhões de pessoas assistem a 8 obras.

condutor a forma de representação das personagens femininas, com destaque para a protagonista Wu Qinghua[100].

3) A Revolução Cultural (1966-1976): contexto histórico

Para analisar os dez anos que correspondem à Revolução Cultural, escolhi o livro de Paul Clark como principal referência teórica por ser tratar de uma obra que aborda tal período a partir da perspectiva das produções artísticas, que melhor contempla o escopo da presente pesquisa. Em seu estudo, fruto de profunda pesquisa sobre o tema, Clark apresenta obras-modelo, filmes e outros formatos artísticos produzidos no período, e que são desconhecidos à maioria dos pesquisadores.

Um dos aspectos mais interessantes do livro de Clark é sua visão ampla e aprofundada sobre o que foi produzido nas artes chinesas entre os anos de 1966 e 1976, e a grande diversificação dessas produções para além das obras-modelo e do estigma de loucura, perseguição e destruição que geralmente caracterizam os estudos acadêmicos sobre o período. Além disso, o autor não considera a Revolução Cultural como uma ruptura na história chinesa do século XX, mas sim como um elo de ligação com a Era das Reformas iniciada em 1978, principalmente no que diz respeito ao consumo massivo de artes populares que se desdobrou nos anos 1980.

Para justificar tal argumento, Clark menciona a diversidade de produtos que integravam o mercado da cultura revolucionária que se formou ao longo dos dez anos da Revolução Cultural. Para além das obras-modelo amplamente conhecidas durante os anos 1970, os heróis e as narrativas revolucionárias se fizeram presentes não somente nos filmes, na dança, e nas óperas, mas também na arquitetura, nas artes plásticas, na pintura, na literatura, nas histórias em quadrinhos, nos pôsteres e cartões fotográficos, e até mesmo nos utensílios domésticos que faziam parte do dia-a-dia da população chinesa. Desta forma, quando a música pop ocidental, de Hong Kong e de Taiwan se tornaram populares na China dos anos 1980 a partir das figuras dos cantores, os chineses já estavam familiarizados com o consumo massivo de canções e de imagens, que influenciariam suas maneiras de pensar, de se vestir, etc.

[100] No ballet filmado, a protagonista Wu Qionghua tem seu nome modificado para *Wu Qinghua*, que significa "China Pura". Mais detalhes sobre as mudanças no roteiro serão apresentados na análise comparativa.

Em seu livro, Clark também enfatiza que as mudanças nas produções culturais causadas pela Revolução Cultural não foram uma novidade exclusiva do período. Desde a época dos imperialismos no século XIX, e do Movimento 4 de Maio de 1919, a China estava em processo de mudanças e atualizações em suas formas culturais devido às intervenções estrangeiras, e à necessidade de criar formas artísticas modernas que pudessem, principalmente na era republicana, combater o domínio japonês nos territórios chineses, e quebrar o paradigma da velha sociedade representada sobretudo pelas ideias confucionistas. O Movimento 4 de Maio foi o acontecimento mais importante para a fundação do Partido Comunista Chinês em 1921, para a adoção das ideias de Marx e de Lenin, e para os discursos do fórum de Yan'an em 1942, dos quais suas ideias foram colocadas em prática oficialmente a partir de 1949, com a vitória dos comunistas na guerra civil contra os nacionalistas.

No que diz respeito ao início da Revolução Cultural, Clark considera duas principais vertentes historiográficas: 1) origens políticas devido à impopularidade e afastamento de Mao Zedong depois dos resultados insatisfatórios da campanha do Grande Salto Adiante de 1958, e 2) origens culturais quando, em 1964, filmes foram alvos de críticas na imprensa chinesa. Portanto, do ponto de vista político, a Revolução Cultural se iniciou em 16 de maio de 1966, e do ponto de vista cultural as efervescências revolucionárias que culminariam na Revolução Cultural se iniciaram em 1964 (CLARK, 2008, p. 18).

O autor ainda divide a Revolução Cultural em três fases principais: os dois anos iniciais, de 1966 a 1968, caracterizados por agitações sociais urbanas, a atuação da Guarda Vermelha[101], e o culto a Mao Zedong. A segunda fase teve início em 1969 quando o Exército de Libertação Popular restaurou a ordem, momento em que milhões de jovens que integraram a Guarda Vermelha foram enviados para a reeducação nos campos, e durou até 1971, ano que Lin Biao[102] morreu em um acidente aéreo na Mongólia. De 1971

[101] A Guarda Vermelha (1966-1968), em chinês *hong wei bing* (红卫兵), foi um movimento convocado por Mao Zedong em Beijing no início da Revolução Cultural, composto por estudantes e outros jovens, que se propagou rapidamente para outras regiões da China. A Guarda Vermelha tornou-se numerosa e ficou conhecida por suas ações agressivas que fugiram ao controle do partido, sendo dissolvida dois anos depois de seu surgimento, causando o envio de milhões de jovens aos campos de reeducação.

[102] Lin Biao (1907-1971) foi um militar que se destacou na guerra civil contra os nacionalistas e teve um importante papel na vitória comunista de 1949. Foi vice-presidente do PCC e Ministro da Defesa durante o governo de Mao, ganhou espaço político durante os primeiros anos da Revolução Cultural, sendo considerado um potencial sucessor de Mao na presidência do partido, motivo que ainda suscita muitas hipóteses acerca do acidente aéreo que causou a sua morte em 1971. Após a sua morte, Lin Biao foi

a 1976, ocorre a terceira fase, na qual uma certa regularidade nos acontecimentos culturais e políticos é restaurada (CLARK, 2008, p. 7).

A respeito do cenário cultural, como aponta Clark, o cinema e as formas teatrais ficaram em maior evidência no início dos anos 1960, e a essa altura o público já estava mais familiarizado com os temas voltados para o socialismo. Da mesma forma, os artistas e cineastas também já haviam compreendido a mudança temática acentuada a partir de 1949. No entanto, no decorrer de 1964 e 1965 artigos críticos a filmes e peças considerados "sementes venenosas" começaram a ser publicados nos jornais.

No cinema, os primeiros filmes a serem criticados publicamente através de artigos no jornal *People's Daily* foram: *Jiangnan in the North* (Shen Fu, 1963), *Early Spring in February* (Xie Tieli e Li Wenhua, 1964), *The Lin Family Shop* (Shui Hua, 1959), e *Irmãs de Palco*, de Xie Jin. No teatro, o caso mais famoso é a severa crítica de Yao Wenyuan[103] à peça *Hai Rui Dismissed from Office*, de Wu Han. A peça, que fala sobre Hai Rui, um funcionário demitido do governo pelo imperador Jiaqing da dinastia Ming, foi associada por Mao à demissão de Peng Dehuai em 1959 em razão de suas críticas aos resultados desastrosos das políticas do Grande Salto Adiante (CLARK, 2008, p. 18-20).

É neste cenário de críticas ferrenhas e de atenção redobrada ao conteúdo político das diversas manifestações artísticas da época que eclode a Revolução Cultural, período que verá transformações radicais na produção teatral e cinematográfica do país. Para entendermos os filmes produzidos durante o período da Revolução Cultural, precisamos entender primeiramente o processo de modernização da ópera chinesa, que resultou na criação e lançamento das obras-modelo. É importante entendermos essa transição, pois nos anos 1970 as obras-modelo ganharam formato fílmico, desafiando as habilidades dos diretores de cinema chineses, que deveriam expressar através da linguagem fílmica as narrativas das óperas e dos ballets.

3.1) Obras-modelo: da criação nos palcos às telas dos cinemas

Em julho de 1964, Jiang Qing discursou sobre a modernização das óperas chinesas após a exibição da ópera *Taking Tiger Mountain by Strategy* durante a "Discussão Plenária

condenado como um traidor do partido, e depois da morte de Mao, juntamente condenado com Jiang Qing como contrarrevolucionários.

[103] Que integraria junto com Jiang Qing a *Camarilha dos Quatro*.

com Artistas" que ocorreu após a "Convenção da Ópera Moderna de Pequim"[104], realizada em Beijing. Em seu discurso, Jiang Qing enfatiza a necessidade de modernização das óperas chinesas, as quais devem destacar os personagens positivos, e renovar suas narrativas para a nova realidade socialista da China.

Os personagens positivos pertencem às massas: camponeses, operários e soldados, e são comunistas, devendo assim ter maior destaque em relação aos personagens negativos, pois o público deve prestar mais atenção e identificar-se com as ideias socialistas – que irão educá-los, do que com os vilões que representavam os atrasos da velha sociedade. Por conta disso, Jiang Qing atribui aos artistas o dever de bem representar as massas, e fazer com que elas se identifiquem com as novas formas das óperas:

> Artistas comem alimentos cultivados pelos camponeses, vestem roupas feitas pelos trabalhadores, vivem em casas construídas pelos trabalhadores, enquanto o Exército de Libertação do Povo guarda a linha de frente da defesa nacional para nós – e, contudo, não fazem nenhum esforço para retratá-los. Devemos perguntar: que tipo de posição de classe os artistas ocupam? Onde está a "consciência" do artista que tantas vezes eles falam sobre?[105] (QING, 2010, p. 456, tradução minha)

Jiang Qing também apontou a necessidade de se instituir modelos e de se escrever óperas e peças teatrais sob a perspectiva do materialismo histórico, fazendo com que o passado servisse ao presente. Para que isso fosse possível, ela coloca o roteiro como ferramenta central para a criação de uma ópera modernizada adequada:

[104] Jiang Qing, "On the Revolution in Peking Opera" (*tan jingju geming*): A Speech from the Plenary Discussion with Performers after the Modern Peking Opera Trial Performance Convention in Beijing", July 1964. Translated by Jessica Ka Yee Chan, *The Opera Quarterly* Vol. 26, No. 2-3, pp. 455–459; doi: 10.1093/oq/kbq025 Advance Access publication on August 13, 2010.

[105] Artists eat food grown by the peasants, wear clothes made by the workers, live in houses built by the workers—all while the People's Liberation Army guards the frontlines of national defense for us—and yet do not make an effort to portray them. We must ask: What kind of class position do artists occupy? Where is the "conscience" of the artist that is so often talked about?

> Do meu ponto de vista, o roteiro é fundamental. Sem um roteiro, o diretor não pode dirigir qualquer coisa, e os atores não podem executar nada. Algumas pessoas dizem, "O roteiro, o roteiro, tudo está no roteiro". Este provérbio é muito adequado. Portanto, temos que entender a criação [do roteiro][106]. (QING, 2010, p. 456, tradução minha)

Naquele momento Jiang Qing defendia que algumas óperas tradicionais ainda poderiam ser apresentadas, porém, escolhidas com muito cuidado, evitando temas e personagens como imperadores, generais, demônios e fantasmas, beldades, dentre outros. Outro aspecto abordado em seu discurso foi a transposição de óperas de diferentes regiões[107]:

> Outra área a ser considerada é o transplante [de outras formas regionais]. Ao transplantar, devemos selecionar com cuidado. Primeiro, devemos considerar se a inclinação política da obra é boa ou não; segundo, devemos decidir se o trabalho se adapta às condições de uma trupe dramática particular. Precisamos criticamente analisar a obra original ao adaptá-la, afirmando seus pontos fortes ao sair eles inalterados, mesmo ao modificar suas fraquezas. Adaptações para a ópera de Pequim deve prestar atenção aos seguintes aspectos: por um lado, as adaptações devem estar de acordo com as características da ópera de Pequim. Deve haver músicas, artes marciais e letras que seguem o ritmo e tom da ópera de Pequim e usam a linguagem da ópera de Pequim. Caso contrário, os artistas não teriam como cantá-las. Por outro lado, não devemos conceder muito aos artistas. O roteiro deve ter um tema claro, uma estrutura coerente e personagens proeminentes. Não

[106] From my point of view, the script is key. Without a script, the director cannot direct anything, and the performers cannot perform anything. Some people say, "The script, the script, everything is in the script." This saying is very apt. Therefore, we have to understand [the script's] creation.
[107] A ópera chinesa é muito diversa e regional, e é apresentada sob diferentes formas e idiomas.

> devemos comprometer a organização de toda a ópera ao atribuir a alguns atores principais suas próprias cenas individuais[108]. (QING, 2010, p. 457, tradução minha).

Outra grande inovação das óperas modernizadas foi o protagonismo direcionado às mulheres e às personagens femininas, anteriormente representadas por atores homens, em papéis nos quais as mulheres geralmente eram retratadas como "bobas" ou "megeras". Nas óperas modernizadas as mulheres ganharam espaço nos palcos e nas narrativas, representando personagens fortes e heroicas, sendo as protagonistas de muitas dessas novas óperas.

Às vésperas da Revolução Cultural, quando Mao convocava as massas, principalmente a juventude chinesa, para uma nova grande revolução proletária contra os revisionistas que ameaçavam o socialismo, Jiang Qing passou a aparecer ao seu lado publicamente, ou nos palcos depois de apresentações artísticas para efetuar discursos. Sua ascensão à vida pública auxiliou na recuperação da popularidade de Mao, e a colocou numa posição de poder no Ministério da Cultura, já que ela comandaria pessoalmente as produções das obras-modelo[109].

Inicialmente, surgiram cinco obras-modelo que consistiam em óperas de Pequim lançadas oficialmente no mês de maio de 1967. Clark associa a criação dessas cinco primeiras obras-modelo ao período pré-Revolução Cultural iniciado em 1964, e ao discurso de Jiang Qing mencionado acima, no qual ela convoca as massas e os artistas para a produção da verdadeira arte revolucionária. O autor também chama atenção para,

[108] Another area to consider is transplantation [from other regional forms]. When transplanting, we must select carefully. First, we must consider whether the political leaning of the work is good or not; second, we must decide whether the work suits the conditions of a particular drama troupe. We need to critically analyze the original work when adapting it, affirming its strengths by leaving them unaltered, even while modifying its weaknesses. Peking opera adaptations should pay attention to the following two aspects: On one hand, adaptations should conform to the characteristics of Peking opera. There should be songs, martial arts, and lyrics that follow the rhythm and tone of Peking opera and use the language of Peking opera. Otherwise, performers would have no way to sing it. On the other hand, we shouldn't concede too much to the performers. The script should have a clear theme, a coherent structure, and prominent characters. We shouldn't jeopardize the organization of the whole opera for the sake of assigning a few major performers their own individual scenes.

[109] No livro *Madame Mao*, biografia de Jiang Qing baseada em entrevistas feitas por Roxane Witke, é mencionado seu intenso trabalho político desde o período republicano, e a continuidade de seus esforços pela construção socialista na China depois de 1949. No entanto, como muitas mulheres na história chinesa e mundial, Jiang Qing foi excluída da vida pública da República Popular até as vésperas da Revolução Cultural.

apesar das críticas às produções desse período, as inovações e a criatividade aplicadas principalmente nas óperas e nas danças.

As cinco obras-modelo lançadas em 1967 foram: *Red Lantern* (H*ong dengji*), *Taking Tiger Mountain by Strategy* (*Zhiqu weihushan*), *Shajiabang*, *Raid on White-Tiger Regiment* (*Qixi bai hutuan*), e *On the Docks* (*Haigang*). Neste período, Yu Huiyong – um compositor do Conservatório de Shanghai, se destacou por adaptar melodias de *Tiger Mountain* para tornarem-se mais fáceis para cantar, e também adicionou a melodia à canção-tema atribuída a Mao na ópera *O Leste é Vermelho* (D*ongfang hong*), fazendo com que ela fosse adicionada à lista das obras-modelo ainda em 1967 (CLARK, 2008, p. 29).

Outra inovação das óperas modernizadas foi a adição de instrumentos musicais ocidentais para atribuir maior ênfase aos estados emocionais dos personagens heroicos, ou para intensificar cenas importantes:

> Instrumentos de tons mais profundos foram adicionados à orquestra, incluindo alguns instrumentos ocidentais por causa da sensação de que os instrumentos tradicionais chineses eram fracos em seu alcance expressivo, dados os novos tipos de situações marciais modernas e pessoas no palco[110]. (CLARK, 2008, p. 33, tradução minha)

Os movimentos marciais dos personagens das óperas modernizadas também foram trabalhados e modificados através de inúmeras tentativas, pois os soldados das batalhas nas histórias retratadas deveriam ser o mais semelhante possível com a vida real:

> As lanças e espadas da ópera tradicional, por exemplo, foram substituídas por pistolas e rifles. A substituição direta não se encaixava no novo estilo, então novos movimentos foram inventados. Como um toque teatral, um pano vermelho foi pendurado nos cabos das pistolas, permitindo

[110] Deeper-toned instruments were added to the orchestra, including some Western instruments because of the feeling that the traditional Chinese instruments were weak in their expressive range, given the new kinds of modern, martial situations and people on the stage.

> ao público vê-los com mais clareza[111]. (CLARK, 2008, p. 34, tradução minha)

Apresentados os principais aspectos de modernização das óperas revolucionárias em relação às óperas tradicionais, exploraremos as definições dos termos *obras-modelo* e *três proeminências*. A teoria das proeminências (*san tuchu* 三突出), como aponta Clark, foi uma peça fundamental para a criação das cinco primeiras obras-modelo sob o formato de ópera de Pequim. Proposta pelo compositor Yu Huyong, a teoria das *três proeminências* é assim definida:

> Entre todos os personagens, dê destaque aos personagens positivos; entre os personagens positivos, dê destaque aos personagens heróicos principais; entre os personagens principais, dê destaque ao personagem mais importante, ou seja, o personagem central[112]. (Citado em CLARK, 2008, p. 46, tradução minha)

Apesar de ter sido utilizada de forma mais intensa nas artes performáticas como o teatro, a dança e a ópera, a teoria das *três proeminências* também influenciou na poesia, nas obras literárias, na pintura, dentre outras formas artísticas.

Sobre a formulação do conceito de *obra-modelo*, Paul Clark apresenta uma "arqueologia" do termo. A palavra modelo (*yangban*) foi primeiramente usada no início de 1965 pelo ator da Companhia de Ópera de Pequim Tan Yuanshou, que ao trabalhar em seu personagem Guo Jianguang, da ópera *Shajiabang*, referiu-se à ópera *Red Lantern* como um "modelo vivo" (*yi kuai huo yangban*). Ainda no início de 1965 "dois artigos do *Theatre Journal* descreveram *The Red Lantern* como um modelo excelente (*chuse de yangban*) de ópera moderna revolucionária" (CLARK, 2008, p. 57). Os jornais tiveram um papel importante para a formulação e divulgação deste termo. Podemos observar que

[111] The spears and swords of the traditional opera stage, for example, were replaced by pistols and rifles. Direct replacement did not fit the new style, so new movements were invented. As a theatrical touch, red cloth hung from the handgrips of pistols, enabling audiences to see them more clearly.

[112] Among all characters, give prominence to the positive characters; among the positive characters, give prominence to the main heroic characters; among the main characters, give prominence to the most important character, namely, the central character.

a imprensa da época teve uma função central tanto nas divulgações quanto nas críticas sobre os filmes e as óperas modernizadas.

Após a publicação destes dois artigos, outros jornais como *Guangming Daily* e *Shanghai's Liberation Daily* também lançaram textos nos quais consideravam as óperas modernas *Shajiabang* e *The Red Lantern*, produzidas pela Academia de Ópera de Pequim, modelos (*yangban*) a serem seguidos para a produção de outras óperas revolucionárias (CLARK, 2008, p. 59).

Sobre o uso do termo *yangbanxi* por Jiang Qing, Paul Clark aponta:

> Jiang Qing, a pessoa mais culpada pelo foco excessivo nas *yangbanxi*, começou a usar o termo "modelo" quase na mesma época. Em 27 de abril de 1965, ao se reunir com alguns dos principais criadores de *Taking Tiger Mountain by Strategy*, ela falou dos "últimos três modelos" (*qunian san kuai yangbang*). Jiang Qing se referia a *Tiger Mountain*, *The Red Lantern*, e *Sparks amid the Reeds*. Posteriormente, documentos publicados da conferência do exército de fevereiro de 1966 sobre literatura e arte, organizada em Shanghai por Lin Biao e Jiang Qing, incluem elogios às óperas modernas e sugerem que "os líderes deveriam assumir pessoalmente o comando e apresentar bons modelos" (*lingdaoren yao qinzi zhua, gaohao de yangban*)[113]. (CLARK, 2008, p. 59, tradução minha)

Clark ainda destaca a publicação do discurso de Jiang Qing nos jornais *Red Flag*, *People's Daily* e *Liberation Army Daily* como fato essencial para a fixação do termo *obras-modelo*, pois coincidiu com o lançamento oficial das óperas modernizadas em 1967. Desta forma, foi inevitável que estas óperas se tornassem onipresentes para o público nos

[113] Jiang Qing, the person most blamed for excessive focus on the *yangbanxi*, began to use the term 'model' at about the same time. on 27 April 1965, when meeting with some of the key creators of Taking Tiger Mountain by Strategy, she spoke of 'last years three models' (*qunian san kuai yangbang*). By this Jiang Qing meant Tiger Mountain, The Red Lantern, and Sparks amid the Reeds. Later published documents from the February 1966 army conference on literature and art, organized in Shanghai by Lin Biao and Jiang Qing, include praise for the modern operas and suggest that 'leaders should personally take charge, and bring forth good models' *lingdaoren yao qinzi zhua, gaohao de yangban*).

teatros, tornando-se não somente exemplos de como deveriam ser as artes revolucionárias, mas também como deveria ser o bom comportamento socialista:

> As obras-modelo também foram mais do que apenas shows para os palcos. Elas eram a encenação ritual de uma moralidade que seu público e seus artistas precisavam internalizar. Os promulgadores das óperas modelos as viam como modelos de comportamento e, mais especificamente, de arte e literatura em geral[114]. (CLARK, 2008, p. 57, tradução minha)

Podemos observar que o período entre os anos de 1964 e 1967 foi de "gestação"- termo usado por Clark, para o lançamento oficial da Revolução Cultural e de suas obras-modelo. O ano de 1967 foi repleto de acontecimentos importantes como a promulgação das óperas modelo, a divulgação mais ampla do discurso de Jiang Qing, e também foi o ano em que *Destacamento Vermelho de Mulheres* foi adicionado à lista das obras-modelo, lembrando que suas versões em ballet clássico e ópera de Pequim começaram a ser formuladas entre os anos de 1963-1964.

Rosemary Roberts aponta a montagem de *Destacamento Vermelho de Mulheres* para o ballet clássico como uma exigência de Zhou Enlai. Até o momento, as escolas de ballet chinesas performavam grandes clássicos românticos como *O Lago dos Cisnes*, *Giselle*, *A Bela Adormecida*, *O Quebra Nozes*, dentre outros. O primeiro ministro sugeriu então que as companhias de ballet deixassem de lado os temas de princesas e fadas e criassem histórias que se aproximassem de fatos históricos como a Comuna de Paris, ou a Revolução Russa, ao que a Academia de Ballet de Pequim "deu um passo além e propôs diretamente um ballet com um tema chinês revolucionário baseado no popular filme *Destacamento Vermelho de Mulheres* (*Hongse Niangzi Jun*) de 1961. Com a aprovação de Zhou e sob a orientação do Ministério da Cultura, o novo ballet foi apresentado publicamente em meados de 1964[115]" (ROBERTS, 2010, p. 122).

[114] Model performances likewise were more than just stage shows. They were the ritual enactment of a morality that its audiences and performers needed to internalize. The promulgators of the models operas regarded them as models for behaviour and, more specifically, for art and literature in general.

[115] "(…) went a step further and directly proposed a ballet with a revolutionary Chinese theme based on the popular 1961 film Hongse Niangzi Jun (The Red Detachment of Women). With the approval of Zhou and under the guidance of the Ministry of Culture, the new ballet was publicly performed in mid-1964".

O cinema passou a exercer a função de educar as massas para o socialismo de maneira muito mais intensa durante a Revolução Cultural. Dentre os principais motivos, podemos citar o rígido controle do Partido Comunista Chinês acerca dos temas dos filmes e o intenso esforço do partido para eliminar filmes considerados "sementes venenosas" – e com eles os seus diretores, e evitar que o socialismo chinês entrasse em um processo "revisionista" como havia acontecido com o socialismo da União Soviética. A produção cinematográfica também ganhou a função de divulgar da maneira mais ampla e rápida as obras-modelo, motivo pelo qual elas foram adaptadas para o cinema:

> O cinema ganhou nova importância na Revolução Cultural. Durante esses anos, a função do cinema na República Popular como o principal transmissor de uma nova cultura de massa para todos os cantos da China atingiu seu apogeu. Mais chineses provavelmente viram as oito "obras-modelo" não ao vivo no palco, mas como filmes. Esses e outros filmes serviram para "consertar" a cultura da Revolução Cultural, levando-a de forma padronizada aos confins da nação[116]. (CLARK, 2008, p. 109, tradução minha)

O trabalho dos diretores também foi bastante afetado, principalmente os diretores do Período dos 17 Anos, que entre os anos de 1964 e 1965 tiveram seus filmes como alvo de críticas na imprensa da República Popular. O diretor Li Wenhua, juntamente com Xie Tieli, foi duramente criticado por conta do longa-metragem *Early Spring in February* (*Zao chu er yue*, 1963), e afastado dos estúdios. No entanto, no final da década ele foi reabilitado e convocado para a filmar o ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres.*

O diretor considerou que "filmar era fácil, mas fazer com que ficasse bom era difícil[117]" (citado em CLARK, 2008, p. 109). Porém, obteve um grande êxito por seu excelente desempenho em fotografia cinematográfica. Depois de *Destacamento Vermelho,* filmou outra obra-modelo de dança, *On the Docks*, e assim como Xie Jin – que

[116] Film achieved new importance in the Cultural Revolution. During these years film's function in the People's Republic as the main conveyor of a new, mass culture to all corners of China reached its apogee. More Chinese probably saw the eight 'model performances' not live on stage, but as feature films. These and other films served to 'fix' Cultural Revolution culture, taking it in standardized form to the farthest reaches of the nation.

[117] "Filming was easy, but making it good was hard".

também trabalhou nesta produção, Li Wenhua não escapou de novas críticas após a morte de Mao por ter trabalhado com Jiang Qing.

Outra importante questão apontada por Clark em seu livro foi a recepção do público, a distribuição, e a produção das obras-modelo e de outros filmes durante a Revolução Cultural. Apesar de sua abordagem ampla e detalhada das produções de todos os campos artísticos do período, o autor não desconsidera os problemas causados por políticas mais extremadas, como o fechamento da Academia de Cinema de Pequim, a perseguição a artistas e intelectuais talentosos, anteriormente exaltados durante o Período dos 17 Anos, e o estreitamento dos temas artísticos, aspecto que acabou por cansar o público no final da década da 1970, já próximo da morte de Mao[118].

Inicialmente, as obras-modelo foram bem recebidas pelo público pois apresentavam inovações estéticas através de suas novas propostas para as artes tradicionais, como a ópera, e a inserção de artes ocidentais, como o ballet clássico. Outro fator que causou o sucesso dessas obras logo após seu lançamento foram as exibições itinerantes. Como sabemos, a China é um país de dimensão continental e na era Maoísta grande parte da população era camponesa, que em sua maioria nunca havia visitado uma cidade ou uma sala de cinema.

O cinema era uma atração predominantemente urbana, porém, deveria ultrapassar os limites das cidades por ser o maior veículo transmissor da educação socialista da Nova China. O campesinato foi uma das classes que protagonizou a Revolução Chinesa e as artes socialistas. Sendo assim, era direito dos camponeses e dever do Estado fazer com que os filmes fossem exibidos nas áreas rurais. Para isso se tornar possível, Jiang Qing, apoiada pelo primeiro ministro e braço direito de Mao, Zhou Enlai, determinou que as obras-modelos fossem filmadas com câmeras e películas fabricadas na China, e que a produção de equipamentos mais portáteis como câmeras de 16mm e projetores fosse aumentada para que as exibições itinerantes tivessem maior alcance nos campos (CLARK, 2008, p. 123).

[118] O esgotamento do público com as obras-modelo no final da Revolução Cultural levantou na população manifestações coletivas e muito duras contra Jiang Qing, logo após a morte de Mao. Campanhas públicas a criticaram e a apontaram como a principal responsável por todos os excessos políticos cometidos entre os anos de 1966 e 1976, causando sua prisão. Julgada e condenada no início dos anos 1980, Jiang Qing foi primeiramente condenada à pena de morte, depois sua pena foi modificada para prisão perpétua. Em 1991 foi detectado um câncer em sua garganta, fator que a liberou para tratar a doença. Recusando tratamento e cirurgia, Jiang Qing cometeu suicídio no hospital em 1991.

Outro motivo central que fez com as obras-modelo fossem adaptadas para o cinema era a intenção de Jiang Qing e do PCC de fixá-las não somente como padrões de comportamento social, mas também como padrão artístico e narrativo. Clark aponta o ano de 1968 como a data oficial para a decisão tomada pelo Politburo para que as obras-modelo ganhassem forma fílmica, sendo *Tiger Mountain* a primeira ópera modernizada a ser adaptada para o cinema. A equipe e os trabalhos de filmagem do ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres* também foram formados e iniciados neste mesmo ano, sendo lançado somente em 1971[119].

O ballet clássico foi outra grande novidade nos palcos e nas telas dos cinemas chineses durante a Revolução Cultural, atraindo a atenção e a curiosidade do público. Esta forma ocidental de dança foi introduzida na China durante a década de 1930, mas tinha poucos praticantes e espectadores. Depois da fundação da República Popular, o ballet passou a ser praticado e conhecido em maior escala, devido à forte presença e influência soviética na China durante a década de 1950. Em 1964, às vésperas da Revolução Cultural, o ballet clássico passou a ter mais espaço nas produções artísticas, devido às adaptações para o palco de filmes famosos como *Destacamento Vermelho d*e *Mulheres* e *A Garota dos Cabelos Brancos*, e Beijing e Shanghai já haviam fundado suas academias de ensino de ballet clássico[120].

A Revolução Cultural também deu ênfase às danças folclóricas da etnia *han* e às danças folclóricas das minorias étnicas chinesas, que, junto com os movimentos das artes marciais e alguns movimentos da ópera de Pequim, acabaram fundidas aos movimentos do ballet, para assim criar uma versão chinesa do ballet clássico ocidental. A ideia de criar uma versão no formato de ballet de repertório de *Destacamento Vermelho de Mulheres* não foi aleatória: a história era famosa entre o público por conta do longa-metragem de Xie Jin, o filme apresentou uma protagonista feminina forte através da personagem Wu Qionghua, e apresentou o povo *li* e sua cultura local.

A criação de um ballet tipicamente chinês e que apresentasse narrativas revolucionárias tiraria do imaginário popular as histórias românticas de famosos ballets de repertório como *O Lago dos Cisnes* e *Giselle*. Os movimentos do ballet clássico

[119] Um traço comum das filmagens das obras-modelo era o incansável trabalho dos diretores: devido às exigências de Jiang Qing, muitas vezes foi necessário filmar a mesma ópera ou dança mais de uma vez, resultando em longos anos de produção.

[120] *Destacamento Vermelho de Mulheres* foi adaptado para o ballet clássico na Academia de Ballet de Beijing, e *A Garota dos Cabelos Brancos* foi produzido pela Academia de Ballet de Shanghai. Essas academias foram fundadas em 1959 e em 1966 respectivamente.

ocidental – *arabesques*, *piruetas*, *cambrés*, *grand jeté*, dentre outros, seriam usados com os movimentos de lutas das artes marciais, e com a pose *liang xiang* (亮相) da ópera de Pequim, assumida pelos artistas para destacar momentos importantes dos personagens heroicos. Dentre as maiores novidades técnicas e estéticas apresentadas no ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres*, Clark aponta:

> O pelotão de mulheres soldados em *Destacamento Vermelho de Mulheres* é uma boa ilustração da inovação que essas obras representaram. Em vez de tutus, este equivalente marcial do corpo de ballet usava um uniforme distinto de shorts justos, camisas com dragonas do exército, leggings na altura dos joelhos e bonés estilo exército. O porte de rifles exigia uma reinvenção do movimento e etapas que ecoavam a deliberação dos atores da ópera eram incorporadas a seus movimentos. À cor local foi adicionada com gestos de mão e parte superior do corpo derivados da dança folclórica de Hainan ou pelo menos associada nas mentes do público chinês com as danças de povos minoritários do sudeste da China, apresentadas em versões um tanto homogeneizadas em palcos por todo o país desde 1949[121]. (CLARK, 2008, p. 165, tradução minha)

Apresentados os contextos históricos e conceituais aqui necessários, serão retomados alguns aspectos pontuais da teoria da intermidialidade mencionada no início da presente pesquisa, e em seguida, será feita a análise comparativa entre os dois filmes.

3.2) *Destacamento Vermelho de Mulheres* e as relações entre Cinema e Dança

[121] The platoon of women soldiers in *The Red Detachment of Women* is a good illustration of the innovation these works represented. Instead of tutus, this martial equivalent of the corps de ballet wore a distinct uniform of tight shorts, shirts with army epaulettes, knee-length leggings, and army-style caps. Their carrying rifles required a reinvention of the movement and steps echoing the deliberateness of opera actors were incorporated into their movements. Local colour was added with hand and upper-body gestures derived from Hainan folk dance or at least associated in the minds of Chinese audiences with the dances of minority peoples of southeast China as presented in somewhat homogenized versions on stages across the nation since 1949.

A versão fílmica do ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres* teve como base o roteiro de Liang Xin, feito para o longa-metragem de Xie Jin lançado em 1961. No Capítulo 1 vimos o caráter intermidiático que envolve a obra em torno do título *Destacamento Vermelho.* Para efetuar a análise comparativa entre o longa-metragem de 1961 e o filme do ballet, faz-se necessária uma menção acerca das relações entre as mídias cinema e dança, para melhor compreender como um espetáculo de palco foi adaptado para a linguagem fílmica.

O filme do ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres*, em primeiro lugar, nos remete à mais antiga relação intermidiática da história do cinema chinês através dos filmes de ópera com o lançamento em 1905 do primeiro filme chinês intitulado *Conquering the Jun Mountain* (*Ding junshan* 定军山, Ren Jingfeng), protagonizado pelo famoso ator de ópera Tan Xinpei; e o estabelecimento dos primeiros gêneros cinematográficos chineses entre as décadas de 1920 e 1930, marcados pelos filmes teatrais, musicais, de artes marciais, adaptações literárias, dentre outros. Durante o período Maoísta, o caráter intermidiático também ganhou finalidades políticas, para além das finalidades estéticas.

Aqui retomaremos através de um viés histórico as referências teóricas acerca da teoria da intermidialidade formuladas por Agnes Pethó, Irina Rajewsky e Claus Clüver, citadas brevemente no capítulo 1, para evidenciar o caráter político da relação cinema e dança nos filmes *Destacamento Vermelho de Mulheres*, com a finalidade de auxiliar a análise comparativa entre as obras aqui elencadas sob este título.

A intermidialidade, segundo Claus Clüver, "é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de 'arte'" (CLÜVER, 2011, p. 9). Agnes Pethó (2011) e Lucia Nagib (2014) apontam a intermidialidade como importante método histórico de análise nos Estudos de Cinema, e Irina Rajewsky empresta de Regina Schober o termo "conceito guarda-chuva" para enfatizar as numerosas possibilidades da abordagem intermidiática para um olhar mais abrangente das relações das obras cinematográficas com outras artes.

Rajewsky define o "conceito guarda-chuva" como um procedimento com três categorias de fenômenos, a saber: 1) transposição midiática; 2) combinação de mídias, e 3) referências midiáticas. Segundo a autora, estas abordagens podem ocorrer desde o

método de adaptação fílmica, da musicalização da literatura, dentre outros, até abordagens mais amplas, das quais apresentam como resultado subcategorias de intermidialidades. Desta forma, Rajewsky assim define a intermidialidade:

> Um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos* assim como dos fenômenos *transmidiáticos*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (RAJEWSKY, 2012, p. 18)

O próprio caráter intermidiático das obras que emergiram em torno do título *Destacamento Vermelho de Mulheres*, dentro as quais o cinema teve papel central como elemento de difusão, justifica e convoca a aplicação de uma abordagem intermidiática à análise comparativa entre os filmes de 1961 e 1971. Como mencionado anteriormente, o cinema chinês, desde seu surgimento até seu pleno desenvolvimento, nutriu de forma intensa uma relação com outras formas de arte. O regime Maoísta, com o propósito político de educar a população acerca das ideias socialistas, e com o objetivo maior de tornar a revolução mundial, utilizou os meios artísticos como os grandes veículos da propagação de tais ideias. A fusão de técnicas artísticas ocidentais como o ballet clássico, com artes tipicamente chinesas – e utilizando o cinema como o grande transmissor do resultado final destas misturas, parecia a estratégia perfeita para os comitês do Partido Comunista, que comandavam as produções artísticas do período.

No caso específico dos filmes analisados, é cabível evocar a noção de "combinação de mídias", aplicada em sua variação denominada "plurimodalidade", e a transposição midiática (RAJEWSKY, 2010). A combinação de mídias se caracteriza pela combinação de no mínimo duas mídias distintas (que podem ser ópera, cinema, teatro, performance, instalações, quadrinhos, dentre outras), que contribuirão para a construção e para o significado final do produto resultante de tal combinação, podendo ocorrer em

duas modalidades: a plurimodalidade e a multimodalidade. A plurimodalidade consiste na presença de mais de um tipo de mídia dentro de uma única mídia (como o cinema, a ópera, e a dança), e nos serve para a análise dos filmes em questão (RAJEWSKY, 2010, p. 55).

Já a transposição midiática é um processo que faz referência a um texto em uma determinada mídia, produzido a partir de outra mídia. Neste processo, a mídia de origem é utilizada como fonte do produto midiático resultante, configurando, desta forma a intermidialidade. A transposição midiática, segundo a pesquisadora brasileira Thais Diniz, é muito recorrente no cinema "(...) pois, desde o início, essa mídia evidenciou sua capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente narrada" (DINIZ, 2018, p. 51).

A relação intermidiática em *Destacamento Vermelho de Mulheres* é evidente já na década de 1950, na ocasião da publicação da reportagem entre os anos de 1957-8. A narrativa dos fatos históricos e a apresentação dos personagens deram forma ao roteiro da primeira adaptação para o palco – a ópera de Hainan; e foi também a partir desta reportagem que o roteiro do longa-metragem de Xie Jin foi elaborado. O roteiro do longa-metragem de Xie Jin, por sua vez, serviu como base para novas adaptações para o ballet e a Ópera de Pequim elaborados entre os anos de 1963 e 1964. As versões filmadas produzidas e lançadas durante a Revolução Cultural (o ballet em 1971 e a ópera em 1972), também foram baseados no roteiro do longa-metragem, porém, com modificações pontuais exigidas por Jiang Qing.

A versão em ballet de *Destacamento Vermelho de Mulheres* foi cuidadosamente elaborada. Sua base técnica e artística principal foi o ballet clássico importado da União Soviética. Ao ballet clássico soviético foram adicionadas as danças folclóricas de Hainan, os movimentos acrobáticos da ópera e das artes marciais, e a pose *liang xiang*. Em relação aos costumes de Hainan, um aspecto importante e peculiar das produções cinematográficas de *Destacamento Vermelho de Mulheres*, tanto na ocasião da filmagem do longa-metragem de Xie Jin, quanto na elaboração e filmagem do ballet, refere-se ao fato da equipe toda – diretores, técnicos e elenco/corpo de baile, ter viajado para a província sulina com a finalidade de aprender sobre o dia a dia e a linguagem corporal dos camponeses e dos soldados da ilha. Essa linguagem corporal, bem como as danças folclóricas de região, foram então combinadas à base do ballet clássico e aos elementos

da ópera chinesa, incluindo as acrobacias e a pose *liang xiang*, que consiste em congelamento de movimentos para dar ênfase emocional ao personagem.

Como aponta Harris, dentre as principais mudanças no roteiro de *Destacamento Vermelho de Mulheres* feitas coletivamente pela equipe da montagem do ballet em 1970, podemos destacar: a mensagem ideológica e o caráter revolucionário dos personagens heroicos foram enfatizados e colocados em primeiro plano; a personagem Fu Honglian, a segunda protagonista feminina do filme de Xie Jin, foi eliminada do roteiro do ballet; o nome da protagonista Qionghua foi modificado para Qinghua (que significa "China pura, limpa", até então os nomes dos personagens do filme de Xie remetiam à cor vermelha); e Hong Changqing, protagonista masculino secretário do Partido Comunista, teve seu caráter evidenciado como mártir revolucionário. Este roteiro modificado serviu como base para o ballet e a para a ópera filmados e lançados em 1971 e em 1972, respectivamente.

A relação intermidiática entre a dança e o cinema presente nos dois filmes *Destacamento Vermelho de Mulheres* é perceptível não somente pelo emprego da combinação de mídias (aqui presentes o cinema, a dança, e a ópera), da plurimodalidade e da transposição midiática, mas também em como são evidentes a fusão e a mistura destas formas artísticas que resultam na arte cinematográfica como mídia principal. A transposição midiática é aqui evidente se tomarmos o cinema como fonte central para o resultado final da combinação de mídias. Atrelada à transposição, a plurimodalidade é notada quando, ao estabelecermos a forma fílmica como base e fonte fundamentais, notamos a inserção das outras formas midiáticas presentes em *Destacamento Vermelho* tais como a dança, a ópera e a música, para resultar no formato fílmico como meio de difusão da combinação de mídias.

Dadas as principais contextualizações históricas e teóricas aqui necessárias, será feita a seguir a análise comparativa entre o longa-metragem de Xie Jin e o ballet filmado de Pan Wenzhan e Fui Jie, destacando-se as representações atribuídas às personagens femininas, as alterações de roteiro, e as análises estéticas dos planos, enquadramentos, etc. Para a análise de alguns aspectos das personagens femininas – como figurinos, gestos, movimentos corporais, dentre outros, tomarei como base o livro de Rosemary Roberts (2010).

3.3) Análise fílmica

Nos filmes *Destacamento Vermelho de Mulheres* analisados na presente pesquisa, acompanhamos a evolução da personagem Wu Qionghua/Qinghua no ballet, de camponesa escravizada à heroína revolucionária. Os filmes são utilizados como alegorias para exaltar o processo de libertação da China: de país humilhado, colonizado e invadido, a um país forte e emancipado, que através do socialismo libertou-se das opressões da antiga sociedade – representada pelas sucessivas dinastias imperiais, dos invasores japoneses, e das políticas reacionárias do Guomindang.

Além disso, os filmes têm fundamental importância para o enigmático discurso de libertação feminina na China. Como já foi visto anteriormente no Capítulo 1, as mulheres chinesas começaram a conquistar direitos básicos somente nas primeiras décadas do século XX. O período republicano (1911-1949) foi um espaço de experimentação para as mulheres – principalmente as mais jovens, que puderam se livrar dos casamentos arranjados, da atadura dos pés, do domínio familiar masculino, e começaram a ganhar espaço nas escolas, universidades, no mercado de trabalho, e também na indústria cinematográfica, exercendo as mais diversas funções: atrizes, roteiristas, realizadoras, dentre outros.

No entanto, sabemos também que esses processos de libertação das mulheres chinesas durante o período republicano não foram fáceis. A emancipação feminina abalou a estrutura de uma sociedade milenar baseada na exploração do campesinato e dos corpos femininos. Individualmente, rejeitar o domínio familiar, o casamento e a maternidade, lançar-se aos estudos e ao mercado de trabalho também trouxe diversos sofrimentos a essas mulheres que buscavam um lugar na sociedade nas primeiras décadas do século XX. Como aponta Dabat (2006), as mulheres ganharam espaço como operárias nas fábricas de Shanghai na primeira metade do século XX, porém havia uma brutal exploração através das longas jornadas de trabalho pesado, ambientes insalubres, castigos físicos e abusos sexuais, além da exploração do trabalho infantil. O trabalho nas fábricas também sobrecarregava as mulheres em seus lares, tornando-as muitas vezes as chefes das famílias, no lugar de seus maridos.

Através do artigo da professora Cecília Mello (2019) sobre as mulheres pioneiras na indústria cinematográfica chinesa, pudemos conhecer talentosas atrizes, diretoras, roteiristas e fundadoras das próprias companhias de cinema. Por outro lado, essas mulheres por muito tempo tiveram seus trabalhos apagados, ou foram vítimas de críticas

e perseguições através da imprensa. Expostas ou não à vida pública, esta situação de "não lugar" na sociedade, e o sentimento de "não pertencimento", levou muitas mulheres ao suicídio.

Porém, através das pesquisas acadêmicas feitas nas últimas décadas – com destaque para os anos 1990 e 2000, pudemos ter conhecimento do duro trabalho das mulheres chinesas nos processos emancipatórios da China, e das próprias mulheres. Conscientes de sua situação e da situação pela qual a China passava desde o "Século das Humilhações", essas mulheres passaram a se educar, organizar grupos de apoio, integrar as fileiras de lutas políticas junto aos homens, gradualmente ocupando papéis importantes que, por muitas décadas, foram invisibilizados.

Já sabemos também que a fundação do Partido Comunista Chinês e o desenvolvimento do socialismo na China em suas duas primeiras décadas foram possibilitados através do apoio e da influência do socialismo soviético, abrangendo também a emancipação feminina e suas representações nas formas artísticas. Na República Popular, as narrativas de representação feminina foram se modificando conforme mudavam os focos das inúmeras campanhas políticas.

Os dois filmes aqui analisados sob o título *Destacamento Vermelho de Mulheres* trazem a narrativa de um episódio de guerra – característica muito comum dos filmes do realismo socialista. Porém, sua ênfase é na emancipação da protagonista Wu Qionghua/Qinghua. Ao assistirmos ao longa-metragem de Xie Jin e ao filme do ballet de Pan Wenzhan e Fu Jie, podemos notar algumas diferenças e pontuais mudanças no roteiro do filme de 1971.

Conforme apontado anteriormente, o processo de pré-produção do ballet filmado e do longa-metragem de 1961 envolveu a pesquisa *in loco* em Hainan por parte da equipe e dos atores e bailarinos. A finalidade foi explorar de forma mais vívida a história local, e apreender a linguagem corporal das danças locais, das artes marciais e dos movimentos militares executados pelos soldados, que vieram a inspirar a coreografia executada em ambos os filmes.

No filme de 1971, os acontecimentos da narrativa não ocorrem necessariamente na mesma ordem em relação à narrativa do longa-metragem de Xie Jin (como por exemplo as fugas e capturas de Qinghua). Aqui, devemos lembrar que, no caso do ballet, é natural que mudanças sejam feitas para adaptar a narrativa aos seis atos e à linguagem cinematográfica. Para efetuar a análise comparada, falarei primeiro sobre as mudanças

feitas no roteiro do ballet filmado – baseado no roteiro de Liang Xin feito para o filme de Xie Jin, que foram exigências de Jiang Qing para destacar ainda mais o caráter heroico das personagens femininas.

Nos planos de abertura dos filmes, que seguem o padrão soviético – identificação do estúdio estatal em que o filme foi produzido antes dos créditos, já notamos algumas mudanças. No longa-metragem de Xie Jin vemos em primeiro lugar o estúdio responsável, a narração sobre a história de libertação de Hainan, o título do filme, e em seguida os créditos com os nomes em primeiro lugar do roteirista e do diretor, compositores das músicas e em seguida de toda a equipe de filmagem e elenco.

Já no ballet filmado de 1971, vemos apenas o título, o nome da companhia de ballet e do estúdio de cinema em que foi filmado, e os créditos apenas com os nomes dos bailarinos principais que compõem o elenco. Os nomes dos diretores e de qualquer membro da equipe que fez parte do processo de criação do filme foram omitidos, assim como houve a omissão do filme dirigido por Xie Jin como fonte[122].

Sobre as alterações realizadas no roteiro, em primeiro lugar notamos a mudança no nome da protagonista. No longa-metragem dirigido por Xie Jin, ela se chama *Wu Qionghua,* nome que remete à cor vermelha, como os nomes dos outros personagens. Aqui, a cor vermelha pode ser ambiguamente interpretada: é a cor da bandeira socialista, mas também é uma cor que pode ser associada a múltiplos significados na cultura chinesa[123]. Na versão filmada do ballet, o nome da protagonista foi alterado para *Wu Qinghua,* com o significado de *China Pura*, como uma das exigências feitas por Jiang Qing. As razões pelas quais Jiang Qing ordenou a mudança do nome da protagonista misturam ficção e realidade, como aponta Harris citando Dai Jiafang:

> Dado o envolvimento crescente de Jiang Qing, é difícil separar o fato da ficção mesmo em relatos sobre a produção do filme. Diz-se que seu intenso interesse nas filmagens do ballet derivou de sua própria identificação pessoal com o sofrimento de Wu Qinghua, ou de suas próprias

[122] O caráter de "autoria das massas" atribuído à obras-modelo durante a Revolução Cultural levou a muitos debates posteriores à morte de Mao. Como Harris menciona em seu artigo (2010), nos anos 2000 renomados diretores como Xie Tieli e Li Wenhua reivindicaram a autoria da versão filmada do ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres*.

[123] A cor vermelha pode ser associada à fartura, à beleza, à vitalidade, ao casamento – na antiga sociedade as noivas se casavam vestindo roupas vermelhas, dentre outros significados.

> experiências anteriores como atriz de cinema na década de 1930, em Xangai. Aparentemente, quando Jiang Qing viu uma jovem bailarina desconhecida, ela exclamou que a dançarina "parecia comigo quando eu tinha a idade dela!" "Aconselhando" a trupe a dar à bailarina um papel, primeiro como comandante da companhia e logo após como líder, Jiang Qing disse ter pedido a eles que mudassem o nome da personagem feminina principal de Qionghua a Qinghua. Então, o novo nome ressoou com os nomes de Jiang Qing e da bailarina Xue Jinghua. (HARRIS, 2010, p. 326, tradução minha)[124]

Outra diferença que podemos notar entre os roteiros do ballet filmado e do filme de Xie Jin, é que no ballet as mulheres escravizadas por Nan Batian são unidas entre si, e reagem aos castigos impostos pelos homens desde o início da narrativa. No longa-metragem de Xie, podemos observar que há um sentimento de solidariedade entre as mulheres camponesas do soviete e as soldadas do Exército Vermelho. Porém, casa de Nan, apesar da condição de opressão que todas as mulheres sofrem, não notamos um movimento ou sentimento de união entre elas: vemos as personagens observarem consternadas os castigos que sofrem, porém sem expressarem reação ou resistência. No roteiro ballet filmado também há maior ênfase nos personagens heroicos – Wu Qinghua e Hong Changqing, para que se cumprisse o princípio das *três proeminências*. Apesar do martírio de Changqing ser mais acentuado no ballet filmado, ele não se sobrepõe ao destaque de Qinghua como heroína revolucionária central do filme.

O marcante hino do destacamento feminino do Exército Vermelho também sofreu alteração no ballet filmado de 1971. Na canção original – do longa-metragem de Xie Jin, há o verso "Nos tempos antigos, Mulan se juntou ao exército no lugar de seu pai",

[124] Given Jiang Qing's increasing involvement, it is difficult to sort out fact from in the filming of the ballet derived from her own personal identification with Wu Qinghua's suffering, or from her own former experiences as a movie actress in 1930s Shanghai. Apparently, when Jiang Qing saw a young, unknown ballerina, she exclaimed that the dancer "looked just like me when I was her age! "Advising" the troupe to give the dancer a role, first as the company commander and soon as the lead, Jiang Qing was said to have urged them to change the name of the main female character from Qionghua to Qinghua. If so, the new name resonated with the names of both Jiang Qing and the ballerina, Xue Jinghua.

substituído em 1971 por "Aniquilar nossa escravidão através da revolução, com o nosso destacamento de mulheres lutando pelo povo". A substituição deste trecho evidencia a intenção de omitir referências à cultura da antiga sociedade, já que a lenda de Mulan data da China imperial, e evoca o costume confucionista da "piedade filial", avesso às revoluções. Mesmo que Mulan representasse uma mulher corajosa que vai à guerra para defender seu país, a imagem da mulher associada às lutas nacionais deveria ser renovada por meio das ideias comunistas.

Talvez a diferença mais relevante entre os roteiros – além da alteração no nome da protagonista, é a eliminação da personagem Fu Honglian. No filme de 1971, as mulheres são solidárias entre si e unidas, porém, a personagem que se torna irmã de classe de Qinghua, e que se casa e dá à luz a uma menina, é retirada da narrativa. No roteiro do ballet filmado não vemos mais Honglian, A'Gui, e as cenas do casamento durante a festa da colheita e o nascimento "do primeiro bebê" do destacamento feminino do Exército Vermelho. No filme de Xie Jin há a eliminação de um possível romance entre Wu Qionghua e Hong Changqing, pois a protagonista não deveria desviar seu foco da luta de libertação, então, coube à sua irmã de luta Honglian a representação da nova família comunista através do casamento e da maternidade. No ballet, há também destaque para o personagem negativo Ou Guangsi, que trabalha para o vilão Nan Batian perseguindo e castigando os camponeses.

Quanto à divisão da narrativa, o ballet possui um prólogo, uma cena de transição, e seis atos, todos com títulos. O prólogo é intitulado "Escapar da prisão do 'valentão'"; o primeiro ato recebe o título "Hong Changqing mostra o caminho"; o segundo ato "Qinghua entra para o Exército Vermelho", o terceiro ato "Atacar a casa do 'valentão' à noite", o quarto ato "O Exército Vermelho e o povo tem um bom relacionamento", o quinto ato "Bloquear o inimigo na passagem da montanha", a cena de transição "Perseguir e atacar o inimigo", e o sexto ato é intitulado "Avante para a vitória".

Além disso, a narrativa do ballet filmado decorre de maneira extremamente "didática", evidenciando assim mais uma característica do realismo socialista: definir bem início, desenvolvimento e fim da narrativa, expor a história de maneira clara e objetiva para ser facilmente compreendida. As legendas dão títulos aos atos, apresentam os personagens e suas funções na história, e também descrevem cada nova situação tornando o roteiro facilmente compreensível para a audiência.

3.4) As filhas da Nova China e uma nova perspectiva: a imagem da mulher soldada

Como elas parecem brilhantes e corajosas, empunhando rifles de um metro e meio,
No desfile iluminado pelos primeiros raios do dia.
As primeiras filhas da China têm mentes ambiciosas,
Elas amam suas roupas de batalha, não sedas e cetins[125].
Mao Zedong

O poema de Mao Zedong citado acima descreve uma fotografia de mulheres chinesas do exército. Escrito por ele em 1961, foi publicado em 1963 em seu livro de poesias *A Poesia do Presidente Mao,* amplamente divulgado entre a população. O objetivo de tal publicação foi, através da frase final "Elas amam suas roupas de batalha, não sedas e cetins" (*bu ai hongzhuan, ai wu zhuang* - 不爱红装爱武装) propor uma nova imagem para a mulher chinesa.

Neste tópico farei a análise central da presente pesquisa, que é a forma de representação das personagens femininas, como foco na protagonista Wu Qinghua, comparando com as formas de representação do filme de Xie Jin lançado em 1961. As obras-modelo são conhecidas por seus roteiros mais "secos", propagandísticos, e por suas mulheres "andróginas" ou "masculinizadas".

Em minha análise, abordarei a representação de tais personagens partindo da perspectiva histórica acerca da participação das mulheres nos processos revolucionários chineses e nas produções cinematográficas da primeira metade do século XX na China, tomando a imagem da mulher soldada dos anos 1960 e 1970 como uma nova proposta do que poderia ser atribuído ao feminino. Obviamente, o caráter propagandístico não será ignorado, assim como o controle do Partido Comunista Chinês sobre as obras fílmicas através de suas diretrizes estéticas.

Considero importante ressaltar que pesquisar tal tema não foi uma tarefa fácil, dada a dificuldade de acesso físico a fontes textuais e fílmicas dos acervos chineses, assim como o acesso às bibliografias em língua inglesa e portuguesa. Sendo assim, após a leitura e análise dos materiais e filmes ao quais tive acesso, pude pensar em uma via analítica

[125] "How bright and brave they look, shouldering five-foot rifles
On the parade ground lit up by the first gleams of day.
China's first daughters have high-aspiring minds,
They love their battle array, not silks and satins."
Traduzido do chinês para o inglês por Tina Mai Chen.

convergente à análise de Rosemary Roberts sobre as obras-modelo em seu livro *Maoist Model Theatre* (2010), no qual a autora considera algumas continuidades entre a cultura tradicional chinesa e a cultura criada com o advento da revolução socialista; e divergente de autoras como Cui Shuiqin (2003), que considerou as obras-modelos responsáveis pela "androginização" e/ou "masculinização" das personagens femininas, assim como o apagamento de qualquer sinal de feminilidade e sexualidade.

Em primeiro lugar, gostaria de retomar um aspecto importante dos filmes produzidos durante o período Maoísta já comentado no Capítulo 2, acerca da aparência física dos personagens heroicos e dos vilões das obras-modelo. Mais uma vez notamos a beleza física dos personagens positivos comunistas, representados por atores e atrizes jovens com corpos atléticos. Os vilões aparentavam ser pessoas mais velhas, seus corpos são retratados como gordos ou magros demais, e seus rostos são pouco harmoniosos.

Como observa Roberts (2010), a beleza física do elenco que representou os personagens comunistas no ballet de 1971 em primeiro lugar se deve à prática do ballet clássico e das artes acrobáticas chinesas. No entanto, a forma como seus corpos foram performados no palco não apagou as diferenças entre os gêneros masculino e feminino das personagens. Roberts aponta que a escolha de atores e atrizes bonitos teve como função auxiliar a população a aceitar o discurso comunista: " (...) os elencos das obras-modelo foram diretamente associados com gênero e sexualidade nas mentes de uma parte significativa de seu público doméstico[126]" (ROBERTS, 2010, p. 88). A autora também aponta que o filme, apesar de não desenvolver uma história de amor entre os protagonistas, apresenta através deles o que seria um belo exemplo de casal heteronormativo, deixando as ideias de gênero e sexualidade implícitas para o público[127].

Inserido no contexto de produção da Revolução Cultural, o ballet *Destacamento Vermelho de Mulheres* nos apresenta a protagonista Wu Qinghua ligada à luta revolucionária chinesa mais rapidamente do que a Wu Qionghua do filme de Xie Jin. Nos planos de abertura do ballet – que correspondem ao prólogo, Qinghua está acorrentada na prisão do vilão Nan Batian sendo castigada fisicamente. A expressão de seu rosto é forte, e aos seus pés, mulheres lamentam a sua condição.

[126] (...) yangbanxi performers were directly associated with gender and sexuality in the minds of a significant section of their domestic audience.

[127] Roberts ainda ressalta que no período de exibição das obras-modelo era comum que os homens jovens carregassem em suas carteiras fotos das heroínas dos ballets *Destacamento Vermelho de Mulheres* e *A Garota dos Cabelos Brancos*, pois elas representavam para eles não somente um ideal político, mas também a ideia de beleza feminina ideal.

Os movimentos da dupla de bailarinas que dançam ao redor de Qinghua expressam a indignação que sentem por suas condições de mulheres aprisionadas e escravizadas. Somados aos movimentos flutuantes do ballet, elas cerram seus punhos em sinal de força e resistência, e seus saltos e arabesques expressam a necessidade de libertar seus corpos em movimentos que as levem para longe dali (figura 39). Elas ajudam a protagonista em sua fuga e são agredidas pelos homens de Nan. O prólogo apresenta a protagonista Wu Qinghua e o vilão secundário Ou Guangsi, e marca a fuga de Qinghua da prisão.

Figura 39: nos planos iniciais do ballet filmado, a protagonista Qinghua está acorrentada e recebe apoio de outras mulheres sob a mesma condição de exploração.

A Qinghua do ballet também apresenta um comportamento um pouco diferente: desde o início da narrativa ela enfrenta seus agressores mais diretamente, lutando contra eles com galhardia e agressividade. Quando assistimos a um ballet de repertório, estamos acostumados a ver o *pas de deux* – dança entre um bailarino e uma bailarina, como um momento de romance, de leveza e de delicadeza, no qual a bailarina é conduzida pelo olhar e pelas mãos do bailarino. Em *Destacamento Vermelho*, os *pas de deux* de Qinghua são executados através de movimentos de ballet e de artes marciais, expressando através de seu corpo e de seu olhar sua luta e resistência contra seus inimigos de classe. Os movimentos do ballet clássico são misturados aos movimentos acrobáticos das cenas de batalhas da ópera de Pequim.

Assim como no filme de Xie Jin, no ballet os ambientes que representam a velha sociedade – a casa de Nan Batian, e as cenas de fuga de Qinghua e de agressão aos comunistas, são ambientadas à noite, no escuro, e os personagens negativos recebem pouca iluminação, fazendo com que seus rostos pareçam mais agressivos com o efeito de

sombras e da maquiagem forte. Por outro lado, notamos que a maquiagem dos personagens comunistas tem base clara, e destaca as bochechas com tons rosados ou avermelhados. Na abertura do primeiro ato, intitulado "Hong Changqing mostra o caminho", os homens de Nan Batian procuram pela fugitiva Wu Qinghua em um ambiente noturno e sombrio, iluminado apenas por fracas luzes de lanternas chinesas. Além do ambiente pouco iluminado, os personagens negativos usam figurinos de cor preta[128], e os movimentos de dança são mais rápidos e agressivos.

Quando Qinghua entra em cena, notamos que uma iluminação evidencia o rosto e corpo da personagem, fazendo com que seu figurino de cor vermelha se destaque no palco. Rosemary Roberts (2010) tece uma interessante observação acerca dos múltiplos significados da cor vermelha na cultura chinesa pré e pós revolucionária: historicamente, esta cor é associada às mulheres, particularmente àquelas consideradas excessivamente bonitas. Apesar da cor também indicar força, ela era usada principalmente para realçar a beleza feminina, e consequentemente o desejo sexual masculino.

Nas obras artísticas que retratavam os processos revolucionários chineses, o conjunto de calça e blusa vermelha simboliza a chegada da liberdade para as mulheres, mas também reforça sua beleza e sexualidade. Para afirmar tal teoria, Roberts menciona a história *The Red Padded Jacket* (*Hong mian'ao*, 1946) de Lin Lan, que retrata uma das "áreas libertadas", na qual a protagonista, a jovem mais bonita da vila, tem o desejo de possuir uma jaqueta vermelha negado por seu marido, pois o dinheiro seria usado para pagar os pesados impostos ao latifundiário local. A personagem então ganha uma aparência feia e velha, e o relacionamento com seu marido se deteriora.

Com a chegada dos comunistas o marido da protagonista se junta a eles. A vila é libertada, e as terras e os bens do latifundiário são distribuídos entre os camponeses, momento em que o marido da personagem a presenteia com uma jaqueta de seda vermelha. Roberts considera a jaqueta vermelha como um "catalisador" para a jovem que, ao vesti-la, recupera sua beleza e graciosidade, sendo admirada pelos outros homens da

[128] As cores dos figurinos são elementos fundamentais na divisão dos gêneros masculino e feminino no filme. Podemos observar que na casa de Nan Batian, ambiente que representa a antiga sociedade e seus maus costumes, os homens usam somente cores escuras, o que os torna mais "apagados" nos cenários pouco iluminados. Porém, se observarmos os figurinos das personagens femininas, notaremos que usam cores claras como rosa, pêssego, damasco, azul turquesa, e a cor vermelha dos vestidos das mulheres da etnia *li*.

vila, e volta a ter um casamento feliz com seu marido. Sobre o uso da cor vermelha nas histórias comunistas, Roberts ressalta:

> A jaqueta vermelha e a chegada do comunismo representam não a supressão da identidade sexual e de gênero pela identidade de classe, mas o reconhecimento simultâneo da identidade de classe e restauração da identidade sexual e de gênero através da luta de classes[129]. (ROBERTS, 2010, P. 96-97, tradução minha)

É interessante pensarmos que no filme de Xie Jin, Wu Qionghua apenas veste o conjunto de blusa e calça vermelhos quando é vendida ao "rico comerciante". A roupa vermelha indicava que seu corpo pertenceria àquele homem. No ballet, a cor vermelha do figurino de Qinghua representa seu alinhamento à luta revolucionária, e evidencia seu corpo esbelto e seus movimentos ágeis.

Entre seus movimentos rápidos – como corridas curtas e saltos em *grand-jeté*, filmados em planos médios e gerais, temos primeiros planos e closes em que em rápidas pausas a personagem executa a pose de ópera *liang xiang*, e alguns movimentos de artes marciais (agachamentos com pés paralelos, e mãos "em faca", que são posições de defesa no *gongfu/kungfu*). Nessas pausas, seus olhos atentos e seus punhos cerrados colocam em evidência sua coragem e sua linguagem corporal que expressa luta e resistência.

Os outros figurinos femininos do ballet *Destacamento Vermelho* também evidenciam os corpos femininos, indo no sentido contrário à ideia da masculinização das mulheres nas obras-modelo. O uso das cores rosa, pêssego, e damasco pelas mulheres da casa de Nan Batian, bem como as roupas coloridas das camponesas, também remetem ao feminino e à fertilidade. Roberts associa essas cores à cultura tradicional chinesa, onde a cor damasco simboliza o sexo feminino, e a cor pêssego o casamento, a primavera e a imortalidade: "A cor, portanto, funciona para associar quem a usa não apenas com os conceitos de feminilidade tradicional, mas implicitamente com a sexualidade e a

[129] The red jacket and the arrival of communism represent not the suppression of sexual and gender identity by class identity, but the simultaneous recognition of class identity and restoration of sexual and gender identity through class struggle.

fertilidade por meio de sua associação com o casamento e a primavera[130]" (2010, p. 93). Observamos esses aspectos em *Destacamento Vermelho de Mulheres* através da força e da determinação de todas as personagens femininas, e de como o trabalho das camponesas traz abundância e vitalidade para o soviete.

No primeiro ato, quando os homens de Nan encontram e perseguem Qinghua, temos o primeiro *pas de deux* da protagonista contra Ou Guangsi (figura 40). Movimentos complexos e rápidos de ballet clássico, artes marciais e movimentos que lembram as cenas de combates da ópera de Pequim compõem este e outros *pas de deux* da protagonista com o personagem negativo Ou. Quando os outros homens de Ou entram em cena, eles capturam Qinghua e a entregam ao vilão Nan Batian, que é apresentado através de uma legenda. Nos planos seguintes, acontece o brutal espancamento de Qinghua por Nan e seus homens. É interessante observarmos que mais uma vez há uma breve coreografia das outras mulheres escravizadas por Nan Batian, que demonstram apoio à Qinghua quando tentam defendê-la.

Figura 40: no pas de deux de Qinghua com o persongam negativo Ou Guangsi, notamos os movimentos de luta, dos quais a personagem se defende dos ataques de seu perseguidor.

Nan e seus homens deixam o palco pois acreditam que mataram Qinghua, que está desmaiada no chão iluminada por um foco de luz. O palco completamente escuro, a forte tempestade e o corpo da protagonista abandonado, enquadrado em plano geral e desaparecendo por um fade, marcam a primeira transição da narrativa. Qinghua desperta de seu desmaio e expressa seu sentimento de desolação através de um longo solo.

[130] The colour therefore functions to associate its wearer not just with concepts of traditional femininity, but implicitly with sexuality and fertility through its association with marriage and springtime.

Enfraquecida pelo espancamento a personagem desmaia novamente, e um novo fade nos leva para o momento crucial do primeiro ato: a apresentação dos personagens comunistas Hong Changqing e Xiao Pang.

A música, a iluminação, os figurinos de cor clara, a maquiagem brilhante, os cortes rápidos, seguidos de um close, nos apresentam ao herói Hong Changqing. Seu rosto é claro, e o enquadramento em contra-plongeé enfatiza sua importância e grandiosidade. Novamente os personagens são apresentados com legendas, já relevando que são comunistas disfarçados de ricos comerciantes. O encontro entre os protagonistas heroicos se dá logo em seguida. Assim como no longa-metragem de Xie Jin, Qinghua sente medo de Changqing e de Xiao Pang porque eles são homens. A protagonista muda sua postura assustada em relação aos dois homens, quando Changqing toca delicadamente com um lenço um ferimento em seu braço. Sentindo-se segura, ela então conta sua história de exploração e sofrimento.

Hong Changqing demonstra sua indignação e solidariedade a Qinghua, apontando a direção para sua libertação: o caminho que leva ao acampamento do Exército Vermelho. Uma pequena coreografia em trio mostra Qinghua, Changqing e Xiao Pang saltando em movimentos leves e sincronizados: é bastante notável a mudança dos movimentos corporais dos bailarinos diante das simbologias comunistas. Neste momento, encerrando o primeiro ato, temos a primeira cena icônica do ballet filmado: "Hong Changqing aponta o caminho".

Carregado de simbologias, vemos em primeiro plano os dois protagonistas do filme juntos, em um *pas de deux* no qual Qinghua executa um *arabesque* apoiada em Changqing, que está com a cabeça e o braço para o alto e olhando adiante, indicando o caminho para o local de base do Exército Vermelho, fazendo com que os dois contemplem juntos um possível futuro socialista para a China. Este *pas de deux* entre os dois personagens heroicos nos mostra uma diferença pontual em relação a um *pas de deux* do ballet clássico ocidental: o contato corporal entre Qinghua e Changqing é mínimo, e na execução de movimentos como o *arabesque* e *attitude* –onde geralmente o bailarino segura a bailarina pela cintura com as duas mãos, Qinghua toca em apenas um braço de Changqing (figuras 41 e 42).

Figuras 41 e 42: à esquerda vemos que o contato corporal é mínimo entre os personagens Qinghua e Changqing se compararmos ao pas de deux de *O Lago dos Cisnes* (à direita, Bolshoi Ballet, Moscou, 1989), no qual o bailarino segura a cintura da bailarina com as duas mãos na pose *atitude*, e seus rostos estão próximos.

Logo atrás e agachado, Xiao Pang aponta para a mesma direção. Aqui podemos notar alguns pontos importantes: a aplicação das *três proeminências* através da ênfase nos personagens heroicos, e o encontro ao comunismo como via de libertação para as mazelas humanas. A cenas das moedas também se repete: um plano detalhe das mãos de Changqing oferecendo moedas a Qinghua, seguidos de cortes rápidos de closes dos rostos dos dois protagonistas.

Nos dois filmes, as moedas que Changqing entrega à Qinghua representam a passagem de seu legado e de seu conhecimento como secretário do Partido Comunista à uma camponesa escravizada. Como já acompanhamos na narrativa do filme de Xie Jin, as moedas acompanham a protagonista Wu Qionghua em cada etapa de seu aprendizado e evolução política como soldada do Exército Vermelho, simbolizando o conhecimento que Changqing ofereceu a ela através dos ensinamentos comunistas. O primeiro ato é finalizado com Hong Changqing e Xiao Pang parados em uma pose que indica que uma batalha acontecerá. O plano é encerrado com um close no rosto de Changqing, seguido de um *fade*.

O segundo ato, intitulado "Qinghua entra para o Exército Vermelho", é iniciado com a festa de lançamento do destacamento feminino do exército comunista. Logo nos primeiros planos deste ato notamos uma mudança no ambiente, e uma legenda explica: "Na base do Exército Vermelho, o céu é claro, bandeiras coloridas voam ao vento, e as pessoas cantam alto. Os soldados do Exército Vermelho e o povo estão celebrando o estabelecimento do Destacamento Vermelho de Mulheres". A câmera em travelling mostra o céu azul, e as árvores floridas, enquanto ouvimos o hino do exército feminino.

Nos planos seguintes, coreografias em conjunto são apresentadas por homens e mulheres, soldados e camponeses, e mulheres Li vestidas com trajes típicos. Os figurinos

são coloridos, bandeiras vermelhas são agitadas, e a música é acelerada e alegre. O corpo de baile se divide em dois e abre espaço no palco para a entrada do exército feminino, e a canção das soldadas é entoada novamente. Elas entram no palco fardadas, marchando e carregando rifles, conduzidas por Hong Changqing e pela comandante Feng Zengming, que faz um solo, no qual a legenda descreve "as habilidades de combate do Destacamento Vermelho de Mulheres".

Os figurinos das soldadas é um detalhe importante. Apesar desta obra-modelo ser bastante conhecida por suas coreografias "agressivas" e por suas bailarinas "brutas" e "masculinizadas", que quebram com o padrão "delicado" do ballet clássico (CUI, 2003), as fardas das soldadas do Exército Vermelho são compostas por jaquetas justas e marcadas na cintura, shorts curtos e polainas que realçam as formas de suas pernas (figura 43). As cores se diferem de acordo com a hierarquia: a comandante da tropa veste farda na cor cinza mais escura, e o restante do pelotão usa um tom de cinza mais claro. Os rifles possuem lenços vermelhos, que, como já vimos anteriormente, dá destaque aos objetos no palco e nas filmagens.

Figura 43: o uniforme das soldadas do destacamento feminino do Exército Vermelho.

Uma série de coreografias apresenta o Exército Vermelho. Após o solo de Feng Zengming, ela comanda as soldadas em uma dança em conjunto. Há também o solo de Hong Changqing. Alguns detalhes dessas coreografias devem ser ressaltados, quais sejam, o uso dos facões, tradicionais das artes marciais chinesas, os movimentos rápidos e perfeitamente executados pelos bailarinos, e a disposição do corpo de baile no palco, que

assiste e interage com a coreografia principal, montagem padrão de qualquer ballet clássico de repertório.

As palmas e as acrobacias marciais podem nos remeter também às danças cossacas do Exército Soviético. E há, obviamente, uma grande bandeira socialista ao fundo cenário, objeto que será de fundamental importância quando Qinghua entrar em cena. Os movimentos de câmera e os cortes rápidos enfatizam a habilidade dos bailarinos, e prendem a atenção do espectador à narrativa. Roberts observa que os movimentos corporais das bailarinas do exército feminino reiteram suas posições de comando e liderança, enquanto a força e a autoridade dos personagens masculinos são reforçadas pelos movimentos de câmera e pelo olhar destes personagens (2010, p. 128-129). Outro detalhe importante são as coreografias dos camponeses, e as coreografias que camponeses e soldados fazem juntos. A legenda "O Exército Vermelho e o povo se alegram juntos" reforça a ideia de que as relações entre os comunistas e os camponeses de Hainan sempre foram harmoniosas.

No entanto, o aspecto que mais nos interessa no segundo ato é a chegada de Wu Qinghua à base do Exército Vermelho. Cansada e ferida, ela é acolhida pelos soldados e camponeses, que se dividem para os dois lados do palco, abrindo caminho para que ela pudesse ir ao encontro da bandeira socialista. Diferentemente da Wu Qionghua do filme de Xie Jin, que ao encontrar o destacamento feminino do Exército Vermelho desconhece o termo "proletariado", e familiariza-se aos poucos com as ideias e os símbolos socialistas; a Qinghua do ballet imediatamente reconhece a bandeira socialista, correndo ao seu encontro.

A música reforça o momento melodramático em que, emocionada, Qinghua aperta a bandeira contra seu rosto, e a reverencia, nos remetendo a um momento quase religioso (figuras 44 e 45): o socialismo, materializado através da bandeira, é o símbolo da salvação da protagonista. Sobre os sorrisos e as lágrimas da protagonista ao ter contato com os símbolos comunistas – assim como as expressões faciais de Chanqing após ser torturado pelo inimigo mais adiante, Roberts observa que seriam expressões de sofrimento de classe, e, portanto, carregam um significado político (ROBERTS, 2010, p. 109).

Figuras 44 e 45: Qinghua encontra a bandeira socialista, símbolo de sua libertação.

Os planos seguintes são reservados à interação da protagonista com os camponeses e os soldados. Assim como no filme de Xie Jin, ela mostra seus ferimentos e conta sua história, e sua aprovação para entrar para o destacamento feminino do Exército Vermelho é consolidada quando ela recebe um rifle da comandante Feng Zengming e se junta à fileira de soldadas, encerrando o segundo ato. Outras simbologias como bandeiras e faixas com slogans compõem as cenas da entrada de Qinghua para o exército.

No terceiro ato, intitulado "Atacar a casa do valentão à noite", voltamos para os cenários noturnos e escuros, desta vez ambientados na luxuosa casa do vilão Nan Batian. A legenda indica que ocorria a festa da celebração do aniversário de Nan. Ele e seus convidados vestem túnicas de seda, enquanto seus empregados usam figurinos simples nas cores preta e branca, e as mulheres que servem o banquete vestem calças e blusas de seda em cores claras – como azul e rosa, e as mulheres que representam a etnia Li vestem trajes típicos em cores contrastantes, como vermelho e preto. No filme de Xie Jin, durante o banquete de Nan Batian, uma mulher canta no dialeto local para entreter os homens; e no ballet, as mulheres Li são obrigadas a dançar para os convidados, reforçando a ideia de que essas mulheres eram objetificadas por pertencerem a outro grupo étnico.

Na festa de Nan vemos membros de sua milícia, assim como soldados do exército nacionalista, a qual ele era aliado. São reproduzidos os costumes da velha sociedade como os objetos e as roupas de luxo que os latifundiários ricos usavam, os banquetes e os presentes extravagantes, e a condição de servidão e maus tratos aos quais as mulheres eram submetidas. Uma diferença que podemos notar em relação ao filme de 1961 é que no ballet, quando as mulheres são agredidas pelos homens, elas reagem demonstrando resistência. Neste mesmo ato, Hong Changqing entra disfarçado na festa de Nan Batian.

O vilão apresenta seu exército particular através da coreografia de seus homens, liderados por Ou Guangsi, à qual Changqing assiste atentamente. No terceiro ato,

Qinghua participa de sua primeira missão com suas camaradas, entrando na casa de Nan antes da invasão e captura do vilão. A protagonista ainda veste a calça e a blusa vermelhas, e usa uma longa trança no cabelo. No entanto, ela e sua companheira possuem pistolas e capturam o guarda de Nan. No ballet, Qinghua também se precipita ao encontrar com Nan, disparando tiros que expõem os comunistas disfarçados, revelando suas identidades.

Na invasão da casa de Nan, soldados do Exército Vermelho, homens e mulheres, trabalham junto com os camponeses para capturar Nan Batian, e aqui notamos algumas diferenças narrativas em relação ao filme de 1961. Após a tomada da casa de Nan Batian os comunistas distribuem aos camponeses os grãos que estavam armazenados no celeiro da propriedade. Neste momento, o palco é iluminado com luz vermelha, um detalhe que observaremos nas demais cenas do ballet. Logo perceberemos que a iluminação vermelha é utilizada para exaltar ações feitas pelos comunistas. O terceiro ato é finalizado com Qinghua sendo repreendida por Hong Changqing por ter agido de forma impulsiva, os dois personagens são enquadrados em primeiro plano, com a bandeira socialista ao fundo.

O quarto ato se inicia na base do Exército Vermelho, representada por um cenário de clores claras com as paisagens tropicais de Hainan. Sob o título "O Exército Vermelho e o povo tem um bom relacionamento", acompanhamos a educação política e militar de Wu Qinghua, que agora já veste a farda do exército – em cor azul escura, e tem seus cabelos cortados na altura do queixo. Notamos seu amadurecimento político por meio de um solo realizado pela personagem após a aula de educação política ministrada por Changqing (figura 46).

Figura 46: notamos a tomada de consciência política de Qinghua, que através do socialismo libertou-se da escravidão e tornou-se soldada do Exército Vermelho, por meio de um solo.

Os planos seguintes, assim como no filme de Xie Jin, descrevem a boa vida no soviete, e as relações harmoniosas entre os comunistas e o povo de Hainan. Os cenários e os figurinos apresentam cores claras, e as músicas e as coreografias são alegres. As bailarinas que representam as camponesas de Hainan dançam em conjunto, vestindo figurinos coloridos, e seus cabelos são adornados por flores. Nesta coreografia, as camponesas seguram chapéus do Exército Vermelho, e ouvimos a mesma canção do filme de Xie Jin, que no ballet é legendada:

> Como é clara a água do rio Wanqian
> Eu tricoto chapéus e os dou ao Exército Vermelho
> O Exército ama o povo, e o povo apoia o Exército
> O Exército Vermelho e o povo são unidos como uma família
> A situação na base do Exército Vermelho é realmente boa
> O Exército Vermelho e o povo marcham unidos rumo à vitória

Após a canção, o Exército Vermelho é convocado ao campo de batalha, unindo os soldados homens e mulheres ao centro do palco, que juntos vão à guerra, dando início ao quinto ato: "Bloquear o inimigo na passagem da montanha". Neste ato, as legendas explicam como o Exército Vermelho planeja bloquear a passagem do exército inimigo, e ao mesmo tempo atacá-lo. O cenário volta a ficar escuro, e enquanto os soldados se retiram para um local seguro, ouvimos a música do hino do exército feminino, sons de tiros e explosões de granadas. Os soldados estão sempre posicionados em cena com a bandeira socialista. Nas coreografias das batalhas, vemos Qinghua à frente liderando os demais soldados. Também temos a presença dos inimigos: a milícia particular de Nan Batian e o exército nacionalista. Mais uma vez vemos Qinghua performar um *pas de deux* contra os inimigos do povo.

O relógio de Changqing e sua bolsa que contém os documentos de aprovação de Wu Qinghua no Partido Comunista também são elementos importantes no ballet, presentes nas cenas de batalhas. Os planos em que ele protagoniza as lutas contra os exércitos inimigos nos remetem diretamente às cenas de batalhas da ópera de Pequim,

devido aos movimentos, às pausas, às poses *liang xiang* e à trilha sonora. Outros aspectos relevantes deste ato são a entrada em zig-zag do exército feminino, e um primeiro plano em ângulo oblíquo dos camponeses deslizando no palco. No final do quinto ato, Changqing é baleado. No momento em que percebe que está ferido e que será capturado, seu rosto se ilumina com a cor vermelha. Quando o exército inimigo o cerca, raios, trovões e um movimento de câmera rápido em seu rosto evidenciam o caráter heroico do personagem.

Entre os atos cinco e seis há uma cena de transição intitulada "Perseguir e atacar o inimigo", na qual o Exército Vermelho avança na guerra contra Nan Batian e os nacionalistas. Uma coreografia do corpo de baile masculino com a bandeira socialista em primeiro plano é apresentada em movimentos rápidos. Mas o que é realmente marcante nesta cena é a entrada do destacamento feminino ao fundo do palco na qual as soldadas entram em fila, em uma impressionante sequência de saltos *grand-jeté*, mostrada em um corte rápido para primeiro plano, e em seguida em um plano geral, fazendo a transição para o último ato (figuras 47).

Figura 47: plano geral do exército feiminino em uma sequência de *grand-jeté.*

O sexto e último ato, intitulado "Avante para a vitória" é marcado pelo martírio de Hong Changqing, morto em uma fogueira na casa de Nan Batian, pela captura e morte do vilão Nan por Wu Qinghua, pela libertação do povo da ilha, e a aprovação da protagonista no Partido Comunista Chinês.

No ballet, a performance de Changqing – ao recusar-se a entregar o Exército Vermelho a Nan Batian, é muito mais "exagerada" com a finalidade de evidenciar o seu

caráter e a sua fidelidade ao comunismo, novamente, uma exigência do princípio das *três proeminências*. Changqing vai à fogueira de maneira corajosa, ao som da Internacional Comunista. O plano se encerra com um close em Changqing em pose *liang xiang*, com os punhos cerrados e os olhos bem abertos, típicos desta pose da ópera de Pequim (figura 48).

Figura 48: o martírio de Hong Changqing. A pose de ópera *liang xiang* utilizada para ressaltar o caráter heroico do personagem.

A vingança de Qinghua contra Nan Batian é evidenciada pelo caráter heroico da protagonista feminina, que sozinha luta contra o vilão, e o mata a tiros (figura 48). O primeiro tiro é disparado por Qinghua, que em companhia das outras soldadas termina por eliminar o vilão e inimigo do povo Nan Batian. Após a sua morte, o céu fica claro e uma legenda indica que o povo foi libertado da escravidão: um camponês entra em cena e atira suas correntes ao chão. Quando a notícia da morte de Changqing é dada à tropa, Qinghua e a comandante Feng Zengming dançam em homenagem ao camarada morto, e em seguida camponeses e soldados reúnem-se em frente à árvore em que Changqing foi queimado, que está iluminada de vermelho. Nesse momento, temos em cena novamente a bolsa de Changqing, e novamente a Internacional Comunista é tocada.

Figura 48: Qinghua vinga toda a classe camponesa matando o vilão Nan Batian.

Terminada a homenagem a Changqing, soldados, camponeses, e o povo Li juntam-se e erguem suas armas. A bolsa de Hong Changqing é entregue à Qinghua, simbolizando sua entrada para o Partido Comunista, e seu dever de continuidade na revolução chinesa: o partido era representado agora, por uma mulher, uma ex-camponesa que se tornou soldada e heroína nacional. Se no início de ambos os filmes o caminho da libertação da protagonista foi possibilitado por um protagonista masculino que representava o próprio partido e as ideias comunistas, a liberdade conquistada e a continuidade da libertação nacional cabem agora à protagonista feminina.

Nos planos finais, o corpo de baile – que representa as classes dos soldados, camponeses e as minorias étnicas, se une ao fundo do palco e avança para a frente do plano enquanto novamente a canção do exército feminino "marchar em frente" é tocada. A bandeira socialista e a iluminação vermelha do palco são centrais para afirmar o avanço da revolução e do socialismo. A imagem do corpo de baile em plano geral é fundida com a bandeira socialista conduzindo ao final da narrativa. Se no filme de Xie Jin, nos últimos planos vemos as soldadas de costas marchando para libertar outras regiões de Hainan e da China, no ballet, vemos as classes avançando em direção ao espectador, reforçando a mensagem do Partido Comunista de convocar o povo para levar a revolução adiante (figuras 49 e 50).

Figuras 49 e 50: na Revolução Cultural, a mensagem revolucionária nas obras cinematográficas tinham maior apelo propagandístico e dirigiam-se mais diretamente aos espectadores.

Conclusão

Os filmes *Destacamento Vermelho de Mulheres* analisados na presente pesquisa retratam não somente um episódio do processo de libertação da China, mas também importantes momentos políticos do período maoísta, e um complexo discurso acerca da libertação feminina. Além disso, *Destacamento Vermelho* também se configura como um exemplo paradigmático de intermidialidade nas artes, tendo atravessado décadas e gerações e sendo presente e ainda representado até os dias atuais, na China e fora dela.

O interesse pelo tema se deu inicialmente por se tratar de um filme que destaca as personagens femininas, aspecto que me direcionou ao exame da participação das mulheres chinesas nos processos revolucionários, visto que os personagens políticos masculinos e em posição de liderança são destacados pelos discursos da história oficial.

Ao examinar os períodos históricos que correspondem à queda da Dinastia Qing e ao Período Republicano, pudemos notar que as mulheres chinesas iniciaram seus processos emancipatórios através da educação e da inserção no mercado de trabalho e nas forças produtivas. Estas mulheres tiveram contato com culturas e teorias estrangeiras, e em muitos casos foram influenciadas por ideias feministas ocidentais. Como vimos no primeiro capítulo, irmandades femininas e outros tipos de organizações começaram a ser organizados por mulheres chinesas no início do século XX e durante o período republicano para que elas pudessem defender e garantir direitos básicos.

Vimos também que com a fundação da República Popular em 1949, os discursos de libertação nacional passam a ser difundidos pelo Partido Comunista Chinês através das ideias marxistas e leninistas, e que a centralização na figura e nos pensamentos de Mao Zedong resultariam no desenvolvimento do pensamento Maoísta na China. Quando Mao estabeleceu que através do socialismo as mulheres teriam as mesmas capacidades e os mesmos direitos dos homens, discutir as diferenças entre os gêneros não parecia ser necessário diante da igualdade entre homens e mulheres baseada na ideia das classes.

A respeito das produções cinematográficas, vimos que a partir de 1949 o Ministério da Cultura passou a ter um controle maior sobre os temas dos filmes, e que ao longo da década de 1950 o cinema se tornou o veículo de educação do povo da "Nova China", através das ideias socialistas e de inúmeras campanhas políticas. Nesta mesma década, a China estatizou os estúdios, começou a produzir o próprio equipamento cinematográfico e importou ideias e discursos soviéticos acerca das representações

femininas. As mulheres motoristas de tratores foram a primeira grande inovação no que dizia respeito ao "novo feminino" da República Popular.

Durante a década de 1960, o discurso e a imagem da mulher passaram por novas transformações. No cinema, o longa-metragem *Destacamento Vermelho de Mulheres* de Xie Jin, lançado em 1961 e analisado nesta pesquisa, foi um grande sucesso por apresentar uma protagonista feminina que se libertou da escravidão para integrar as fileiras do Exército Vermelho, e do Partido Comunista. Vimos também que as protagonistas femininas nos filmes chineses não foram uma novidade exclusiva do período maoísta, já que muitos filmes das décadas de 1930 e 1940 foram protagonizados por mulheres.

Com o início da Revolução Cultural em 1966, os temas dos filmes e das artes em geral passaram a ser controlados de maneira mais rígida pelo Partido Comunista Chinês, e o discurso socialista passou a ser fixado nas chamadas *obras-modelo* sob os formatos de óperas modernizadas, ballets e sinfonias. Essas *obras-modelo* ganharam formato fílmico, e as exibições itinerantes passaram a ser mais numerosas para que as populações rurais tivessem acesso a esses filmes, e consequentemente à educação revolucionária que o cinema socialista proporcionava.

As *obras-modelo* tornaram-se objetos de estudos acadêmicos a partir dos anos 1980, após a morte de Mao. Muitos pesquisadores, chineses e ocidentais, voltaram sua atenção para a análise das personagens femininas, muitas delas protagonistas dos filmes produzidos durante a Revolução Cultural. A China presenciou durante as décadas de 1980 e 1990 um novo movimento feminista que foi bastante crítico a respeito das artes produzidas entre os anos de 1966 e 1976, e que considerou as *obras-modelo* como responsáveis pelo apagamento do gênero feminino, da sexualidade, da vaidade e da maternidade, reduzindo as personagens femininas a figuras "andróginas" ou "masculinizadas" (CUI, 2003).

Por outro lado, mulheres como Bai Di e Wang Zheng, que cresceram durante o período Maoísta e foram jovens mulheres durante os dez anos da Revolução Cultural, viam nas imagens das personagens dos filmes novas possibilidades para as mulheres chinesas. Elas finalmente sentiam que não ficariam presas ao matrimônio, à maternidade, à vida doméstica, e à obrigatoriedade da beleza e da vaidade. As personagens operárias, tratoristas e soldadas mostravam que as mulheres eram capazes de contribuir para a construção do socialismo chinês, e da China como uma nação forte.

A partir dos anos 2000, as artes produzidas durante a Revolução Cultural passaram a ser examinadas de forma mais aprofundada, como vimos através dos trabalhos de Paul Clark e de Rosemary Roberts. Estes pesquisadores examinaram os filmes e outros formatos artísticos para além do estereótipo de loucura, fanatismo, e discurso político vazio que até então eram atribuídos às produções artísticas da era Maoísta.

Ao analisar a forma de representação das personagens femininas dos filmes *Destacamento Vermelho de Mulheres* lançados respectivamente nos anos de 1961 e 1971, abrangendo o Período dos 17 anos e a Revolução Cultural, pude notar que o discurso de libertação feminina no longa-metragem de Xie Jin e no ballet filmado de Pan Wenzhan e Fu Jie são bastante complexos, e não se encaixam em simplificações.

Como vimos, o filme de Xie Jin pode ser considerado um melodrama revolucionário, no qual a protagonista não é uma mulher frágil e vitimizada, mas sim uma mulher forte e determinada que luta por sua libertação, e por uma causa maior: a libertação nacional. Apesar da protagonista Wu Qionghua ter sido libertada primeiramente pelo protagonista masculino do filme Hong Changqing – ele próprio representando o socialismo através do Partido Comunista Chinês, ela não vive uma história de amor com o personagem, como geralmente aconteceria em um melodrama tradicional. Hong Changqing é morto pelo inimigo no momento em que Wu Qionghua tem seu pedido de entrada para o partido aprovado, e no final da narrativa ela está amadurecida politicamente e conduz a tropa do destacamento feminino do Exército Vermelho para dar continuidade à libertação da província de Hainan.

Por outro lado, a personagem feminina secundária Fu Honglian – a "irmã de classe" de Qionghua, se casa com o soldado A'Gui e dá à luz a uma menina. A esta personagem é destinado o papel do cuidado e da continuidade da família de sangue. Honglian tem no início da narrativa 20 anos de idade, e Qionghua 16. As personagens se encontram quando estão em busca do quartel do Exército Vermelho, e Honglian cuida de Qionghua, escondendo-a em sua casa e oferecendo alimento e água. Quando já estão no exército e Qionghua é repreendida por agir impulsivamente em sua primeira missão como soldada, Honglian se responsabiliza pelo destempero da "irmã" e passa o tempo do isolamento com ela.

Portanto, no filme de Xie Jin, podemos ver que os papéis femininos ligados à maternidade e à família não deixam de existir, e de certa forma seguem os parâmetros da cultura chinesa tradicional: Qionghua é a mulher mais jovem que tem seu destino

transformado, e nada a desvia de seus objetivos revolucionários pois ela é a sucessora de Hong Changqing. Honglian é mais velha que Qionghua e tem seus vínculos com a revolução estreitados através do casamento com um soldado do Exército Vermelho e da maternidade, dando à luz à primeira geração mais nova de meninas revolucionárias.

O ballet filmado, como vimos no Capítulo 3, foi lançado em 1971 no auge da Revolução Cultural. Seu roteiro foi resultado de modificações a partir do roteiro de Liang Xin para o filme de Xie Jin, e o filme foi diretamente guiado a partir das diretrizes e exigências de Jiang Qing. Sabemos também que Jiang Qing teve um envolvimento intenso com as produções artísticas do período devido à sua carreira de atriz de cinema e de teatro durante a década de 1930. No ballet filmado temos, portanto, uma mulher diretamente envolvida na produção de uma narrativa sobre soldadas heroínas.

Apesar do ballet ser muitas vezes criticado por sua "brutalidade" (CUI, 2003), se analisarmos minuciosamente suas coreografias, figurinos, e o desempenho do corpo de baile, vemos que se trata de uma obra rica e diversa, que foi capaz de abranger diferentes aspectos culturais, chineses e ocidentais. As mudanças no roteiro serviam às exigências dos parâmetros estéticos e narrativos propostos por conceitos como o das *três proeminências,* e do realismo socialista.

No entanto, apesar da eliminação da personagem Fu Honglian do roteiro ballet, os aspectos de feminilidade e sexualidade não foram completamente removidos do filme, mas ficaram parcialmente implícitos e foram apreendidos pela audiência doméstica. Sabemos que o ballet é sobretudo uma arte de apelo visual, e pudemos notar que as personagens masculinas e femininas são facilmente distinguidas por diferenças de gêneros através dos figurinos e das performances corporais, e que as personagens femininas são mais destacadas não somente na narrativa, mas também na representação visual.

Através da pesquisa de Rosemary Roberts, vimos que a Revolução Cultural não quebrou completamente com aspectos tradicionais da cultura chinesa, tão bem compreendidos pela população. Podemos notar esses aspectos através dos figurinos dos personagens, nos quais os homens vestem roupas mais simples e de cores neutras – como preto, branco, tons pastéis e em tecidos opacos; enquanto as mulheres vestem figurinos de seda e cetim que destacam nas luzes do palco e da filmagem, realçam as formas de seus corpos, e têm cores vivas e ligadas à feminilidade. Vimos também que as coreografias enfatizam não somente a posição de liderança das personagens femininas,

mas também os movimentos e formas de seus corpos, enquanto as coreografias dos personagens masculinos apresentam movimentos mais rápidos, secos e acrobáticos, e são destacadas através das técnicas de filmagem, e não dos corpos dos bailarinos.

Os documentos a que tive acesso – geralmente discursos de Jiang Qing, de Mao Zedong, dentre outros, enfatizam a necessidade de homens e mulheres servirem e integrarem as classes –operários, camponeses, e soldados, e não convocavam especificamente uma luta feminista separada da luta de classes. Portanto, considerando os contextos históricos e políticos de produção dos dois filmes, pude concluir que durante o período maoísta o discurso de gênero não foi completamente eliminado, mas seguiu os parâmetros estabelecidos pelo Partido Comunista Chinês, embasados na igualdade entre homens e mulheres a partir das classes, e determinando o socialismo como meio de libertação de todos de maneira igualitária.

REFERÊNCIAS

1. Fontes Escritas

TALKS AT THE YENAN FORUM ON ART AND LITERATURE. Mao Zedong. Foreign Language Press. Peking, 1960.

ON THE REVOLUTION IN PEKING OPERA. A SPEECH FROM THE PLENARY DISCUSSION WITH PERFORMERS AFTER THE MODERN PEKING OPERA TRIAL PERFORMANCE CONVENTION IN BEIJING, 1964. Jiang Qing. Translated by Jessica Ka Yee Chan. The Opera Quarterly Vol. 26, Nº 2-3, p. 455-459. Published by Oxford University Press. 2010.

在 '电影指导委员会'– 第三次会议上的讲话" (*zai dianying zhidao weiyuanhui - di san ci huyi shang de jianghua*). 江青。江青文稿 (*jiang qing, jiang qing wengao*), 1950.09.08). No "Comitê Diretivo do Filme" – Discurso na Terceira Reunião. Tradução minha.

2. Filmografia

Woman Basketball Player Nº 5 (nulan wuhao 女篮五号), 1957, Xie Jin, cor, 86 min, Tianma Studios, Shanghai China.

The Red Detachment of Women (*hongse niangzi jun* 红色娘子军), 1961, Xie Jin, cor, 92 min, Tianma Studios, Shanghai, China.

Two Stage Sisters (wutai jiemei 舞台姐妹), 1965, Xie Jin, cor, 114 min, Tianma Studios, Shanghai, China.

The Red Detachment of Women (*hongse niangzi jun* 红色娘子军), 1971, Pan Wenzhen/Fu Jie, cor, 105 min, Beijing Film Studios, Beijing, China.

The White Haired Girl (bai mao nu 白毛女), 1950, Shui Hua/Wang Bing, pb,111 min, Changchun Film Studio, Changchun, China.

Mother (Мать), 1926, Vsevolod Pudovkin, pb, 89 min, Mezhrabpom, União Soviética.

*Tractor Drivers (*Трактористы), 1939, Ivan Pyryev, pb, 88 min, Mosfilm, União Soviética.

*Kuban Cossacks (*Кубанские казаки), 1949, Ivan Pyryev, cor, 112 min, Mosfilm, União Soviética.

She Defends the Motherland (Она защищает Родину), 1943, Fridrikh Ermler, pb, 113 min, Mosfilm, União Soviética.

Village Schoolteacher (Сельская учительница), 1947, Mark Donskoy, pb, 100 min, Mosfilm, União Soviética.

The Fall of Berlim (Падение Берлина), 1949, Parte 1 e 2, Mikhail Tchiaureli, cor, 111 e 114 min, Mosfilm, União Soviética.

3. Bibliografia

ABRUNHOSA, Gil. *Aspectos da China: Cinema e Sociedade.* In: Catálogo da mostra de Cinema Chinês. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1987.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in) definições. Literatura e Sociedade. Universidade de São Paulo. 2010.

BARLOW, Tani E. *The Question of Women in Chinese Feminism.* Duke University Press. Durham and London, 2004.

_____. *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism.* Editor: Tani E. Barlow. Durham and London: Duke University Press, 1993.

BERRY, Chris. FARQUHAR, Mary. *China on Screen– Cinema and Nation.* Columbia University, 2006.

BLANK, Marion. *Notas sobre o Cinema Chinês dos Anos 30.* In: Catálogo da mostra de Cinema Chinês. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1987.

CHAN, Jessica Ka Yee. *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism 1949–1966.* I.B. Tauris, 2019.

_____, Jessica Ka Yee. *Translating 'montage': The Discreet Attractions of Soviet Montage for Chinese Revolutionary Cinema.* Journal of Chinese Cinemas. 197–218, 2014.

CHEN, Tina Mai. *Female Icons, Feminist Iconography? Socialist Rhetoric and Women's Agency in 1950's China.* Gender & History, Vol.15 No.2 August 2003, pp. 268–295.

_____, Tina Mai, BRAESTER, Yomi. *Film in the People's Republic of China, 1949–1979: The Missing Years?* Journal of Chinese Cinemas, Volume 5, Number 1, 2014.

_____, Tina Mai. *Socialism, Aestheticized Bodies, and International Circuits of Gender Soviet Female Stars in the People's Republic of China, 1949–1969.* Journal of the Canadian Historical Association, vol. 18, nº 2, 2007, p. 53–80.

____, Tina Mai. Use the past to serve the present, the foreign to serve China. In: In: Words and their stories: essays on the language of the Chinese revolution. Edited by Wang Ban. Brill. Leiden/Boston. 2011.

CLARK, Paul. *The Chinese Cultural Revolution: A History.* Cambridge University Press, 2008.

CLÜVER, Claus. *Intermidialidade*. Pós: Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov. 22011.

CONWAY, Frances. *Women in the Chinese Revolution.* From Fourth International, Vol. 12 No.4, July–August 1951, pp. 109–113. Transcription & mark–up by Einde O' Callaghan for ETOL. Source: http://www.marxists.org/history/etol/newspaper/fi/vol12/no04/conway.htlm

COSTA, José Manuel da. *Dados Históricos.* In: Catálogo da mostra de Cinema Chinês. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1987.

CUI, Shuqin. *Women Through the Lens: gender and nation in a century of Chinese Cinema.* University of Hawai'i Press. Honolulu, 2003.

DABAT, Christine Rufino. *Mulheres no movimento revolucionário chinês (1839–1949).* – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermidialidade: perspectivas no cinema*. Rumores, número 24, volume 12, julho-dezembro. 2018.

FRODON, Jean-Michel. *O mundo de Jia Zhang-ke.* Organização: Jean-Michel Frodon e Walter Salles. Textos: Jean-Michel Frodon, Walter Salles e Cecília Mello. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cisac Naify, 2014.

GLACHANT, Isabelle. *O cinema chinês: da política e da censura à busca da bilheteria (1978- 2007).* In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008.

HANNA, Judith Lynne. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire.* University of Chicago Press, 1988.

HARRIS, Kristine. *Re–makes/Re–models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen.* The Opera Quarterly, Volume 26, Number 2–3, Spring–Summer 2010, pp. 316–342 (Article) Published by Oxford University Press.

IOVENE, Paola. *Chinese Operas on Stage and Screen: A Short Introduction.* The Opera Quarterly. Vol 26, nº 2–3, pp. 181–199. August 16, 2010. Published by Oxford University.

LIMIN, Dong. *Historicizing Gender: A Study of Chinese Women's Liberation from 1949 to 1966.* Translated by Casey M. Lee and Louisa Wei. In: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, Volume 4, Number 2. Brown University, 2013.

LIU, Alan P. L. *Comunicación e integración nacional em la China comunista.* University of California Press, Berkeley- Los Angeles-Londres, 1971, y para la edición castellana: Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978. 84

LIU, Xiao. *Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations*. In: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, Volume 26, Number 3. Duke University Press, 2015.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos.* Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 1.ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MELLO, Cecília. A metade do céu: mulheres e o cinema da China Continental. In: HOLANDA, Karla (org). Mulheres de Cinema– Rio de Janeiro: Numa, 2019.

MELLO, Cecília. *Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life.* In Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image. 2014. Disponível em: http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/92

MURRAY, Jeremy A. *China's Lonely Revolution: The Local Communist Movement of Hainan Island 1926–1956.* State University of New York, 2017.

NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília. *Introduction*, in L. Nagib and C. Mello (orgs), Realism and the Audiovisual Media. Basingstoke: Palgrave, pp. xiv-xxv, 2009.

NAGIB, Lúcia. *The Politcs of Impurity*, In Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film, ed. Lúcia Nagib and Anne Jerslev, London: I.B. Tauris, 2014.

PETHÓ, Ágnes. *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologie***s** in Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies 2, pp. 39-72, 2010.

QING, Jiang. *On the Revolution in Peking Opera (Tan Jingju Geming).* Speech from the Plenary Discussion with Performers after the Modern Peking Opera Trial Performance Convention in Beijing, July 1964. Translated by Jessica Ka Ye Chan.

RAJEWSKY, Irina. *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the current Debate about Intermediality* in Lars Elleström (ed), Media Borders, Multimmodality and Intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 51-69, 2010.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política.* São Paulo: EXO e Editora 34, 2009.

RAYNS, Tony. *Introdução à Estética e à Política do Cinema Chinês.* In: Catálogo da mostra de Cinema Chinês. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1987.

ROBERTS, Rosemary A. *Maoist model theatre: the semiotics of gender and sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966-1976).* Women and Gender in China Studies. Edited by Grace S. Fong. Boston, 2010. 85

SPENCE, Jonathan. *Em busca da China boderna: quatro séculos de história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TAN, Ye; YUN, Zhu. *Historical Dictionary of Chinese Cinema.* The Scarecrow Press, Inc. Lanham – Toronto – Plymouth, UK, 2012.

TSE–TUNG, Mao. *Talks at the Yan'an Forum on Art and Literature.* Foreign Languages Press. Peking, 1960.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica.* Trad. Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu.-6ª ed.- Campinas, SP: Papirus. 2012.

VÁSQUEZ, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx.* Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3.ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WANG, Ban. *Socialist Realism*. In: Words and their stories: essays on the language of the Chinese revolution. Edited by Wang Ban. Brill. Leiden/Boston. 2011.

WANG, Zhuoyi. *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951–1971*. Palgrave Macmillan, 2013.

WARD, Julian. LIM, Song hwee. *The Chinese Cinema Book.* Bloomsbury Academic, 2011.

ZHANG, Yingjin. *Cinema and the nation-state in the PRC, 1949-78*, in Zhang, Yingjin, Chinese National Cinema. New York: Routledge, 2004.

ZHANG, Zhen. *Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation'*, in Zhang, Zhen (org.), The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century. Durham and London: Duke University Press, 2007.

ZHONG, Xueping. *Some of Us: Chinese Women Growing Up in the Post-Mao Era.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.

_____, Xueping. Women hold up half the sky. In: Words and their stories: essays on the language of the Chinese revolution. Edited by Wang Ban. Brill. Leiden/Boston. 2011.

Anexos

1. Decupagem

《红色娘子军》 ***Red Detachment of Women***

1961, China, Cor, Xie Jin

Decupagem

TC: 0’’

P1: tela vermelha, letreiro do estúdio, som de “gongo” chinês.

TC: 0’:08’’

P2: gravura com membros do exército feminino, música.

TC: 0’:12’’

P3: letreiro, narração (voz feminina), música. Voz narra a história de libertação da ilha de Hainan.

TC: 0’:38’’

P4: zoom em uma das soldadas, a canção tema do exército feminino tem início. Aparece o letreiro com o título do filme, seguido dos créditos.

TC: 2’:19’’

P5: noite, primeiro plano do rosto da protagonista olhando ao seu redor.

TC: 2’:22’’

P6: protagonista de costas escondida, começa a correr. Um homem cego passa balançando um sino.

Comentário: protagonista veste roupas esfarrapadas e tem uma trança longa no cabelo.

TC: 2’:33’’

P7: plano médio de homens vestidos com roupas chinesas simples de algodão; estão correndo e carregando lanternas. Som de latido de cachorro.

TC: 2’:36’’

P8: primeiro plano da protagonista olhando para trás e fugindo (abre para plano médio). Som de tiro.

TC: 2’:39’’

P9: plano geral, homens que perseguem a protagonista se aproximam.

TC: 2':40''

P10: plano médio, protagonista correndo, passa por dois homens (um a pé e o outro a cavalo), vestidos com roupas ocidentais (camisa, paletó, chapéu, boina). Os perseguidores passam por eles correndo, os homens se olham. Há diálogo e som de tiro.

Comentário: apresentação dos personagens (protagonistas feminino e masculino, seus nomes ainda não foram revelados).

TC: 3':04''

P11: primeiro plano, protagonista é capturada por um homem de uniforme azul e que está armado; um dos homens que a perseguia a encontra e a puxa pelo braço, e a insulta.

TC: 3':13''

P12: plano médio do o homem a cavalo e do homem que está a pé, se aproximam, primeiro plano, câmera se move para trás, contra plongee. Há som das patas do cavalo e diálogo.

TC: 3':31''

P13: plano médio, homem fumando, outros homens armados ao fundo.

TC: 3':34''

P14: plano médio do homem a cavalo e do homem a pé que se aproximam dos homens armados, leve contra plongee, diálogo.

TC: 3':42''

P15: primeiro plano, homem a cavalo e homem a pé, homem armado de costas. Homem desce do cavalo, diálogo.

TC: 3':46''

P16: primeiro plano, close do homem que desceu do cavalo. Movimento de câmera para trás, plano médio, leve contra-plongee. Homem que desceu do cavalo e seu amigo dialogam com o homem armado, que se aproxima deles.

TC: 3':58''

P17: primeiro plano do homem que acompanha o que estava a cavalo.

TC: 4':00''

P18: primeiro plano, leve contra plogee, homem que estava a cavalo, homens armados ao fundo, som de voz masculina.

TC: 4’:02’’

P19: plano médio, leve contra plongee, homem que estava a cavalo e seu amigo, homem armado chama um outro que se abaixa para examinar a bagagem dos dois primeiros.

TC: 4’:11’’

P20: plano detalhe, mão mexendo na mala, pega documentos e depois um pacote. Abre o pacote e caem moedas. Movimento de câmera para o rosto do homem fumando que observa as moedas e olha para os dois viajantes que traziam consigo as bagagens. Som de papéis e som metálico das moedas, voz masculina.

TC: 4’:37’’

P21: primeiro plano, close no rosto da protagonista, câmera se move para trás, ela é açoitada. Ação se passa em ambiente interno, um tipo de porão/masmorra. Som de chicote.

TC: 4’:44’’

P22: plano médio, leve plongee, protagonista amarrada, sendo castigada a chicotadas por um dos homens que a perseguiu na rua. Zoom no homem que a castiga, plongee, homem a insulta. Som de chicote, voz masculina.

TC: 4’:53’’

P23: primeiro plano, rosto da protagonista amarrada, contra plongee, zoom em seu rosto, ela afronta seu agressor. Som de chicote, voz feminina.

TC: 5’:00’’

P24: primeiro plano, protagonista no canto esquerdo, homem a castiga novamente com o chicote depois que ela o afrontou. Som de chicote, voz feminina.

TC: 5’:02’’

P25: plano médio, masmorra, homens presos sentados em uma cela, um está pendurado e morto, panorâmica lenta à esquerda, os dois homens viajantes entram junto com os homens armados. Sons de correntes.

TC: 5’:15’’

P26: plano médio, os homens caminham pela masmorra, homem armado fumando chuta uma porta e faz sinal para que os outros dois entrem, ele grita e eles entram.

TC: 5’:23’’

P27: plano médio, os dois homens entram na cela da protagonista junto com os dois homens armados. Protagonista em primeiro plano com o homem que a castiga. Leve profundidade de campo, movimento de câmera para a esquerda. Grito, voz masculina.

TC: 5’:41’’

P28: primeiro plano, contra plongee, homem armado e homem que castiga a protagonista. Os “capangas” conversam sobre quem seriam os dois homens em trajes ocidentais, que se dizem negociantes do Sul.

TC: 5’:48’’

P29: primeiro plano, os dois homens de trajes ocidentais se apresentam como negociantes do Sul, e acusam o homem armado de ser um miliciano. Um deles discute com o homem que castigava a protagonista.

TC: 5’:52’’

P30: plano médio, os dois homens “negociantes do Sul” junto aos milicianos e o homem que castigava a protagonista.

TC: 5’:53’’

P31: primeiro plano, homem armado quer agredi-los, mas outro homem o detém. Som de arma

TC: 5’:56’’

P32: primeiro plano, negociante do Sul, seu amigo ao fundo, quer ver o chefe dos outros homens. Voz masculina.

TC: 6’:00’’

P33: primeiro plano, contra plongee, miliciano e carcereiro se olham e olham para os negociantes.

TC: 6’:04’’

P34: plano médio, ambiente interno, casa chinesa luxuosa. Câmera inicia parada em contra plongee, desce e faz uma panorâmica à direita. Voz masculina fora de campo. Sala com quatro homens e duas mulheres, profundidade de campo. Homem velho fumando. Pessoas do interior da casa vestem roupas chinesas de seda, o senhor de terra Nan Batien é apresentado. Som de voz masculina.

TC: 6’:16’’

P35: plano médio, Nan Batian de costas falando e fumando. Profundidade de campo, mulheres e homens ao fundo. À direita do quadro homem de óculos mexendo nos documentos dos negociantes do Sul. Movimento de câmera para a frente acompanhando Nan Batian, ele se vira e é mostrado em plano médio. Som de voz masculina.
Comentário: o luxo da casa de Nan Batian é apresentado. Sua casa, roupas, e o fato dele possuir empregados, carcereiros e guardas armados; enfatizam de que se trata de um homem rico e poderoso.

TC: 6':25''
P36: primeiro plano, leve contra plongee, homem de óculos lendo papéis, voz de Nan Batian fora de quadro.

TC: 6':31''
P37: plano detalhe dos papéis e das mãos do homem de óculos. Voz de Nan Batian fora de quadro.

TC: 6':36''
P38: plano médio, sala, homem de óculos em primeiro plano, de costas. Nan Batian no centro do quadro fala com ele. Duas mulheres e um homem ao fundo. Nan se senta, e uma mulher massageia suas costas. Os homens falam depois de Nan Batian. Movimento de câmera para frente em Nan Batian, que dá uma ordem e as duas mulheres correm para o fundo do quadro, pegam um casaco. Primeiro plano, mulheres colocam o casaco em Nan Batian. Diálogo.

TC: 7':09''
P39: plano médio, masmorra, os dois negociantes no centro do quadro e a protagonista pendurada à esquerda. Diálogo.
Comentário: os dois negociantes descobrem que a protagonista sofre muito em sua condição de servidão, e devido aos castigos físicos que recebe, por conta disto, ela deseja fugir, e se juntar ao exército para se vingar.

TC: 7':27''
P40: Primeiro plano, contra plongee, rosto da protagonista pendurada depois do castigo, expressão de dor e cansaço. Voz masculina.

TC: 7':29''

P41: primeiro plano, os dois negociantes andam para trás e a câmera acompanha a ação. Barulho de porta, os dois olham para a esquerda, diálogo.

TC: 7':38''

P42: profundidade de campo, plano médio, protagonista pendurada à esquerda, negociante à direita, ao centro do quadro entra um homem descendo escadas, ele desamarra a protagonista que cai. Ele a levanta, vão para a esquerda, câmera acompanha. Ele a joga em uma cela com água. Barulho de passos e de corpo caindo na água, voz masculina.

TC: 7':49''

P43: primeiro plano, os dois negociantes olham com indignação, voz masculina anuncia a chegada de Nan Batian.

TC: 7':54''

P44: profundidade de campo, plano médio. Nan Batian desce as escadas, câmera se desloca para trás. Um de seus homens o espera enquanto outro homem vem logo atrás dele. Nan Batian se aproxima dos dois negociantes. Som de passos.

TC: 8':03''

P45: primeiro plano, close no rosto de um dos negociantes, que está olhando em volta.

TC: 8':07''

P46: plano médio, leve profundidade de campo, carcereiro à esquerda, Nan Batian e um dos mercadores no centro do quadro, outros homens de Nan Batian e o outro negociante ao fundo. Nan olha para os dois e começa a falar. Trata os negociantes de forma cortês e os convida a sair da masmorra. Voz masculina.

TC: 8':21''

P47: plano médio, leve profundidade de campo. Os dois negociantes estão na casa de Nan Batian, empregados entram carregando suas malas. Empregados saem e os negociantes dialogam.

TC: 9':02''

P48: plano médio, Nan Batian e homem de óculos conversam. Nan Batian fuma e se movimenta pela sala. Homem de óculos se senta, Nan se aproxima dele, movimento de câmera se aproxima dos dois em primeiro plano.

TC: 9':31''

P49: plano médio do negociante e Nan Batian que conversam sentados em uma mesa, profundidade de campo: empregados homens e mulheres. Outro homem é anunciado por uma voz masculina.

TC: 9':53''

P50: plano geral da sala, plano médio do homem que foi anunciado, junto ao homem de óculos caminham para esquerda, movimento de câmera acompanha. Som de passos. O homem anunciado tem um macaco no ombro, é anunciado novamente como mestre Huang. Negociante de Nan Batian se levantam para que Nan o apresente ao homem.

TC: 10':08''

P51: primeiro plano, negociante olhando para Huang, voz masculina.

TC: 10':10''

P52: primeiro plano, mestre Huang cumprimenta o negociante. Diálogo.

TC: 10':12''

P53: primeiro plano, negociante cumprimenta Huang. Diálogo.

TC: 10':13''

P54: plano médio, profundidade de campo, Nan Batian, negociante e Huang em primeiro plano. Nan apresenta o homem de óculos como seu conselheiro. Empregados homens e mulheres ao fundo, mulher se aproxima e fala com Nan Batian, que dá ordem aos empregados.

TC: 10':27''

P55: plongee, voz de mulher ordenando que a refeição seja servida. Mesa redonda com tigelas, copos e talheres chineses (*kuaizi*). Nan, negociante, Huang e conselheiro se aproximam para sentar à mesa.

TC: 10':31''

P56: primeiro plano, contra plongee, mulher de roupa de seda azul ordena que apaguem as velas.

TC: 10':33''

P57: plano médio, os quatro homens sentados à mesa com empregados em volta. Os quatro empregados homens apagam as velas que estão em volta da mesa. Som de assoprar, sala fica escura.

TC: 10’:36’’

P58: primeiro plano, escuro. Homem idoso acende uma lamparina.

TC: 10’:37’’

P59: plano médio, homens sentados à mesa com empregados em volta, sala na penumbra. Nan ri e fala, ordena ao empregado que mostre a comida que será servida.

TC: 10’:48’’

P60: plano detalhe da comida. Nan apresenta o prato aos convidados, câmera recua para trás. Plano médio, Nan tira as tampas das tigelas e fala alegremente aos convidados. Propõe um brinde e todos levantam. Bebem e sentam, Nan chama a mulher de roupa azul.

TC: 11’:21’’

P61: primeiro plano, mulher de azul tem um leque florido nas mãos, começa a cantar. Câmera se desloca para trás colocando o negociante no quadro à direita, ele vai comer, mas parece se incomodar com a canção.

TC: 11’:34’’

P62: primeiro plano, conselheiro tomando sopa com uma colher, observa o incômodo do negociante e parece ficar desconfiado. Canção, voz de mulher.

TC: 11’:36’’

P63: plano médio aproximado, mulher cantando, negociante muda de atitude e oferece um brinde ao conselheiro.

TC: 11’:48’’

P64: primeiro plano, conselheiro retribui o brinde do negociante e inicia um diálogo com ele. A canção fica mais baixa.

TC: 11’:58’’

P65: primeiro plano, negociante sorri e responde ao conselheiro, canção mais baixa.

TC: 12’:07’’

P66: plano médio, os quatro homens estão à mesa, mulher de azul em pé ao lado deles, empregados ao fundo. Diálogo dos homens em primeiro plano sonoro, negociante fala aos outros homens, Nan ri amigavelmente. Canção mais baixa.

TC: 12’:23’’

P67: plano médio, plongee, cela da protagonista, ela está triste agarrada a um toco de madeira, ouve um barulho e olha para sua direção. Som de alguém chegando.

TC: 12’:30’’

P68: plano médio, dois carcereiros de Nan descem as escadas da masmorra, estão conversando. Andam para a esquerda em direção à cela. Um homem pega uma escada, a câmera se desloca para a esquerda pela grossa parede de pedra e entrando na cela. O homem abre o portão da cela, joga a escada e a protagonista olha e depois desvia o olhar. O homem entra andando na cela por cima da escada e ordena que ela saia. Ela resiste e ele tenta puxá-la pelo braço, e quase cai na água da cela. Som de água.

TC: 13’:02’’

P69: primeiro plano, close no rosto da protagonista em direção aos dois homens. Barulho de água.

TC: 13’:08’’

P70: plano médio, os dois homens estão parados na porta da cela, protagonista se move na direção deles e começa a sair. O homem a agride e ela agarra sua perna. Barulho de água.

TC: 13’:17’’

P71: primeiro plano, a protagonista joga o homem na água. Barulho de água e voz masculina.

TC: 13’:19’’

P72: primeiro plano, a protagonista corre para fora da cela, a câmera acompanha seu movimento para a direita do quadro, a porta da cela é mostrada, e a protagonista corre em sua direção. O homem grita.

Comentário: neste momento o nome da protagonista é revelado: Qionghua.

TC: 13’:23’’

P73: plano médio, Qionghua corre, movimento de câmera acompanha para o lado direito do quadro. Os homens gritam, ela procura a saída da masmorra, abre uma porta e a atravessa. Sons de passos, gritos, latido de cachorro, barulho de porta abrindo.

TC: 13’:33’’

P74: plano médio, sala de jantar de Nan Batian, os quatro homens estão sentados, a mulher parou de cantar, ela e os outros empregados estão em pé em volta e atrás da mesa, Nan fala com o negociante. Duas mulheres o abanam com leques.

TC: 13':56''

P75: primeiro plano, Nan fala ao negociante.

TC: 14':07''

P76: primeiro plano, Huang com *kuaizi* nas mãos, fala aos outros e ri.

TC: 14':15''

P77: plano médio, Nan ri, mulher o abana com o leque.

TC: 14':18''

P78: primeiro plano, Nan falando seriamente, empregada ao fundo, desfocada.

TC: 14':30''

P79: primeiro plano, negociante parece preocupado.

TC: 14':32''

P80: plano médio mais aberto da sala, conselheiro e outro homem fumam ao fundo do quadro, Nan e negociante conversam enquanto se deslocam para a frente do quadro. Mulher que cantava os observa. Huang e conselheiro também se aproximam, Nan e negociante dialogam e parecem se entender, olham para mesma direção.

TC: 15':05''

P81: plano médio, os dois carcereiros e Qionghua entram na sala. Som de passos.

TC: 15':07''

P82: primeiro plano, conselheiro fumando e Nan. Conselheiro olha com reprovação e sussurra no ouvindo de Nan. Movimento de câmera para direita, primeiro plano do negociante olhando surpreso e fumando lentamente.

TC: 15':19''

P83: plano médio mais aberto, carcereiros e Qionghua andam em fila. O carcereiro da frente carrega uma lanterna chinesa. Deslocamento de câmera para esquerda do quadro, plano médio, Huang, conselheiro Nan e negociante estão conversando e sentam-se à mesa. Nan fica em pé, o negociante está falando com ele, ele se senta. Conselheiro está atrás, parado em pé e fumando. Negociante pede um favor a Nan.

TC: 15’:44’’

P84: primeiro plano de Nan, conselheiro ao fundo fumando. Nan consente o pedido do negociante. Câmera se desloca para trás mostrando a sala, uma empregada ao fundo, outra empregada se aproxima. Huang está à esquerda e o negociante à direita. A empregada serve chá. Nan solicita o conselheiro, Huang fala com Nan. Diálogo.

TC: 16’:03’’

P85: primeiro plano, negociante ri, está fumando. Diálogo.

TC: 16’:11’’

P86: primeiro plano, Nan sentado e conselheiro em pé ao seu lado fumando. Ficam sérios. Diálogo.

TC: 16’:20’’

P87: primeiro plano, negociante rindo. Diálogo.

TC: 16’:25’’

P88: plano médio, negociante e Huang de costas. Nan está ao centro do quadro, empregada à esquerda e conselheiro à direita. Nan fala. Diálogo. Fade.

TC: 16’:39’’

P89: plano geral, dia, sol, área externa da casa de Nan. Conselheiro está à direita do quadro, Nan e o negociante estão ao centro. Nan e negociante saem da casa conversando, mas não há som do diálogo. Há mais homens no quadro, cestos no chão, e o amigo do negociante o espera com um cavalo à esquerda do quadro.

TC: 16’:45’’

P90: plano médio aproximado, portão da casa de Nan, guardas à esquerda e ao fundo do quadro o carcereiro sai com Qionghua. Ela veste roupas chinesas vermelhas (calça e blusa), parece desconfiada. Qionghua e o carcereiro saem à esquerda do quadro. Voz off de Nan.

TC: 16’:49’’

P91: plano médio, Nan e negociante conversam. Qionghua está ao fundo do quadro com o carcereiro, conselheiro está atrás de Nan, metade do corpo do cavalo está à esquerda, um emprego em primeiro plano de costas, outro empregado na porta da casa ao fundo. Negociante sobe no cavalo e se despede de Nan e do conselheiro. Cavalo sai à esquerda do quadro, câmera acompanha o movimento. O amigo do negociante vem atrás

carregando as coisas deles nos ombros, Qionghua também vem atrás com a cabeça baixa e as mãos amarradas atrás das costas. No portão da cidade cruzam com uma charrete. A câmera para, há muitas pessoas e movimento na rua. Diálogo, vozes, sons de passos, som das patas do cavalo.

TC: 17':22''

P92: plano geral, leve contra plongee, lado externo do portão da cidade. Negociante atravessa a cavalo, seu amigo e Qionghua estão atrás. Guardas de Nan estão à espera, observam e assentem com a cabeça.

TC: 17':33''

P93: plano geral, dia, paisagem de vegetação (palmeiras), pessoas. Música.

TC: 17':36''

P94: plano geral, paisagem tropical de Hainan, negociante vem na frente a cavalo, seu amigo e Qionghua caminham logo atrás. Os três deslocam-se para a esquerda no quadro e a câmera acompanha. Música.

TC: 17':44''

P95: primeiro plano, Qionghua caminha lentamente, a expressão em seu rosto mostra que ela está desconfiada. Ela olha em volta apenas com o movimento dos olhos. Música.

TC: 17':48''

P96: plano médio, negociante e seu amigo conversam, Qionghua vem atrás e parece desconfiada. Diálogo. Música.

TC: 18':00''

P97: plano geral, contra plongee, ponte de pedras, árvore e rio, os três atravessam a ponte à esquerda do quadro. Câmera parada. Música.

TC: 18':05''

P98: primeiro plano, placa de pedra escrita em chinês, vento balançando a vegetação em volta. Música.

TC: 18':09''

P99: plano geral, vegetação, dia, negociante, seu amigo e Qionghua se aproximam, câmera se desloca lentamente para trás. Negociante desce do cavalo, eles param de

caminhar. Negociante caminha em direção à Qionghua, seu amigo vai sair andando e puxando o cavalo à direita do quadro. Música.

TC: 18':24''

P100: plano médio, negociante se aproxima de Qionghua e ela se assusta. Ele a vira e desamarra suas mãos. Ela faz uma pergunta, e o amigo ri fora de quadro. Música, diálogo, sons de pássaros cantando.

TC: 18':44''

P101: primeiro plano, amigo rindo e falando com Qionghua.

TC: 18':46''

P102: primeiro plano, negociante rindo, Qionghua confusa olhando para ele.

TC: 18':50''

P103: primeiro plano, amigo colocando as malas nas costas do cavalo.

TC: 18':51''

P104: primeiro plano, negociante, Qionghua. Ele corre para a direita do quadro, movimento rápido de câmera acompanha. Negociante ajuda o amigo a carregar o cavalo, fala com Qionghua olhando para ela.

TC: 18':56''

P105: primeiro plano, close no rosto de Qionghua, que alisa os pulsos depois de tiradas as cordas, e parece pensativa. Pássaros cantando.

TC: 19':00''

P106: plano médio, negociante e amigo carregando o cavalo, se entreolham e falam com Qionghua.

Comentário: contam a ela que ela está livre e pode ir embora.

TC: 19':06''

P107: primeiro plano, leve contra plongee, Qionghua alisa os pulsos, olha para os dois e corre. Plano médio, negociante fala com ela e se aproxima. Pássaros cantando.

TC: 19’:16’’

P108: plano médio, diálogo entre o negociante e Qionghua. Ela parece triste. Diálogo, pássaros cantando, música.

TC: 19’:53’’

P109: primeiro plano, close, Qionghua chora enquanto fala. Câmera se movimenta lentamente para trás e para direita. Plano médio, Qionghua e negociante, ele fica sério ao ouvi-la.

Comentário: Qionghua conta que Nan Batian matou seu pai, sua família passou fome e ela acabou escravizada.

TC: 20’:15’’

P110: primeiro plano, negociante fala com Qionghua.

Comentário: ele pergunta se ela quer se juntar ao exército comunista. Ele revela que é integrante do Partido Comunista, e que estava disfarçado.

TC: 20’:18’’

P111: primeiro plano, close de Qionghua, leve plongee, está sentada. Ela se levanta, plano médio, Qionghua e negociante. Câmera se desloca lentamente para trás. Ele indica a ela um caminho na estrada. Música, diálogo.

TC: 20’:46’’

P112: primeiro plano, close, Qionghua sorri. Música.

Comentário: ela revela a eles seu nome, Wu Qionghua.

TC: 20’:49’’

P113: plano médio, Qionghua e negociante. Ele dá algumas moedas para ela. Câmera se aproxima dela, que se emociona com o ato de bondade. Primeiro plano no rosto de Qionghua e na mão dele entregando as moedas. Música, diálogo.

TC: 21’:12’’

P114: plano detalhe, mão de Qionghua com as moedas. Música.

TC: 21':15''

P115: plano médio, Qionghua olha comovida para o negociante, curva seu corpo em agradecimento e corre para a estrada. O amigo entra pela direita do quadro com o cavalo. Plano médio, negociante e amigo de costas, observam Qionghua partir. Eles também partem à esquerda do quadro. Fade, tela preta. Diálogo, música.

TC: 21':35''

P116: plano geral, árvores, guarda em uma "guarita" no topo de uma árvore, câmera desce para o chão, plano médio. Os dois homens chegam ao quartel do exército comunista, vão para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha. Cumprimentam um soldado. O "negociante" corre e cumprimenta um comandante. Diálogo, música.

Comentário: as verdadeiras identidades do negociante e seu amigo são reveladas: são membros do Partido Comunista e do exército.

TC: 21':51''

P117: plano médio, diálogo entre o "negociante" e o comandante. Estão alegres. Seu amigo chega alegremente, se cumprimentam. Andam para o fundo do quadro. Diálogo, música.

Comentário: o comandante mexe com curiosidade nos trajes ocidentais do soldado disfarçado de negociante. O amigo se chama Xiao Pang.

TC: 22':04''

P118: plano médio, o comandante e o "negociante" entram em uma das casas do quartel pela esquerda do quadro, câmera acompanha o movimento, travelling para trás, passam outros dois soldados. O "negociante" começa a tirar os trajes ocidentais. Sua mala está em cima da mesa, ele abre, comandante se aproxima e traz um copo com água. Ele tira os papéis da mala e mostra ao comandante. Tira o terno e o jogo à sua direita, mostra os pacotes de moedas ao comandante. Os dois estão sorrindo e parecem animados. Diálogo.

TC: 22':48''

P119: plano médio, "negociante" está sentado, vestido com seu uniforme de soldado. Xiao Pang está em pé usando ainda a roupa do disfarce. O nome do "negociante" é enfim revelado (Changqing). Os dois conversam e riem. Changqing coloca comida na tigela de Xiao Pang.

TC: 23’:01’’

P120: plano médio, Changqing e o comandante dentro do quartel. Changqing está sentado e o comandante está em pé, estão conversando. Há um soldado ao fundo, um retrato de Lenin na parede, mala e o chapéu do disfarce em primeiro plano.

TC: 23’:09’’

P121: primeiro plano, close do comandante falando.

TC: 23’:12’’

P122: plano médio, Changqing está comendo e o comandante está falando. Ele caminha para o fundo do plano e a câmera se desloca para a esquerda na direção de Changqing, que começa a falar.

TC: 23’:26’’

P123: plano médio aproximado, noite, Qionghua caminha através da floresta observando ao seu redor. Algo chama sua atenção. Ruídos, música.

TC: 23’:34’’

P124: plano geral, floresta, noite, Qionghua caminha lentamente observando ao seu redor. Música.

TC: 23’:40’’

P125: plano geral, noite, vilarejo, chove. Qinghua caminha em direção a uma casa à esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Música, barulho de chuva.

TC: 23’:53’’

P126: primeiro plano, Qionghua está de costas na porta de uma casa, vai para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Ela encontra raízes penduradas, pega uma e começa a comer. Se desloca mais à esquerda. Movimento de câmera para a direita, porta da casa. A porta abre e sai uma mulher, que está atenta, ela vê Qionghua e se assusta. Chuva, ruídos.

TC: 24’:11’’

P127: primeiro plano, Qionghua comendo, não percebe que é observada. Chuva, ruído.

TC: 24':14''

P128: primeiro plano, mulher na porta da casa olhando intrigada para Qionghua. Chuva.

TC: 24':16''

P129: primeiro plano, Qionghua comendo, não notou que a mulher a observa. Chuva.

TC: 24':19''

P130: primeiro plano, mulher na porta da casa, parece sentir pena de Qionghua, começa a fechar a porta lentamente. Chuva.

TC: 24':26''

P131: plano médio aproximado, Qionghua come, olha em volta, caminha para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha, ela vai beber água em uma biqueira. A mulher a observa através da janela. Qionghua se abaixa para beber água do chão, movimento de câmera acompanha. A mulher fala com Qionghua, e ela olha para cima. Chuva.

TC: 24':44''

P132: primeiro plano, rosto da mulher nas grades da janela, ela olha e sai de quadro à esquerda. Câmera parada. Chuva.

TC: 24':46''

P133: primeiro plano, Qionghua assustada. Chuva.

TC: 24':47''

P134: plano médio, Qionghua se levanta rapidamente e olha para a porta. A mulher abre a porta e sai, fala com Qionghua e a chama para dentro da casa. Ela pega Qionghua pela mão. Chuva.

Comentário: a mulher veste roupas simples de cor azul, que parecem ser roupas masculinas, e usa um tipo de turbante na cabeça.

TC: 24':57''

P135: plano médio, interior da casa. Casa simples, pequena, paredes de madeira. As duas entram e a mulher fecha a porta. Qionghua olha em volta e fala com a mulher, que está de costas fechando a porta. Movimento de câmera para a frente, se aproxima de Qionghua e a da mulher. A mulher se desloca para a direita, movimento de câmera acompanha. Ela abre outra porta e entra no cômodo, começa a mexer em algumas coisas. Qionghua a acompanha. Diálogo.

TC: 25':14''

P136: primeiro plano, Qionghua fala com a mulher e põe a mão no bolso para pegar as moedas que ganhou de Changqing.

TC: 25':18''

P137: primeiro plano, cozinha. Mulher tira o turbante da cabeça, câmera se aproxima. Primeiro plano, ela mostra o cabelo para provar a Qionghua que também é mulher.

TC: 25':26''

P138: primeiro plano, rosto de Qionghua surpresa.

TC: 25':29''

P139: plano médio, mulher vai até Qionghua, movimento de câmera para a esquerda acompanha. A mulher pega Qionghua pela mão com sua mão direita, em sua mão esquerda há um pequeno pacote verde. Ela coloca Qionghua para dentro da cozinha e fecha a porta. Qionghua se senta e a mulher dá a ela o pacote verde, que é comida. Qionghua aceita e começa a abri-lo. A mulher se desloca para a frente do quadro, pega uma tigela e a enche com água, volta para Qionghua e dá a ela a tigela com água. As duas se olham. Qionghua está comendo, e parece grata. Elas conversam. A mulher se desloca para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha, ela abre a porta da cozinha, parece preocupada. Fecha a porta e fala com Qionghua. Vai para a direita do quadro, a câmera pára em Qionghua, que está falando.

TC: 26':28''

P140: primeiro plano, mulher parece interessada na fala de Qionghua.

TC: 26':30''

P141: primeiro plano, Qionghua fala, está com a tigela e a comida nas mãos.

TC: 26’:40’’

P142: primeiro plano, mulher fala com Qionghua.

Comentário: Qionghua e a mulher que a recebeu em sua casa, conversam sobre suas histórias de vida, e descobrem que estão fugindo para o mesmo lugar (o acampamento do exército feminino).

TC: 26’:41’’

P143: plano médio, Qionghua está sentada, a mulher está em pé e de costas para a câmera. Qionghua se levanta, e a mulher olha em volta para ver se alguém está chegando. Ela se vira e começa a amarrar uma trouxa de pano. Elas conversam. Qionghua vai até uma cama e afasta a cortina com uma das mãos.

Comentário: Qionghua descobre que a mulher é casada, ela pergunta por seu marido e a mulher aponta para a cama.

TC: 27’:20’’

P144: primeiro plano, corpo na cama coberto por uma colcha azul com bordados brancos.

TC: 27’:22’’

P145: plano médio, mulher e Qionghua. A mulher se recusa olhar para a cama, Qionghua fala com ela.

TC: 27’:24’’

P146: primeiro plano, rosto da mulher, close.

Comentário: seu marido é uma estátua de madeira.

TC: 27’:29’’

P147: primeiro plano, Qionghua segurando a cortina da cama, olha espantada para a mulher, e com estranheza para a cama. Movimento de câmera para trás, plano médio da mulher e Qionghua. Qionghua se curva sobre a cama e puxa a colcha. Música.

TC: 27’:38’’

P148: plano médio, mulher e Qionghua perto da cama. Qionghua vê a estátua de madeira e olha surpresa para a mulher, que começa a falar. Música.

TC: 27’:42’’

P149: primeiro plano, close de Qionghua segurando a cortina da cama olhando surpresa para a mulher ao descobrir que seu marido é uma estátua de madeira. A mulher fala com ela.

TC: 27’:43’’

P150: primeiro plano, close do rosto da mulher, está séria. Música.

TC: 27’:45’’

P151: plano médio, mulher e Qionghua perto da cama onde está deitada a estátua de madeira. Qionghua ainda segura a cortina e observa a estátua. A mulher começa a falar, Qionghua está olhando para ela.

TC: 27’:54’’

P152: primeiro plano, close do rosto da mulher, ela começa a amarrar o turbante azul na cabeça. Movimento de câmera para trás. Plano médio, Qionghua se aproxima dela. Plano médio, Qionghua e a mulher se deslocam para a esquerda do quadro e vão para a sala, movimento de câmera acompanha. Diálogo, música.

TC: 28’:12’’

P153: plano geral, área externa, casa, noite. Qionghua e a mulher saem pela porta de mãos dadas, câmera parada, avançam para a frente do quadro, e saem à esquerda. Fade. Música.

TC: 28’:25’’

P154: plano geral, dia, amanhecer, céu azul com nuvens, panorâmica para a direita mostrando o céu e vegetação. Música.

TC: 28’:32’’

P155: plano geral, vegetação, dia, leve profundidade de campo, Qionghua e a amiga se aproximam, estão alegres, param para observar algo que avistaram. Música.

TC: 28’:43’’

P156: plano geral, dia, acampamento do exército feminino, paisagem (montanhas com vegetação verde, algumas palmeiras). À direita do quadro há uma torre de vigilância, cartazes e bandeiras vermelhas, muitas pessoas se movimentando, marchando. Música.

TC: 28’:45’’

P157: plano médio, Qionghua e mulher de mãos dadas observando, saem correndo. Música, diálogo.

TC: 28’:49’’

P158: plano geral, dia, vegetação, Qionghua e sua amiga descem a colina correndo, se deslocam para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Música.

TC: 28’:54’’

P159: plano geral, acampamento do exército, plongee, movimento de câmera para baixo, mulheres sentadas na torre de vigilância, pessoas correndo, há soldados e pessoas com roupas de camponeses. Música, vozes.

TC: 29’:00’’

P160: plano médio, Qionghua e sua amiga entram correndo alegremente no acampamento, movimento de câmera acompanha. Há mais mulheres correndo ao fundo. Música, vozes.

TC: 29’:06’’

P161: primeiro plano, cartaz com o desenho de uma soldada e escritos. Música, vozes.

TC: 29’:10’’

P162: primeiro plano, Qionghua e sua amiga observam o exército admiradas. Gritos, gongos.

TC: 29’:12’’

P163: plano geral, acampamento exército, câmera parada, bandeiras vermelhas, fila de pessoas, homem vestido de soldado parado embaixo de um “portão” feito de folhas de palmeiras. Uma mulher o chama, ele se alegra e vai até ela. Movimento de câmera o acompanha para a esquerda do quadro. Plano médio, a mulher que o chama é amiga de

Qionghua, elas estão paradas em frente ao cartaz, o soldado se alegra ao vê-la. Diálogo, vozes, gongos.
Comentário: soldado se chama A'Gui.

TC: 29':23''
P164: primeiro plano, close, mulher amiga de Qionghua fala ao soldado. Vozes.

TC: 29':26''
P165: plano médio, Qionghua, sua amiga e A'Gui em frente ao cartaz, eles já se conheciam. Diálogo, vozes.

TC: 29':33''
P166: plano médio, sete soldados atiram duas vezes para cima. Som de tiros.

TC: 29':34''
P167: plano médio, Qionghua e sua amiga se assustam com os tiros e tapam os ouvidos, os três olham em direção aos disparos e Qionghua se desloca para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha, plano médio de A'Gui e a amiga de Qionghua, soldados ao fundo. Diálogo, tiros, ruídos.

TC: 29':42''
P168: plano geral do acampamento do exército: multidão, montanhas ao fundo, algumas árvores e palmeiras, alguns soldados atiram, os outros aplaudem. Aplausos, tiros.

TC: 29':45''
P169: primeiro plano, contra plongee, close em uma placa do acampamento do exército feito de palha e folhas de palmeiras, com uma estrela em cima e papéis vermelhos com escritas chinesas em branco. Câmera desce e mostra soldados homens e mulheres sorrindo, sentadas em um palco, estão uniformizados e possuem uma bandeira vermelha com a foice e o martelo. Aplausos, tiros.

TC: 29':50''
P170: plano médio, filas de soldadas mulheres olhando seriamente na mesma direção. Aplausos.

TC: 29’:52’’

P171: primeiro plano, Changqing, Xiao Pang e outro soldado, bandeira, o comandante se levanta, plano médio, caminha para a frente, pára e olha à esquerda. Aplausos.

TC: 29’:56’’

P172: plano médio, Qionghua à esquerda do quadro observa, à direita está sua amiga, A’Gui e crianças. Qionghua chama a amiga para ver. Diálogo, aplausos.

TC: 30’:03’’

P173: plano médio, montanhas ao fundo, plameira sem segundo plano, soldados sentados, comandante em pé, bandeira à esquerda. Os aplausos cessam e o comandante começa um discurso. Anda para a direita, movimento de câmera acompanha. Pára, e anda para a esquerda, movimento de câmera acompanha. Pára novamente. Câmera se aproxima em zoom lento, primeiro plano do comandante com a bandeira no quadro.

TC: 30’:34’’

P174: plano médio, soldadas uniformizadas em fileiras (formação). Fardas azuis, boné com estrela vermelha, arma nos ombros e facão e chapéu nas costas. Câmera parada. Voz masculina (discurso).

TC: 30’:36’’

P175: primeiro plano, Qionghua e sua amiga, crianças ao fundo. Observam atentas ao discurso do comandante. Voz masculina (discurso).

TC: 30’:38’’

P176: primeiro plano, comandante, bandeira socialista no quadro, soldados ao fundo, gesto de ordem do comandante (punho cerrado para cima). Voz masculina (discurso).

TC: 30’:42’’

P177: primeiro plano, close no rosto de uma soldada, movimento rápido de câmera para a direita para mostrar o grande número de soldadas. Gritam palavras de ordem, plano médio das soldadas. Vozes femininas (gritos).

TC: 30’:48’’

P178: primeiro plano, Qionghua e sua amiga, crianças ao fundo, observam atentas. Vozes.

TC: 30’:50’’

P179: primeiro plano, comandante, bandeira, e soldados sentados. Câmera fixa, continuação do discurso do comandante. Voz masculina, discurso.

TC: 31’:01’’

P180: plano geral, comandante em pé, ao seu lado o soldado que segura a bandeira. Tropa assiste ao discurso. Soldado se aproxima do comandante e entrega a bandeira a ele (aplausos) comandante pega a bandeira. Voz masculina (discurso), aplausos.

TC: 31’:06’’

P181: plano médio, soldada corre para a direita do quadro, movimento rápido de câmera acompanha. Ela sobe no palco, câmera pára. Soldados que estão no palco com o comandante estão em pé. Aplausos.

TC: 31’:14’’

P182: primeiro plano, close na bandeira que se mexe com o vento. Aplausos.

TC: 31’:17’’

P183: primeiro plano, close do rosto de Qionghua, ela sorri. Aplausos.

TC: 31’:19’’

P184: plano geral, movimento de câmera para trás. Soldada desfila com a bandeira, as outras observam, ao fundo soldadas aplaudem. A bandeira é entregue a uma outra soldada em formação na primeira fila, câmera pára. Soldada que estava com a bandeira entra em formação. Aplausos.

TC: 31’:27’’

P185: plano médio, Qionghua, e sua amiga e A’Gui, eles conversam. Qionghua corre em direção ao exército, e a A’Gui tenta impedi-la. Diálogo, aplausos.

Comentário: Qionghua revela seu desejo de se juntar ao destacamento feminino do exército comunista.

TC: 31’:40’’

P186: plano médio, profundidade de campo, paisagem: montanhas, palmeiras, tropas e o palco. A’Gui e a amiga de Qionghua em primeiro plano, estão de costas, observam Qionghua avançar em direção ao exército. Diálogo.

TC: 31’:45’’

P187: plano geral, plongee, paisagem, tropas e palco com os comandantes, soldadas marcham e cantam. Movimento de câmera para baixo, soldadas se movem para a direita do quadro. Canção, música.

TC: 31’:55’’

P188: plano geral, torre de vigilância ao fundo. Tropa marchando em primeiro plano, bandeira passa pelo quadro em primeiro plano. Câmera parada. Canção, música.

TC: 32’:00’’

P189: plano médio, leve contra plongee, palco com o comandante e os soldados, movimento de câmera para a esquerda mostra o comandante olhando o desfile das tropas. Canção, música.

TC: 32’:06’’

P190: plano médio de Qionghua, pessoas ao fundo. Qionghua avança para a frente do quadro. Movimento de câmera para trás, primeiro plano do rosto de Qionghua. Pessoas em desfoque ao fundo, topas passando à direita do quadro. Canção, música.

TC: 32’:12’’

P191: plano médio, Qionghua em primeiro plano. Qionghua chama sua amiga e elas correm para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha. Elas entram atrás da fila das soldadas. Povo à direita do quadro e tropa masculina à esquerda, observam a passagem do exército feminino. Voz feminina, canção, música.

TC: 32’:23’’

P192: plano médio, contra plongee, copas das árvores, movimento de câmera para baixo e para trás, plongee, passagem das tropas. Canção.

TC: 32’:44’’

P193: primeiro plano, soldada cantando, ela avança, movimento de câmera acompanha.

TC: 32’:46’’

P194: plano geral, profundidade de campo, tropas passam. Paisagem de ilha ao fundo, Qionghua e sua amiga seguem a tropa, se deslocam para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Uma soldada fala com elas, parece incomodada, elas continuam a seguir a tropa.

TC: 32’:55’’

P195: primeiro plano, close na comandante da tropa. Ela dita a marcha e observa as soldadas.

TC: 32’:58’’

P196: plano geral, paisagem, leve plongee. Tropa em fila, marcham no lugar. A soldada se incomoda porque Qionghua e sua amiga seguiram a tropa. Qionghua e a amiga de costas. Voz feminina.

TC: 33’:05’’

P197: plano geral, montanhas ao fundo, palmeiras, casa de aldeia, tropa marchando no lugar. Qionghua e sua amiga estão atrás, comandante à frente do quadro e à lateral da tropa, ditando a marcha. Ordena que parem, elas se viram para a frente do quadro e descansam, apoiam as armas no chão. Voz feminina, passos da marcha, barulho das armas apoiando no chão.

TC: 33’:15’’

P198: plano médio, comandante de costas, tropa, Qionghua e sua amiga à direita do quadro. A soldada se desloca até a frente do quadro, movimento de câmera para a direita acompanha. Diálogo.

Comentário: a soldada reclama para a comandante, sobre as duas mulheres que seguiram a tropa.

TC: 33’:19’’

P199: primeiro plano, comandante, leve contra plongee, palmeiras ao fundo, desfocadas. A comandante repreende a soldada por sair da formação. Voz feminina.

TC: 33':20''

P200: primeiro plano, paisagem, uma casa de aldeia, Qiongua e sua, tropa ao fundo. A soldada se envergonha por ter sido repreendida pela comandante, e quer reclamar das duas mulheres estranha que as seguiram. Diálogo.

TC: 33':24''

P201: plano médio, leve profundidade de campo. Fila da tropa, soldadas falam entre si. Vozes femininas.

TC: 33':26''

P202: plano médio, comandante em primeiro plano, está de costas para o quadro; soldadas, Qionghua e sua amiga ao fundo, paisagem, casa. A soldada reclama à comandante sobre as duas estranhas que as seguiram. Diálogo.

TC: 33':30''

P203: primeiro plano, Qionghua e sua amiga, paisagem desfocada ao fundo. Qionghua e sua amiga se envergonham e olham para baixo.

TC: 33':33''

P204: primeiro plano da comandante, profundidade de campo mostrando a paisagem e a tropa. Comandante se desloca rapidamente para a direita do quadro até Qionghua e sua amiga, movimento de câmera acompanha. Qionghua e a amiga entram pela direita do quadro, câmera pára. Diálogo.

Comentário: elas contam que desejam integrar o exército, e a comandante admira o atrevimento e a coragem delas.

TC: 33':45''

P205: primeiro plano, leve contra plongee, close na comandante. Ela olha para Qionghua e para sua amiga. Voz feminina.

Comentário: a comandante do exército pergunta a classe social das duas mulheres.

TC: 33':49''

P206: plano médio, comandante, Qionghua e sua amiga, paisagem ao fundo. Diálogo.
Comentário: a soldada que reclamou que as duas mulheres seguiram a tropa pergunta se elas possuem terras. Qionghua revela que era escrava de um senhor de terra, e sua amiga conta que havia sido vendida aos 10 anos de idade. Ambas são aprovadas. Após o diálogo, a comandante sai de quadro pela esquerda.

TC: 34':08''
P207: primeiro plano, tropa, movimento de câmera para a direita mostrando a reação das soldadas, que estão conversando alegremente. Vozes femininas.

TC: 34':13''
P208: plano médio, profundidade de campo, Qionghua e a amiga estão de costas, comandante ordena silêncio, encara as duas novatas e ordena que entrem na formação. Vozes femininas.

TC: 34':19''
P209: plano médio, comandante de costas, Qionghua fica confusa ao falar com a comandante, soldadas riem. Voz feminina, risos.

TC: 34':25''
P210: plano médio, profundidade de campo, paisagem, casa, comandante pede silêncio e se dirige à Qionghua e sua amiga. Voz feminina, risos.

TC: 34':30''
P211: plano médio, leve contra plongee, tropas e paisagem ao fundo, Qionghua e sua amiga em primeiro plano, comandante entra no quadro pela esquerda em primeiro plano, sai rapidamente também à esquerda. Qionghua a segue, movimento de câmera acompanha. Diálogo.
Comentário: Qionghua é questionada pela comandante, que quer saber por que ela deseja integrar o exército.

TC: 34':40''

P212: primeiro plano, Qionghua abre a gola da blusa e mostra os ferimentos causados pelos castigos na casa de Nan Batian. Ela tem marcas no pescoço. Close no seu rosto. Voz feminina.
Comentário: Qionghua fala sobre seu desejo de justiça e de vingar Nan.

TC: 34':45''
P213: primeiro plano, close no rosto da comandante, que está chocada com os ferimentos de Qionghua. Qionghua fala.

TC: 34':47''
P214: primeiro plano, close no rosto de Qionghua, ela fala demonstrando raiva.

TC: 34':50''
P215: plano médio, Qionghua de costas, paisagem ao fundo, a comandante e a tropa estão observando Qionghua atentamente. Voz feminina.

TC: 34':51''
P216: primeiro plano, expressão do rosto das soldadas. Voz feminina.

TC: 34':54''
P217: plano médio aproximado, Qionghua em primeiro plano, tropa ao fundo. Voz feminina.

TC: 34':55''
P218: plano médio aberto, chegada dos soldados homens. Passos.

TC: 34':57''
P219: plano médio aproximado, soldadas e paisagem ao fundo, Qionghua esconde o pescoço ferido quando os homens chegam.

TC: 34':59''
P220: plano médio, comandantes do exército masculino e feminino se cumprimentam.

TC: 35':02''

P221: plano médio, leve profundidade de campo, paisagem e soldadas, Qionghua em primeiro plano segurando a gola da blusa, ela observa os soldados que chegaram.

TC: 35':04''

P222: primeiro plano, comandante do exército feminino cumprimenta Changqing. Comandante do exército masculino e outros soldados ao fundo. Zoom e close no rosto de Changqing, que vê Qionghua. Diálogo.

TC: 35':09''

P223: primeiro plano, close no rosto de Qionghua, que está surpresa. Tropa ao fundo.

TC: 35':13''

P224: primeiro plano, dois comandantes, Changqing está falando ao comandante. Diálogo.

Comentário: Changqing conta ao comandante a história de vida de Qionghua.

TC: 35':21''

P225: plano médio, paisagem e soldadas ao fundo, Qionghua e sua amiga em primeiro plano. Elas se olham preocupadas. Câmera parada.

TC: 35':25''

P226: plano médio, Changqing e a comandante do exército feminino caminham para a direita do quadro em direção à Qionghua e sua amiga, movimento de câmera acompanha. Paisagem e tropa ao fundo. Eles param, câmera pára. Changqing permite que as duas integrem o exército. Elas correm para o fundo do quadro e se juntam à tropa. Diálogo.

TC: 35':39''

P227: plano geral, câmera parada, paisagem: vila, montanhas ao fundo, palmeiras, vegetação. Tropa em formação. A comandante grita dando ordem às soldadas, Changqing está atrás dela, e começa a falar. Diálogo.

TC: 35':55''

P228: primeiro plano, câmera parada, Changqing discursa.

TC: 36':13''

P229: primeiro plano, Qionghua e sua amiga, vegetação ao fundo, câmera parada, as duas parecem satisfeitas por terem sido aceitas no exército. Voz masculina.

TC: 36':15''

P230: plano geral, paisagem ao fundo, tropa em formação. Changqing ainda discursa. Câmera parada. Voz masculina. Fade, tela preta.

TC: 36':20''

P231: primeiro plano, amanhecer, soldado homem toca uma corneta, contra plongee. Música.

TC: 36':24''

P232: plano médio, amanhecer na ilha, céu, montanhas ao fundo, palmeiras em primeiro plano. Canção em voz feminina.

TC: 36':30''

P233: plano médio, interior do quartel, dormitório das soldadas, Qionghua e sua amiga estão com outras soldadas terminando de vestir o uniforme. Uniforme azul, de manga comprida com braçadeira vermelha, boné com estrela vermelha, bermuda, sandália e polaina azul. Elas estão de cabelos cortados à altura do queixo. Todas estão amarrando as polainas nas pernas. Pegam as armas e correm para fora à direita do quadro, movimento de câmera acompanha. Canção.

TC: 36':41''

P234: plano geral, dia, quartel do exército comunista. Vegetação e casas de palha ao fundo. Tropa entra correndo pela direita do quadro, movimento de câmera acompanha. A tropa pára em formação, câmera pára. Há uma bandeira socialista à esquerda do quadro. Canção.

TC: 36':50''

P235: plano médio, câmera parada, contra plongee, tropa em formação, paisagem do quartel e vegetação ao fundo. Soldadas se viram e correm, saindo pela frente e à direita do quadro. Canção.

TC: 37':01''

P236: plano médio, câmera parada, paisagem ao fundo, soldadas treinando tiro: algumas em pé ao fundo, e outras em primeiro plano agachadas. Changqing está ensinando como segurar a arma de forma correta. Canção.

TC: 37':06''

P237: plano médio, parte externa do quartel, Changqing está diante de uma lousa com escritos, dando aula às soldadas. Câmera se desloca para a esquerda do quadro, passa por uma bandeira socialista e mostra as soldadas sentadas em meio aos troncos das palmeiras prestando atenção ao que Changqing fala e tomando notas. A câmera pára em Qionghua e sua amiga. Canção.

TC: 37':19''

P238: plano médio, paisagem da ilha ao fundo, soldadas trabalhando no quartel. Carro de boi passando, mulher carregando baldes, amiga de Qionghua e outras duas soldadas trabalhando em um pilão, estão felizes. Canção.

TC: 37':24''

P239: plano médio, leve plongee, câmera começa parada e se desloca para a direita do quadro, as soldadas estão em um rio lavando alimentos, cortando cabelo, se lavando, lavando roupas, estão sorrindo. Amiga de Qionghua está sentada lavando roupas, a câmera pára, A'Gui chega à direita do quadro, está sorrindo, pára para entregar uma roupa a ela. Qionghua brinca jogando água nele, ele ri. Canção.

TC: 37':44''

P240: plano médio, noite, chove, Qionghua está fardada com uma arma. Torre de vigilância à esquerda. A comandante chega e coloca um disfarce de palha sobre os ombros dela. Movimento de câmera para frente, fusão com a imagem do próximo plano. Canção.

TC: 37':53''

P241: plano médio, torre de vigia à esquerda, céu mais claro, chuva parou. Qionghua de perfil se vira para a câmera. Já é uma soldada formada. Fusão com a imagem do próximo plano. Canção.

TC: 38':01''

P242: plano médio, céu em penumbra, câmera parada, soldadas entram pela esquerda do quadro, estão em fila carregando armas e bandeira. Fade rápido. Canção.

TC: 38’:09’’

P243: plano médio, câmera parada, interior do quartel, comandante dá instruções para a primeira missão de Qionghua e sua amiga. Qionghua está em pé, e sua amiga está sentada à mesa. Uma soldada arruma o cabelo de Qionghua, ela e a amiga estão disfarçadas de camponesas. Outra soldada entra através da porta, é possível ver a torre e uma bandeira em profundidade de campo. Ela entrega papéis à comandante. A amiga de Qionghua se levanta, estão prontas e se preparam para sair. Voz feminina.

TC: 38’:24’’

P244: plano médio, comandante caminha para a direita do quadro, câmera acompanha, ela fala com Qionghua e sua amiga, e coloca os papéis na cesta. Elas estão disfarçadas de camponesas, com chapéus nas costas e uma enxada com cestos nos ombros. Saem pela porta. Diálogo.

TC: 38’:32’’

P245: plano médio, Qionghua e sua amiga caminham para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha, paisagem tropical da ilha, dia, sol. Música.

TC: 38’:40’’

P246: primeiro plano, câmera se desloca para a esquerda, close na vegetação, pára em Qionghua e sua amiga disfarçacadas e escondidas em meio à vegetação, estão observando. Música, diálogo.

TC: 38’:54’’

P247: plano geral, casa de Nan Batian em meio a uma vegetação espessa. Música.

TC: 38’:57’’

P248: primeiro plano aproximado, câmera parada, Qionghua e sua amiga observam com atenção. Diálogo.

TC: 39’:01’’

P249: plano geral, câmera parada, homens trabalhando em uma construção na propriedade de Nan Batian. Música.

TC: 39':05''

P250: plano médio, leve contra plongee, câmera parada, homens trabalhando com guardas vigiando. Um guarda bate na cabeça de um trabalhador idoso com uma arma. Música, ruídos, voz masculina.

TC: 39':08''

P251: primeiro plano, close em Qionghua e amiga, observando o que acontece na propriedade. Diálogo, música.

TC: 39':17''

P252: plano geral, paisagem da ilha: montanhas, vegetação, pessoas andando em fila. Música.

TC: 39':24''

P253: primeiro plano, Qionghua e sua amiga escondidas na vegetação, observam os movimentos de Nan Batian. Se deslocam para a direita e mais à frente do quadro, Qionghua se esconde em uma planta, movimento de câmera acompanha. Música, diálogo.

TC: 39':32''

P254: plano médio, leve profundidade de campo, câmera parada, fila avança: guardas de Nan à frente, atrás empregos, Nan é carregado em uma liteira. Música.

TC: 39':37''

P255: primeiro plano, câmera parada, Qionghua e a amiga observam escondidas na vegetação, Qionghua se move para a direita do quadro e avança para frente, movimento de câmera acompanha. Música.

TC: 39':43''

P256: primeiro plano, Nan Batian carregado na liteira, veste roupas chinesas luxuosas na cor branca e usa um chapéu. Zoom rápido em seu rosto. Música.

TC: 39':47''

P257: primeiro plano, Qionghua observa Nan, escondida na vegetação. Parece sentir raiva, leva sua mão direita em direção à sua cintura, em um gesto de alguém que vai sacar uma arma. Música.

TC: 39':52''

P258: primeiro plano, Nan Batian carregado na liteira, câmera se desloca para a direita do quadro. Música.

TC: 39':54''

P259: close na cintura de Qionghua, que está sacando um revólver, câmera sobe e se afasta em plano médio. Qionghua olha Nan com a arma na mão e abaixa, movimento de câmera acompanha. Sua amiga entra no quadro por trás e segura a mão de Qionghua, tentando impedi-la de atirar, Qionghua diz o nome de Nan com raiva, zoom rápido, close em seu rosto, ela arregala os olhos. Diálogo, música.

TC: 40':06''

P260: primeiro plano de Nan em sua liteira. Câmera parada. Música.

TC: 40':07''

P261: primeiro plano, câmera parada, Qionghua atira em direção a Nan. Sua amiga tenta impedi-la, mas ela a afasta a avança, movimento de câmera para trás. Qionghua abaixa e dispara um tiro, sua amiga está logo atrás. Música, diálogo, som de tiro.

TC: 40':17''

P262: primeiro plano, Nan ordena que coloquem sua liteira no chão.

TC: 40':19''

P263: plano médio, paisagem em profundida de campo, comitiva de Nan em fila, seus guardas estão em primeiro plano, todos abaixaram, o guarda aponta sua arma. As mulheres se desesperam. Voz masculina, vozes femininas ao fundo.

TC: 40':21''

P264: primeiro plano, Qionghua abaixada, se levanta, movimento de câmera acompanha. Atira novamente. Voz feminina, som de tiro.

TC: 40’:27’’

P265: primeiro plano, câmera parada, Nan escondido na vegetação, está abaixado, seu guarda está atrás. Nan dá uma ordem ao seu guarda. Voz masculina.

TC: 40’:32’’

P266: plano médio, câmera parada, Qionghua e sua amiga se retiram escondidas na vegetação. Voz feminina. Fade, tela preta.

TC: 40’:38’’

P267: primeiro plano, close da arma em cima da mesa, câmera abre para plano médio. Dentro do quartel, Qionghua está sentada à mesa, com a cabeça apoiada na mão. Sua amiga está em pé e ao lado da mesa com a comandante, que está zangada. Voz feminina.

TC: 40’:48’’

P268: primeiro plano, comandante. Câmera parada. Voz feminina.

TC: 40’:51’’

P269: plano médio, câmera parada, Qionghua está sentada com a cabeça apoiada na mão, olhando para baixo, parece arrependida. Sua amiga é questionada pela comandante, e Qionghua começa a falar, movimento de câmera para a frente, close no rosto de Qionghua. Diálogo.

TC: 41’:09’’

P270: primeiro plano, câmera parada, Qionghua sentada, amiga e comandante atrás em pé. A comandante fala. Movimento de câmera para trás, abrindo em plano médio, Qionghua se levanta e começa a falar, câmera pára. Qionghua corre para fora pela porta. Amiga fala com a comandante e também corre para fora. A comandante sai em seguida. Diálogo.

TC: 41’:42’’

P271: plano geral, câmera parada, quartel, montanhas ao fundo, Qionghua em primeiro plano, tropa marchando ao fundo, movimento de câmera para trás e para esquerda. Qionghua parece triste, sua amiga chega e elas conversam. Qionghua chora, movimento de câmera para frente. Primeiro plano em Qionghua e sua amiga. Diálogo.

TC: 42’:02’’

P272: plano médio, profundidade de campo (paisagem), Changqing conversa com a comandante. Caminha para a frente do quadro, movimento de câmera acompanha, primeiro plano nos dois. Diálogo.

TC: 42’:11’’

P273: primeiro plano, câmera parada, Qionghua chora e sua amiga a consola. Câmera se desloca para trás, abre em plano médio, Changqing e a comandante estão no quadro. Diálogo.

TC: 42’:34’’

P274: primeiro plano, câmera parada, close no rosto de Changqing falando. Voz masculina.

TC: 42’:37’’

P275: primeiro plano, câmera parada, close no rosto de Qionghua, que ouve o que Changqing diz. Qionghua está triste. Voz masculina.

TC: 42’:43’’

P276: plano médio, Qionghua e sua amiga, Changqing, e a comandante. Changqing fala. Voz masculina.

TC: 42’:44’’

P278: primeiro plano, close no rosto de Qionghua, que está de cabeça baixa. Ela ergue a cabeça e fala com Changqing. Diálogo. Câmera parada.

TC: 42’:52’’

P279: plano médio, câmera parada, Qionghua e sua amiga, Changqing e a comandante do exército feminino, dão uma ordem e Qionghua sai, sua amiga começa a falar. Diálogo.

TC: 43’:14’’

P280: primeiro plano, câmera parada, close no rosto da amiga de Qionghua, que está falando. Voz feminina.

TC: 43’:17’’

P281: plano médio, câmera parada. Changqing ri e fala com a amiga de Qionghua,e ela sai. Diálogo. Fade, tela preta.

TC: 43’:28’’

P282: primeiro plano em duas labaredas, interior do alojamento das soldadas. Movimento de câmera para trás, Qionghua está sentada em uma cama e parece triste. Ela tira o boné, sua amiga abre a porta e entra. Ela tem uma arma na mão. Movimento de câmera para a direita, ela se senta com Qionghua, conversam. Qionghua fica pensativa e se deita lentamente. Movimento de câmera para trás, sua amiga limpa a arma. Diálogo, música.
Comentário: durante o diálogo, a amiga de Qionghua revela seu nome: Honglian.

TC: 44’:30’’

P283: close nas mãos de Qionghua, que mexe nas moedas que ganhou de Changqing. Câmera parada. Som de metal (moedas).

TC: 44’:34’’

P284: primeiro plano, câmera parada, Qionghua conversa com Honglian, que está ao fundo limpando a arma. Qionghua está deitada de lado, apoiada no cotovelo, e Honglian está sentada. Diálogo, som de metal.

TC: 44’:51’’

P285: primeiro plano, câmera parada, Honglian está falando. Movimento de câmera para a direta, enquadra Qionghua em primeiro plano. Qionghua fala. Diálogo. Fade rápido, fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 45’:06’’

P286: primeiro plano de uma tigela e uma vareta em chamas em um toco de tronco de árvore. Câmera parada. Música.

TC: 45’:12’’

P287: plano geral, câmera parada, paisagem, noite. Música.

TC: 45’:18’’

P288: plano médio, noite, interior do alojamento. Qionghua está deitada com Honglian ao seu lado. Honglian dorme e Qionghua está acordada. Movimento de câmera se aproxima de Qionghua e a deixa em primeiro plano, ela está sorrindo. Música.

TC: 45’:27’’

P289: primeiro plano, Qionghua sorrindo se vira na cama e Honglian acorda, primeiro plano nas duas. Elas conversam, e Qionghua se senta na cama, movimento de câmera para trás as deixa em plano médio. Diálogo, música.

TC: 45’:59’’

P290: primeiro plano, close no rosto de Qionghua, movimento de câmera para trás, rosto de Honglian e Qionghua em primeiro plano. Elas conversam e depois se deitam para dormir. Diálogo, música.

TC: 46’:34’’

P291: primeiro plano, Qionghua e Honglian se deitam, movimento de câmera para trás, plano médio. Música. Fade.

TC: 46’:40’’

P292: plano geral, quartel, dia. Movimento de câmera para a direita acompanhando uma soldada que caminha carregando dois baldes. Há algumas soldadas exercendo outras atividades. Som de soldadas marchando, galo cantando.

TC: 46’:46’’

P293: plano médio, dormitório de Qionghua, ela e Honglian estão praticando luta. Uma soldada entra pela porta trazendo café da manhã. Qionghua se senta na cama para comer. Câmera parada. Diálogo, ruídos.

TC: 47’:09’’

P294: primeiro plano, Qionghua comendo. Ela deixa a tigela de lado, se levanta e começa a falar, movimento de câmera acompanha. Plano médio, Qionghua passa por Honglian e a outra soldada que estão em pé, e se dirige até a porta, colocando o boné na cabeça, movimento de câmera a acompanha para a esquerda quadro. Diálogo.

TC: 47’:20’’

P295: plano médio, Qionghua sai pela porta, Honglian e a outra soldada vão atrás. Qionghua desiste de sair e Honglian sai. Câmera parada. Diálogo, ruído da porta e de passos.

TC: 47’:43’’

P296: plano geral, cozinha do quartel. Através da porta se vê o exterior, com a bandeira socialista, uma soldada e ao fundo a torre de vigilância. Os comandantes estão sentados à mesa e uma soldada em pé está ao fundo. Honglian está em pé, ela fala com Changqing, e sai sorrindo. Changqing e os outros também riem e conversam. Câmera parada. Diálogo.

TC: 48’:17’’

P297: primeiro plano, a comandante fala com Changqing, e outro comandante que está ao seu lado fumando faz um sinal positivo com a cabeça. Câmera parada, Diálogo.

TC: 48’:22’’

P298: plano médio, comandantes estão sentados à mesa conversando. Câmera parada. Diálogo.

TC: 48’:42’’

P299: primeiro plano de Changqing, que fala aos demais, ele se levanta, câmera abre para plano médio e se aproxima. Changqing tira algo do bolso, movimento de câmera se aproxima deixando Changqing em primeiro plano. Diálogo. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 49’:08’’

P300: plano médio de Changqing novamente disfarçado de negociante, é carregado em uma liteira. Outros soldados, incluindo Qionghua, estão com ele, e todos estão disfarçados. Câmera parada.

TC: 49’:20’’

P301: plano médio, contra plongee, entrada da casa de Nan. Seus guardas revistam a comitiva de Changqing. Voz masculina, música.

TC: 49’:24’’

P302: primeiro plano de uma das soldadas disfarçada. Ela tem uma haste de madeira sobre o ombro com cestas nas duas extremidades, parece preocupada. Música.

TC: 49’:27’’

P303: plano médio, contra plongee, guardas revistando. Música.

TC: 49’:29’’

P304: plano médio, comitiva de soldados comunistas disfarçados caminhando dentro da vila de Nan, movimento de câmera acompanha, passam o portão. Voz masculina, música.

TC:49’:44’’

P305: plano geral, comitiva do exército vermelho disfarçada de negociantes entram na vila aonde está localizada a propriedade de Nan Batian. É dia, e há várias pessoas na rua. Câmera inicia parada, acompanha o movimento da comitiva à direita do quadro, e para novamente. Música.

TC: 49’:59’’

P306: primeiro plano da comandante e uma soldada disfarçadas, se olham desconfiadas, câmera parada. Música.

TC: 50’:03’’

P307: plano médio, interior da casa de Nan Batian, mesa com presentes e uma das soldadas disfarçadas carregando um quadro vermelho com moedas. Câmera inicia parada na mesa com os objetos e se move para a direita (para a soldada com o quadro de moedas), Qionghua e um dos empregados de Nan ao fundo. Movimento de câmera para trás, abre para plano geral da sala no qual aparece Nan Batian sentado, ele ri. O conselheiro e a mulher que cantou no jantar estão em pé, Changqing está sentado com Nan, e começa a falar.

TC: 50’:20’’

P308: plano médio, Qionghua oferece o quadro de moedas ao conselheiro, e a mulher que cantou no jantar o pega das mãos de Qionghua. Câmera parada.

TC: 50’:29’’

P309: plano geral da sala, câmera se inicia parada com Changqing e Nan Batian sentados em primeiro plano, demais personagens ao fundo. Qionghua e a empregada de Nan Batian se aproximam e curvam o corpo em reverência aos dois homens. O movimento de Qionghua é mais contido, e ela parece tentar conter a outra mulher. Nan Batian demonstra sentir dor no ombro. Changqing fala com ele, movimento de câmera se aproxima dos dois, a empregada se aproxima de seu ombro para confortá-lo da dor, e sai de quadro em seguida. Changqing e Nan ficam em primeiro plano.

TC: 50':47''

P310: primeiro plano de Nan sentado, e a mulher em pé ao seu lado. Nan fala sobre o tiro, a mulher parece tensa, câmera parada.

TC: 50':57''

P311: plano geral, Changqing e Nan sentados, mulher em pé ao lado de Nan, Qionghua, conselheiro e o outro empregado de Nan em pé ao fundo. Nan dialoga com o empregado.

TC: 51':02''

P312: primeiro plano de Qionghua olhando para Nan Batian, o diálogo entre os homens continua, câmera parada.

TC: 51':05''

P313: plano médio, Changqing sentado de costas, Nan sentado com a mão no ombro, mulher em pé ao seu lado, conselheiro sentado mais ao fundo do quadro. Nan se ajeita na cadeira e a mulher o ajuda, ele e Changqing dialogam. Câmera parada.

TC: 51':27''

P314: primeiro plano de Changqing, ele tosse segurando um lenço em frente à boca, fala com Nan. Câmera parada.

TC: 51':32''

P315: plano médio, Changqing e Nan sentados conversando, mulher parada em pé perto de Nan, conselheiro sentado ao fundo, observa o diálogo. Conselheiro se levanta. Câmera parada.

TC: 51':38''

P316: primeiro plano do conselheiro, ele fala a Changqing. Câmera parada.

TC: 51':45''

P317: primeiro plano de Changqing, sorri e faz reverência com a cabeça, imagem se funde ao próximo plano.

TC: 51’:50’’

P318: plano médio, leve profundidade de campo, aposentos na casa de Nan Batian, onde os integrantes disfarçados do exército estão hospedados. Changqing está andando de um lado para o outro, seu amigo está em uma escrivaninha mexendo em algumas coisas, a outra soldada está ao fundo no outro cômodo, e Qionghua está perto de Changqing. Os personagens em primeiro plano caminham através do cômodo, Qionghua se aproxima de Changqing e começa a falar com ele. Ela vai até a escrivaninha e mexe em alguns papéis. Câmera parada.

TC: 52’:11’’

P319: primeiro plano dos pés do conselheiro. Câmera inicia parada em seus pés e sobre abrindo para plano médio. Ele caminha para a direita do quadro e a câmera acompanha o movimento. Movimento de câmera para trás, Nan aparece sentado em uma cadeira, de costas. O conselheiro está fumando, fala com Nan. Nan ri enquanto pega um copo de chá na mesa à sua frente.

TC: 52’:34’’

P320: primeiro plano de Nan, ele fala com o conselheiro enquanto destampa o copo de chá. Câmera parada.

TC: 52’:39’’

P321: plano médio de Nan sentado de costas para a câmera e conselheiro em pé, segurando um cigarro e falando com Nan. Ele se aproxima da mesa, movimento de câmera para frente em direção ao conselheiro até deixa-lo em primeiro plano, ele fala seriamente.

TC: 52’:52’’

P322: primeiro plano de Nan, dialogando com o conselheiro, câmera parada.

TC: 53’:00’’

P323: primeiro plano, conselheiro fala com Nan, câmera parada.

TC: 53’:20’’

P324: primeiro plano, Nan se levanta rindo, anda para a esquerda do quadro enquanto fala com o conselheiro, movimento de câmera o acompanha, a empregada entra com uma bandeja nas mãos, Nan senta. A mulher troca o curativo de seu braço.

TC: 53':35''

P325: primeiro plano, conselheiro fala seriamente com Nan, câmera parada.

TC: 53':43''

P326: primeiro plano de Nan, que faz expressão de dor enquanto a mulher troca o curativo de seu braço.

TC: 53':48''

P327: plano médio, Nan bate no rosto da mulher, e ela grita expressando dor.

TC: 53':49''

P328: conselheiro se assusta com o tapa que Nan deu na mulher, olha para o lado e parece desaprovar a atitude de Nan. Câmera parada.

TC: 53':52''

P329: plano médio, Nan sentado falando com o conselheiro, mulher no chão no canto direito do quadro. Nan se levanta, movimento de câmera acompanha, primeiro plano.

TC: 53':58''

P330: plano médio, Nan em pé de costas falando com o conselheiro, que está em pé olhando para baixo. Nan grita e um dos seus empregados entra correndo através de uma porta no fundo do plano. Nan lhe dá uma ordem, e ele sai pela mesma porta. Nan caminha para perto do conselheiro e continua a falar com ele. Câmera parada.

TC: 54':18''

P331: primeiro plano, contra plongee, Nan fala com o conselheiro.

TC: 54':31''

P332: plano médio, Qionghua e sua companheira de exército Honglian estão em algum tipo de porão da propriedade de Nan. Qionghua carrega uma lamparina e sua companheira uma bandeja. Câmera parada.

TC: 54':33''

P333: plano médio de “Pequeno Diabo” no mesmo ambiente, parece estar próximo a um poço, olha para Qionghua e Honglian e acena positivamente com a cabeça. Câmera parada, música.

TC: 54’:38’’

P334: plano médio, Qionghua e Honglian caminham, diálogo, música, movimento de câmera para trás.

TC: 54’:41’’

P335: plano médio, música, movimento de câmera para frente, se aproxima de uma porta.

TC: 54’:45’’

P336: plano médio, Qionghua e Honglian caminham para a direita do quadro movimento de câmera acompanha, duas empregadas de Nan entram em cena, uma delas, mais idosa, pega a badeja das mãos da companheira de Qionghua, e a reverencia curvando seu corpo para frente. Música.

TC: 54’:56’’

P337: plano médio, um dos empregados de Nan está observando a cena escondido atrás de uma parede de pedra, fica espantando com o que vê. Movimento de câmera para a esquerda, Qionghua e Honglian entram em quadro, estão caminhando. Ouvem sons de chicote. Música.

TC: 55’:04’’

P338: primeiro plano, Qionghua e Honglian no corredor, estão espantadas caminhando em direção ao som das chicotadas. Movimento de câmera para trás acompanhando os passos delas. Música, gritos.

TC: 55’:07’’

P339: plano médio, homem sentado perto da porta de uma cela, ouve as chicotadas e os gemidos de dor, olha em direção e desvia o olhar, toma um gole de chá. Movimento de câmera para a esquerda, deixando a porta da cela em primeiro plano. Gritos de homem e mulher, sons de chicote.

TC: 55’:15’’

P340: close do rosto de Honglian que está espantada com os sons, ela olha para Qionghua, movimento de câmera para esquerda, close no rosto de Qionghua, que está com uma expressão comovida. Gemidos de dor, música.

TC: 55':21''

P341: primeiro plano do homem sentado próximo à porta da cela, observa a aproximação das duas. Música.

TC: 55':22''

P342: primeiro plano de Qionghua e Honglian: ela puxa Qionghua pelo braço para que saiam dali. Movimento de câmera para esquerda acompanha, saem por uma porta. Música.

TC: 55':30''

P343: plano médio, Qionghua e Honglian estão dentro da casa de Nan, movimento de câmera para esquerda, encontram conselheiro e um empregado de Nan. Música.

TC: 55':39''

P344: plano médio de Qionghua e Honglian, Qionghua cumprimenta o conselheiro.

TC: 55':43''

P345: plano médio do conselheiro e do outro empregado. O conselheiro fala com Qionghua, movimento de câmera para a direita, coloca Qionghua e Honglian no quadro. Qionghua fala com ele.

TC: 55':51''

P346: plano médio, "Pequeno Diabo" em pé e Changqing sentado à escrivaninha do quarto em que estão hospedados na casa de Nan. Movimento de câmera para a direta, Qionghua e Honglian entram no cômodo pelos fundos. Movimento de câmera para a direita, "Pequeno Diabo" lava as mãos em uma bacia, observa ao redor desconfiado. Diálogo.

TC: 56':09''

P347: primeiro plano, rosto de "Pequeno Diabo" através de uma janela interna do quarto. Música.

TC: 56':14''

P348: plano médio, quarto escuro, uma sombra de uma pessoa no chão. Câmera parada. Música.

TC: 56':18''

P349: primeiro plano, "Pequeno Diabo" de perfil, seca o rosto com uma toalha, parece desconfiado. Câmera parada. Música.

TC: 56’:22’’

P350: primeiro plano, Qionghua em pé, Changqing sentado à escrivaninha, eles olham para a direita. Changqing se levanta, está inquieto. Abre um leque e começa a se abanar. Caminha em direção a “Pequeno Diabo”, movimento de câmera para a direita. Diálogo.

TC: 56’:37’’

P351: plano médio mais aberto, Changqing e Qionghua através das cortinas do quarto, movimento de câmera para a direita, percorre a sala e pára em um corredor, onde um dos empregados de Nan está escondido ouvindo a conversa. Fade, e fusão de imagem com o próximo plano.

TC: 56’:55’’

P352: plano médio, sala escura, conselheiro sentado em uma cadeira, está fumando e se abanando com um leque. O outro empregado está em pé ao lado da cadeira, fala com o conselheiro. Movimento de câmera em direção ao rosto do conselheiro o deixando em primeiro plano.

TC: 57’:12’’

P353: plano geral, área externa da casa, noite, guarda armado em cima do muro, câmera parada.

TC: 57’:17’’

P354: primeiro plano, Changqing no quarto escuro, “Pequeno Diabo” agachado, se olham e acenam positivamente com a cabeça.

TC: 57’:29’’

P355: plano geral, noite, movimento de câmera para a esquerda mostra os soldados comunistas escondidos observando a propriedade de Nan.

TC: 57’:34’’

P356: plano detalhe, mão de Changqing segurando um relógio. Som de ponteiro.

TC: 57’:36’’

P357: plano médio, Changqing fecha o relógio e chama Xiao Pang (“Pequeno Diabo”), acenam com a cabeça, e correm. Câmera parada.

TC: 57’:40’’

P358: plano médio, Qionghua abre uma janela e a atravessa, tem uma arma na mão. Honglian vem atrás dela com uma faca. Música.

TC:57':51''

P359: plano médio do quarto de Nan, movimento de câmera para a direita, Qionghua e Honglian entram no quadro pela direita, vistas através de uma cortina, Qionghua abre a cortina. Música.

TC: 58':03''

P360: plano médio, Nan dormindo em sua cama. As sombras de Qionghua e Honglian aparecem na cortina da cama de Nan. Elas abrem a cortina, estão armadas. Música.

TC: 58':13''

P361: plano médio, área externa da casa, noite, Xiao Pang entra correndo no quadro e abre o portão da casa, pessoas do exército comunista disfarçados de camponeses entram correndo, movimento de câmera para a esquerda. Música.

TC: 58':33''

P362: plano geral, noite, guarda de Nan na porta da propriedade. Câmera parada. Música.

TC: 58':37''

P363: primeiro plano, comandante disfarçada esfaqueando as costas do guarda. Câmera parada. Música.

TC: 58':41''

P364: plano geral da entrada da casa, comandante que esfaqueou o guarda entra correndo, outros soldados comunistas disfarçados entram atrás dela. Música.

TC: 58':47''

P365: plano médio, comandante abre uma porta, dentro do lugar há guardas de Nan, ela os rende e entram mais soldados comunistas disfarçados- homens e mulheres. A comandante atira em um dos guardas de Nan. Câmera parada. Música, gritos, som de tiro.

TC: 58':58''

P366: plano geral, noite, entrada da casa de Nan, guarda em cima do muro da propriedade. Câmera parada. Música.

TC: 59':01''

P367: plano médio, noite, solados comunistas disfarçados em uma colina, vigiam a casa de Nan. Câmera parada. Diálogo.

TC: 59':09''

P368: plano médio, noite, contra plongee, torre de vigia da casa de Nan. Câmera parada.

TC: 59’:13’’

P369: plano médio, noite, soldados comunistas disfarçados correm. Câmera parada. Música.

TC: 59’:16’’

P370: primeiro plano, Nan foi capturado, movimento de de câmera para trás, abre em plano médio. Qionghua o amarra em uma cadeira, enquanto Honglian segura uma arma. Movimento de câmera para trás em plano médio mais aberto. Changqing observa a ação, Xiao Pang entra correndo pelo fundo do quadro, fala com Changqing e sai correndo. Diálogo, música.

TC: 59’:31’’

P371: primeiro plano, noite, fogo. Música.

TC: 59’:37’’

P372: plano médio, noite, plongee, soldados comunistas se deslocam na colina. Câmera parada. Música.

TC: 59’:45’’

P373: primeiro plano, soldado comunista disfarçado joga uma granada na casa de Nan. Câmera parada. Música.

TC: 59’:48’’

P374: plano geral, área externa da casa de Nan, noite, a granada explode, os soldados correm em direção à casa. Música, explosão, gritos.

TC: 59’:55’’

P375: plano geral, plongee, soldados correndo em direção à casa de Nan. Movimento de câmera para a direita, soldada tocando uma corneta, outra soldada segurando a bandeira socialista, ela se desloca para a direita do quadro, primeiro plano na bandeira, câmera pára, plongee, soldados correndo. Gritos, música. Fade.

TC: 1:00’:10’’

P376: dia, primeiro plano de um “chapéu de burro” com escritos em chinês, soldados ao fundo. Movimento de câmera para baixo, rosto de Nan em primeiro plano, contra plongee. Gritos.

TC: 1:00’:15’’

P377: plano médio, dia, soldados caminhando. Som de vozes.

TC: 1:00’:17’’

P378: primeiro plano, soldados, pessoas comuns, Nan de costas, com as mãos acorrentadas, puxado por Qionghua, que grita. Câmera parada.

TC: 1:00’:20’’

P379: plano médio, Qionghua caminhando e puxando Nan acorrentado, soldados em volta, ao fundo a torre de vigia tomada pelos soldados, movimento de câmera para trás. Qionghua falando às pessoas.

TC: 1:00’:31’’

P380: primeiro plano, pessoas na rua observando Nan preso, prestam atenção ao discurso de Qionghua. Movimento de câmera para a direita, mostra o rosto das pessoas, outras pessoas chegam para ver.

TC: 1:00’:37’’

P381: plano médio, leve contra plongee, câmera parada, Qionghua caminha puxando Nan, Lian ao lado, outros soldados e povo em volta. Qionghua caminha para a frente do quadro, primeiro plano, ela chora e pára rapidamente. Enxuga as lágrimas na manga do uniforme e continua a caminhar puxando Nan.

TC: 1:00’:51’’

P382: plano médio, leve plongee, câmera se desloca para a esquerda acompanhando a caminhada de Qionghua, que continua seu discurso. Gritos.

TC: 1:00’:56’’

P383: primeiro plano, Qionghua fala ao povo e demais soldados que está ao seu redor, câmera se aproxima, close do rosto de Qionghua.

TC: 1:01’:00’’

P384: panorâmica rápida (contra plongee) do rosto do povo observando Qionghua discursando.

TC: 1:01’:02’’

P385: plano médio, Qionghua continua seu discurso, Nan acorrentado olha para baixo, soldados e povo em volta. Primeiro plano, Qionghua e os demais avançam para a frente do quadro. Gritos.

TC: 1:01':11''

P386: plano geral, rua, pessoas observando Nan sendo levado preso, uma multidão vem ao encontro. Gritos.

TC: 1:01':14''

P387: plano médio, Qionghua levando Nan, soldados e povo em volta. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:01':15''

P388: plano médio, a multidão que vem ao encontro são os empregados de Nan, eles têm cartazes pendurados no pescoço. Estão presos sendo levados pelos soldados comunistas, povo acompanha aos gritos. Movimento lento de câmera para a direita.

TC: 1:01':19''

P389: plano médio, Nan sendo levado preso, povo o xinga, e atira objetos nele. Movimento lento de câmera para a esquerda, Nan cruza com seus empregados que também foram presos e também estão sendo levados pelo exército comunista. Gritos.

TC: 1:01':27''

P390: plano médio, leve plongee, movimento lento de câmera para trás, povo acompanha revoltado a prisão de Nan e de seus homens. Gritos.

TC: 1:01':35''

P391: primeiro plano, camponeses revoltados tentam agredir Nan e seus homens. Gritos.

TC: 1:01':36''

P392: primeiro plano, breve panorâmica para a direita, mostra os camponeses revoltados contra Nan. Gritos.

TC: 1:01':39''

P393: plano médio, Nan é agredido, cai seu "chapéu de burro", primeiro plano. Gritos.

TC: 1:01':43''

P394: primeiro plano, camponeses revoltados xingando Nan. Movimento de câmera para direita.

TC: 1:01':45''

P395: primeiro plano, Nan olhando para baixo, camponeses o xingam e o empurram. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:01':47''

P396: plano médio, contra plongee, um homem e uma mulher observam o que está acontecendo na rua de uma varanda, e saem de quadro. Gritos.

TC: 1:01':48''

P397: plano geral, camponeses revoltados na rua, porta fechando. Gritos.

TC: 1:01':53''

P398: plano médio, Qionghua chama Xiao Pang, eles gritam às pessoas, que estão brigando.

TC: 1:01':54''

P399: plano geral, rua cheia de pessoas, estão brigando. Gritos.

TC: 1:01':57''

P400: primeiro plano, Xiao Pang e Honglian gritando com as pessoas, Xiao Pang dá um tiro para cima, e dá ordem às pessoas.

TC: 1:02':07''

P401: plano médio, Xiao Pang fala com as pessoas na rua, e Honglian está ao seu lado. Câmera parada.

TC: 1:02':08''

P402: plano médio, Nan sendo levado preso, soldados, povo em volta o agride e xinga. Movimento de câmera para a direita, próximo ao portão de entrada da casa de Nan, Changqing conversa com a comandante. Gritos. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:02':21''

P403: plano médio, interior da casa de Nan. Ele está sentado em uma cadeira, e uma soldada está de guarda na porta, segura uma arma. Movimento de câmera se aproxima de Nan o deixando em primeiro plano. Close no rosto de Nan que olha em volta, e se levanta. A soldada lhe dá uma ordem, ele fala com ela. Ela permite que ele se levante e o segue apontando a arma. Movimento de câmera para a esquerda, seguindo Nan. Música.

TC: 1:02':54''

P404: plano médio a soldada grita com Nan, e ele se curva, ela sai e o deixa sozinho no outro cômodo (banheiro). Ele a espia através do batente, atravessa o corredor e se agacha, primeiro plano de Nan agachado levantando um baú e abrindo um alçapão no chão. Ele entra no buraco do chão para escapar. Música.

TC: 1:03':11''

P405: plano médio, sala de Nan, a comandante entra com mais duas soldadas, e fala com a soldada que está de guarda. Qionghua fala, vão até o outro cômodo, movimento de câmera para a esquerda acompanha. A comandante, Qionghua e as outras soldadas entram no banheiro e descobrem que Nan fugiu através do alçapão no chão. Movimento de câmera para a direita mostrando o alçapão. Elas olham para dentro do buraco, Qionghua dá dois tiros, elas pulam para dentro do alçapão. Diálogo, música, som de tiros.

TC: 1:03':24''

P406: primeiro plano, Qionghua dentro do túnel após saltar para dentro do alçapão, ela olha em volta e anda. Câmera parada. Música.

TC: 1:03':28''

P407: primeiro plano, túneis, Nan gatinhando para fugir das soldadas. Câmera parada. Música.

TC: 1:03':34''

P408: plano médio, Qionghua correndo nos túneis com um revólver na mão, procurando Nan. Movimento de câmera curto para a direita. Música.

TC: 1:03':37''

P409: primeiro plano, Nan correndo no túnel, movimento de câmera para direita acompanhando o movimento de Nan. Música.

TC: 1:03':44''

P410: primeiro plano, comandante e soldadas no túnel procurando por Nan. Câmera parada. Música.

TC: 1:03':46''

P411: primeiro plano, Qionghua andando no túnel, movimento de câmera para a direita, ela pára, observa e dá um tiro. Música, som de tiro.

TC: 1:03':50''

P412: primeiro plano, Nan saindo do túnel para área exterior da casa. Câmera parada. Música.

TC: 1:03':52''

P413: área externa, dia, Nan saindo do túnel e fugindo. Música.

TC: 1:04':00''

P414: plano geral, área externa, colina com vegetação, Nan sobe a colina correndo, movimento de câmera para a direita. Música.

TC: 1:04':09''

P415: plano médio, área externa, Qionghua sai do túnel com o revólver na mão, corre, sai pela direita do quadro. Câmera parada. Música.

TC: 1:04':12''

P416: plano médio aproximado, dois homens de Nan descendo uma colina com vegetação e uma grande rocha à esquerda do quadro. Ouvem tiros e param, parecem avistar alguma coisa. Câmera parada. Voz masculina, música.

TC: 1:04':22''

P417: plano médio aproximado, plongee, Nan subindo a colina onde estão os dois homens, eles reconhecem Nan e o chamam, primeiro plano de Nan. Câmera parada. Voz masculina, música.

TC: 1:04':25''

P418: primeiro plano, contra plongee, os dois homens ajudam Nan a subir a colina para fugir, um deles pega um revólver da cintura e olha em volta para verificar se alguém os segue. Corre para o alto da colina acompanhando Nan e o outro homem. Câmera parada. Voz masculina, música.

TC: 1:04':32''

P419: plano geral, plongee, Qionghua subindo a colina sozinha. Câmera parada. Música.

TC: 1:04':34''

P420: primeiro plano, contra plongee, homem de Nan aponta a arma na direção de Qionghua e atira. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:04':37''

P421: primeiro plano, Qionghua é atingida pelo tiro e cai. Câmera parada. Som de tiro do plano anterior, música.

TC: 1:04':41''

P422: plano geral, Honglian e a comandante avistam Nan e seus homens, que estão no alto da colina. Honglian grita e dá um tiro, a comandante sobe correndo, e em seguida Honglian e a outra soldada também sobem. Câmera parada. Música, grito, som de tiro.

TC: 1:04':46''

P423: primeiro plano, contra plongee, homem de Nan encostado na rocha, observa a chegada das soldadas. Movimento de câmera para a direita, plano médio, o homem foge correndo para o alto da colina. Música.

TC: 1:04':51''

P424: plano médio, contra plongee, a comandante, Honglian e a outra soldada chegam correndo. A comandante pára e olha para esquerda, primeiro plano, Honglian e a outra soldada se aproximam e olham para a mesma direção. Encontram Qionghua desmaiada no chão, movimento de câmera para a esquerda, primeiro plano, Qionghua desmaiada, elas a chamam pelo nome. Música, voz feminina. Fade.

TC: 1:04':59''

P425: plano médio, contra plongee, palmeiras, movimento de câmera para baixo, plano médio de uma das casas do quartel do exército comunista, da qual sai uma solada andando atravessando o quadro para a direita. Música.

TC: 1:05':04''

P426: plano médio, Qionghua deitada em cima de uma mesa coberta por um lençol branco. Em pé e em volta dela estão a comandante, Honglian, outras duas soldadas e um médico do exército; vestido de branco com o boné na cabeça. Ele a opera, limpa as mãos, caminha para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha, encontra Changqing, primeiro plano, fala com ele. Changqing se desloca para a esquerda do quadro, onde está Qionghua, o médico o acompanha com o olhar, câmera parada. Música, diálogo.

TC: 1:05':42''

P427: plano médio, Qionghua deitada coberta pelo lençol, comandante, Honglian e a outra soldada estão em pé em volta dela, a outra soldada está ao fundo do quadro. Changqing se aproxima de Qionghua e ajeita o lençol sobre ela, ela abre os olhos. Changqing fala com Qionghua, movimento de câmera para frente, close no rosto de Qionghua, que responde à Changqing. Música, diálogo. Fade.

TC: 1:06':03''

P428: plano médio, céu, dia, palmeiras. Câmera parada. Música.

TC: 1:06':10''

P429: plano médio, céu, dia, palmeiras, movimento de câmera para a direita. Música.

TC: 1:06':18''

P430: primeiro plano, Qionghua sentada no interior do quartel, está estudando. Soldadas ao fundo trabalhando. Música.

TC: 1:06':27''

P431: primeiro plano, Qionghua recuperada, movimento de câmera para trás plano médio de Qionghua agradecendo ao médico que a operou, soldadas atrás do médico, Qionghua se despede de todos e sai. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:06':37''

P432: plano geral, dia, Qionghua caminha em uma estrada de terra com vegetação em volta, movimento de câmera para trás e para a direita, Qionghua caminha para a esquerda do quadro, primeiro plano, ela pára, parece avistar algo familiar e sorri. Música, sons de pássaros cantando.

TC: 1:06':51''

P433: plano geral, estrada com vegetação, dia, soldados comunistas andando em fila. Câmera parada. Música.

TC: 1:07':02''

P434: primeiro plano, Qionghua reconhece e chama Changqing. Câmera parada.

TC: 1:07':04''

P435: plano médio, Changqing, soldados passando em fila atrás dele, ele reconhece Qionghua e corre ao seu encontro, movimento de câmera para a direita o acompanha. Primeiro plano, eles se cumprimentam com um aperto de mãos, sorriem e conversam. Changqing desamarra um pacote de tecido dos ombros de Qionghua, eles caminham para a frente do quadro, movimento de câmera para trás. Qionghua se senta enquanto Changqing tira um chapéu que estava preso às suas costas. Ele se abana com o chapéu, conversam. Changqing coloca o chapéu no chão e apoia uma perna em uma rocha para ajeitar seu uniforme. Movimento de câmera para a frente, close no rosto de Qionghua, que fala e sorri. Música, diálogo.

TC: 1:08':06''

P436: close do rosto de Changqing, ele sorri. Câmera parada. Música.

TC: 1:08':08''

P437: plano médio, Qionhua sentada e Changqing apoiado perto dela. Câmera parada. Música, diálogo. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:08':13''

P438: plano médio, Qionghua e Changqing de costas para a câmera caminham sobre uma ponte, conversam, movimento de câmera acompanha. Dois camponeses com um boi passam por eles. Changqing sai para a direita do quadro, Qionghua vai atrás, movimento de câmera acompanha, eles param e conversam seriamente, câmera parada, saem do quadro à esquerda. Diálogo, música.

TC: 1:08':47''

P439: primeiro plano, contra plongee, palmeiras, movimento de câmera para baixo, plano médio de Qionghua e Changqing caminhando e conversando, movimento de câmera para trás acompanhando a caminhada dos dois personagens. Diálogo, música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:09':08''

P440: plano médio, Changqing e Qionghua caminham pela vila, encontram e cumprimentam outras pessoas, movimento de câmera para trás acompanha, movimento de câmera para a direita, personagens de costas, plano geral aparecendo a fachada da casa de Nan. Diálogo, música.

TC: 1:09':19''

P441: plano geral, pátio da casa de Nan, soldados estão sentados conversando, alguns passam caminhando, Qionghua e Changqing entram pela direita do quadro, estão em plano médio, conversam enquanto caminham, movimento de câmera para a esquerda do quadro acompanha os personagens. Eles cumprimentam outros dois soldados, sobem uma pequena escada e vão em direção a uma porta redonda. Diálogo, música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:09':31''

P442: plano detalhe de um mapa, movimento de câmera para trás, plano médio de Qionghua e Changqing na sala da casa de Nan, com o mapa aberto sobre uma mesa. Changqing aponta e se debruça sobre o mapa e fala com Qionghua, dois soldados passam ao fundo. Câmera parada. Diálogo.

TC: 1:09':59''

P443: close do rosto de Qionghua olhando o mapa, movimento de câmera para baixo, plano detalhe do mapa, da mão de Qionghua e de seu boné. Diálogo.

TC: 1:10':05''

P444: plano médio, Qionghua debruçada sobre o mapa, soldado passando ao fundo do plano, Changqing tira sua jaqueta de soldado, está usando uma blusa chinesa branca de mangas compridas, ele fal com Qionghua, movimento de câmera se aproximando de Qionghua, close de seu rosto, ela sorri para Changqing. Câmera parada. Diálogo.

TC: 1:10':35''

P445: plano médio, Qionghua de costas para a câmera, ao fundo é possível ver que a casa de Nan, agora ocupada pelo exército comunista, tem slogans grudados nas paredes, e um pôster de Marx e de Lenin. Changqing ri e vai para o fundo do quadro, desfoque, pega um facão e começa a cortar um coco. Qionghua se movimenta até a frente do quadro, primeiro plano dela, fala com Changqing enquanto mexe em alguns livros que estão em uma estante, Changqing novamente em foco. Câmera parada. Diálogo.

TC: 1:10':58''

P446: primeiro plano, Changqing está cortando o coco com o facão e falando com Qionghua, movimento de câmera para trás e para direita, Qionghua e Changqing em plano médio. Diálogo.

TC: 1:11':18''

P447: primeiro plano de Changqing, está cortando o coco, há um soldado ao fundo desfocado. Changqing continua falando, mas agora está sério, movimento de câmera para trás, plano médio, Changqing em pé, Qionghua está sentada à mesa falando com ele. Changqing começa a servir a água de coco para Qionghua. Diálogo.

TC: 1:11':56''

P448: primeiro plano, Qionghua olha com piedade para Changqing. Câmera parada.

TC: 1:11':59''

P449: primeiro plano, Changqing pega o coco nas mãos e bebe a água. Câmera parada.

TC: 1:12':03''

P450: plano médio, Changqing de costas bebendo água de coco, Qionghua sentada à mesa, mapa da China colado na parede ao fundo. Qionghua começa a falar de forma comovida, movimento de câmera para a frente, plano médio mais aproximado, Changqing se curva para falar com Qionghua, faz gestos enérgicos com a mão, ela o ouve atentamente. Ele continua sua fala, movimento de câmera para frente, close no rosto de Qionghua, que fala de maneira comovida. Diálogo, música. Fade.

TC: 1:12':37''

P451: close do rosto de Qionghua, ela fala de forma séria, movimento de câmera para trás, plano médio, Honglian e Qionghua estão sentadas à mesa estudando, seguram pincéis. Voz feminina, música.

TC: 1:12':54''

P452: plano detalhe de um papel, um tipo de formulário timbrado do Partido Comunista. Movimento de câmera para baixo, mão de Qionghua escrevendo com o pincel. Música. Fade.

TC: 1:13':07''

P453: primeiro plano, dia, contra plongee, comandante e outra soldada penduram uma placa de madeira ao lado de uma porta, movimento de câmera para baixo, mostrando o que está escrito na placa. Música.

TC: 1:13':13''

P454: primeiro plano de uma placa de madeira em uma parede de tijolos, palmeiras e céu azul ao fundo. Câmera parada. Música.

TC: 1:13':16''

P455: primeiro plano, Qionghua e Xiao Pang penduram uma placa de madeira em uma parede de tijolos, estão sorrindo, movimento de câmera para baixo, mostra soldados homens e mulheres em volta deles. Todos sorriem e batem palmas. Música.

TC: 1:13':27''

P456: plano médio, soldados comunistas estão na rua representando uma peça de teatro para o povo. Movimento de câmera para trás, plano geral, soldados representando, povo em volta assistindo. Qionghua no centro do quadro, vestida de soldada, agita os espectadores. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:13':45''

P457: plano geral, Qionghua ensina crianças camponesas a marcha dos soldados. Câmera parada. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:13':56''

P458: primeiro plano, contra plongee das palmeiras, movimento de câmera para baixo, plano geral dos soldados trabalhando, movimento de câmera para a direita, primeiro plano em Lian e Qionghua peneirando grãos. Música. Fade.

TC: 1:14':20''

P459: plano geral, noite, plongee, soldados reunidos, tochas com fogo, movimento de câmera para baixo, Changqing começa a falar aos soldados.

TC: 1:14':33''

P460: plano detalhe de uma mesa arrumada para uma festa. Movimento de câmera para cima, plano médio de Honglian e do soldado A'gui sentados. Qionghua, Changqing, e outros soldados estão atrás deles em pé. Changqing fala aos soldados. Todos riem e aplaudem.

Comentário: a festa celebra o casamento de Honglian e A'gui.

TC: 1:14':49''

P461: plano geral, Qionhua entra à frente dos outros soldados, fala alegremente a eles. Caminham e dançam em fila, batendo os *kuaizi* nas tigelinhas que levam nas mãos, movimento de câmera para a direita. Música.

TC: 1:14':58''

P462: plano geral, soldados tocam instrumentos musicais. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':04''

P463: primeiro plano, soldados tocando, movimento de câmera para a esquerda, Changqing tocando e sorrindo. Música.

TC: 1:15':10''

P464: primeiro plano, Qionghua dança com Xiao Pang, outros soldados dançam ao fundo. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':14''

P465: plano geral, soldados tocando. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':17''

P466: plano médio, Honglian e A'gui de costas são cumprimentados pela comandante, soldados dançam ao fundo. Movimento de câmera para a direita, Qionghua corre para a frente do quando, fica em primeiro plano com Honglian. Qionghua pega uma tigela da mão de Honglian e bebe. Honglian pega a tigela de volta, Qionghua gesticula e sorri. Música.

TC: 1:15':29''

P467: plano médio, soldados dançam com as crianças. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':33''

P468: primeiro plano, contra plongee. Changqing está tocando alegremente enquanto observa os outros soldados dançando. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':36''

P469: plano médio, Xiao Pang e Qionghua estão dançando, outros soldados ao fundo também dançam. Câmera parada. Música.

TC: 1:15':40''

P470: plano geral, soldados dançando, paisagem ao fundo. Câmera parada. Música. Fade.

TC: 1:15':47''

P480: movimento de câmera para trás, começa desfocado. Plano detalhe da manchete de um jornal. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:15':56''

P481: primeiro plano, contra plongee. Soldados em um navio de guerra. Câmera parada. Música.

Comentário: o exército nacionalista (inimigo do exército comunista) é apresentado.

TC: 1:16':01''

P482: primeiro plano, Nan Batian observa o exército nacionalista com admiração. Movimento de câmera para trás, plano médio, Nan está vestido com roupas finas, outros chineses também vestidos com roupas finas de seda aplaudem o exército nacionalista. Música.

TC: 1:16':08''

P483: plano médio, contra plongee, soldados nacionalistas acenam. Câmera parada. Música.

TC: 1:16':13''

P484: primeiro plano de Nan, com outras pessoas ao fundo. Nan e as outras pessoas batem palmas com empolgação. Câmera parada. Música.

TC: 1:16':16''

P485: plano geral, povo e soldados enfileirados no porto, navio militar à direita do quadro, aplaudem os militares de alta patente. Nan cumprimenta um militar de capa preta nas costas. Câmera parada. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:16':23''

P486: plano geral de uma varanda coberta luxuosa, paisagem ao fundo, no meio uma grande mesa de jantar com pessoas sentadas em toda a sua volta. Há outras pessoas

sentadas em cadeiras à direita do quadro, também há alguns soldados em pé. Nan está em pé perto da mesa, ele fala aos homens que estão sentados. Câmera parada.

TC: 1:16':42''

P487: primeiro plano, Nan em pé com as mãos apoiadas na mesa, ao fundo e à esquerda há um senhor de roupa chinesa sentado, e à direita e em é um soldado de farda verde. Nan fala seriamente aos comandantes do exército nacionalista e se senta, revelando mais três homens sentados ao fundo do quadro. Câmera parada.

TC: 1:17':03''

P488: plano médio, leve contra plongee, comandantes sentados à mesa, soldado em pé atrás, um dos comandantes fala. Câmera parada.

TC: 1:17':19''

P489: plano geral, soldados e Nan sentados à mesa, outro comandante fala. Câmera parada.

TC: 1:17':29''

P490: primeiro plano de Nan, com homem sentado e soldado em pé desfocados ao fundo, Nan fala e faz reverência ao comandante. Câmera parada.

TC: 1:17':32''

P491: plano médio, comandantes sentados à mesa e soldados em pé, comandante fala e se levanta. Câmera parada.

TC: 1:17':44''

P492: plano geral, mesa, comandante fala e os outros homens começam a se levantar. Câmera parada.

TC: 1:17':47''

P493: plano geral, noite, acampamento do exército comunista é atacado, soldado Xiao Pang passa a cavalo, movimento de câmera para a direita, soldados estão agitados. Sons de vozes, explosões de bombas.

TC: 1:17':53''

P494: plano geral, pessoas comuns e soldados nas ruas, Xiao Pang chega a cavalo, desce do cavalo, movimento de câmera para a direita, plano médio, comandante, Changqing e Qionghua. Xiao Pang entra no quadro pela esquerda, começa a falar com Changqing e entrega uma folha de papel dobrada para ele. Uma bomba explode ao fundo, eles olham na direção da explosão. Changqing abre a folha de papel. Som de explosão, diálogo.

TC: 1:18':07''

P495: primeiro plano, Changqing começa a ler o que está escrito na folha de papel. Movimento de câmera para trás, plano médio, comandante, Xiao Pang e Qionghua estão ao lado de Changqing ouvindo atentamente ao que ele lê no papel.

TC: 1:18':16''

P496: plano detalhe das mãos de Changqing segurando a folha de papel. Voz de Changqing fazendo a leitura. Câmera parada.

TC: 1:18':27''

P497: primeiro plano, rosto de Qionghua sério, movimento de câmera para a esquerda, passa por Changqing lendo o papel, Xiao Pang atrás, e pára no rosto da comandante, todos estão sérios.

TC: 1:18':39''

P498: plano médio, Changqing ao centro do quadro, comandante e Xiao Pang à sua esquerda, e Qionghua de perfil à sua direita, segurando uma tocha. Changqing termina de ler, e pega rapidamente uma caneta, começa a escrever. Câmera parada.

TC: 1:18':57''

P499: plano das mãos de Changqing, ele escreve. Som de vozes.

TC: 1:19':04''

P500: primeiro plano, Changqing está de costas, dialoga com a comandante.

TC: 1:19':16''

P501: primeiro plano, zoom curto e rápido em Changqing, ele fala. Qionghua está atrás dele segurando uma tocha.

TC: 1:19':28''

P502: plano médio, Qionghua de costas no canto direito do quadro. Changqing dialoga com a comandante, apertam as mãos e se despedem. Movimento de câmera para a esquerda comandante passa por Xiao Pang e sai, soldados andando ao fundo. Sons de vozes e explosões.

TC: 1:19':42''

P503: plano médio, Changqing ao centro do quadro, Xiao Pang à sua esquerda e Qionghua à sua direita. Changqing fala com Xiao Pang. Changqing entrega o papel a Xiao Pang, que sai à esquerda, movimento de câmera o acompanha. Xiao Pang se assusta com um estouro de bomba e pára. Changqing se aproxima e fala com ele, parece tranquiliza-lo. Xiao Pang e Changqing vão para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Xiao Pang monta um cavalo e sai.

TC: 1:20':13''

P504: plano médio, Honglian empurrando um carrinho de mão, outro soldado à sua esquerda, movimento de câmera para a esquerda, soldados passando na rua ao fundo, A'gui ajuda Honglian. Primeiro plano de A'gui e Honglian conversando. Sons vozes e explosões.

TC: 1:20':41''

P505: primeiro plano, A'gui e Honglian. Honglian fala com A'gui.

TC: 1:20':46''

P506: plano médio, soldados passando, Qionghua andando entre eles.

TC: 1:20':48''

P507: plano médio, A'gui se despede de Honglian e sai andando. Qionghua chega perto de Honglian e fala com ela, as duas caminham enquanto conversam, movimento de câmera para esquerda. Ao fundo soldados passam andando, alguns lugares estão pegando

fogo. Qionghua e Honglian ajudam uma criança a subir em uma carroça. A carroça sai, levando a criança e uma soldada ferida.

TC: 1:21':19''

P508: plano geral, soldados deixando a vila, passam através do portão, Honglian e Qionghua são as últimas da fila. Alguns lugares são mostrados ao fundo pegando fogo. Sons de explosão.

TC: 1:21':26''

P509: plano médio, noite, Nan andando com os soldados nacionalistas, movimento de câmera para a direita, fogo ao fundo. Nan chega à porta de sua casa com um dos comandantes nacionalistas. Música.

TC: 1:21':41''

P510: primeiro plano de Nan e do comandante, Nan observa sua casa, fala com o comandante, parece zangado. Saem pela frente do quadro. Câmera parada. Música. Tela preta.

TC: 1:21':55''

P511: plano geral, noite, exército comunista feminino avança em fila, Changqing comanda a marcha. Movimento de câmera para a esquerda, primeiro plano das soldadas passando. Música.

TC: 1:22':06''

P512: plano geral, exército comunista se escondendo em uma colina, movimento de câmera para a direita, Changqing e Qionghua posicionam as soldadas. Diálogo, música.

TC: 1:22':18''

P513: plano médio, Nan e dois comandantes do exército nacionalista, vegetação ao fundo. Caminham para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha, estão conversando.

TC: 1:11':34''

P514: primeiro plano, Qionghua e Honglian estão no chão, escondem-se das explosões atrás de uma pedra. Movimento de câmera para a direita, soldadas tentam se proteger das explosões, explosões ao fundo, Changqing e outra soldada posicionados com armas nas mãos.

TC: 1:22':51''

P515: plano detalhe da mão de Changqing segurando um relógio, marca 5 horas. Som de explosão. Fade rápido.

TC: 1:22':54''

P516: primeiro plano da bandeira socialista ao vento.

TC: 1:22':57''

P517: primeiro plano, manhã, Qionghua e mais duas soldadas em combate, estão no chão escondidas atrás de uma pedra. Movimento de câmera para a direita, plano geral, mostra outras soldadas em combate. Sons de tiros e explosões.

TC: 1:23':08''

P518: plano geral, plongee, soldadas comunistas de costas atirando, exército nacionalista avançando através de uma ponte. Câmera parada. Sons de tiros, explosões.

TC: 1:23':12''

P519: primeiro plano, Changqing e outra soldada atrás de uma pedra, Changqing grita e atira. Movimento de câmera para a esquerda, mostra outras soldadas em batalha. Sons de tiros, gritos e explosões.

TC: 1:23':24''

P520: plano médio, soldados nacionalistas avançando através da ponte. Câmera parada. Sons de gritos, tiros e explosões.

TC: 1:23':27''

P521: primeiro plano, Qionghua e outra soldada de perfil. Qionghua atira com uma metralhadora. Sons de tiros.

TC: 1:23':29''

P522: primeiro plano, soldados nacionalistas atirando. Sons de tiros.

TC: 1:23':31''

P523: primeiro plano do cano de uma metralhadora apoiada em uma pedra, tiros.

TC: 1:23’:33’’

P524: plano médio, soldados nacionalistas atirando, tentando recuar.

TC: 1:23’:36’’

P525: primeiro plano, granada explode.

TC: 1:23’:37’’

P526: plano médio, soldados nacionalistas tentando recuar da explosão da granada.

TC: 1:23’:38’’

P527: plano geral, contra plongee, granada explodindo na ponte.

TC: 1:23’:40’’

P528: plano médio, soldadas comunistas escondidas atrás das pedras, estão atirando.

TC: 1:23’:42’’

P529: plano médio, Nan e dois comandantes nacionalistas observam a batalha. Nan está ao meio, com um comandante a cada lado. O comandante do lado esquerdo observa a batalha com binóculos, e parece surpreso. Conversam. Movimento de câmera para a frente, Nan e o outro comandante em primeiro plano, ele se aproxima e fala com Nan, se afasta. Movimento de câmera para a esquerda, Nan e o comandante que está com os binóculos observam a batalha. Diálogo, sons de tiros e de explosões.

TC: 1:24’:00’’

P530: primeiro plano, close de Qionghua atirando. Câmera parada.

TC: 1:24’:03’’

P531: primeiro plano, Changqing deitado no chão com uma arma na mão, olha para a direita e para a esquerda e dá um comando. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:06’’

P532: primeiro plano, plongee, dois soldados nacionalistas atirando com uma metralhadora. Câmera parada.

TC: 1:24’:08’’

P533: primeiro plano, soldadas comunistas atirando ao fundo, à frente do quadro uma soldada enfaixa a cabeça de outra que está ferida. Câmera parada. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:24’:11’’

P534: primeiro plano, soldada comunista procurando balas nos bolsos da farda, não encontra, fica assustada. Câmera parada. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:24’:16’’

P535: plano médio, paisagem da ilha ao fundo, soldados nacionalistas, tiro de canhão, movimento de câmera para a direita, soldados atirando. Câmera pára, Nan com homens vestidos de preto, um homem entrega uma tigela para ele. Nan pega, e devolve ao mesmo homem. Sons de tiros.

TC: 1:24’:26’’

P536: primeiro plano, plongee, homem de roupa chinesa preta bebe na tigela, há outros homens com as mesmas roupas e facões atrás dele. Ele joga a tigela no chão. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:31’’

P537: plano geral, soldados nacionalistas agachados atirando, bandeira nacionalista no centro do quadro, os homens de roupas chinesas pretas passam em primeiro plano, caminham para a esquerda do quadro. Estão com revólveres e facões. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:38’’

P538: plano geral, contra plongee, homens de roupa chinesa preta avançando através da ponte, movimento de câmera para baixo, exército nacionalistas avança na mesma direção, mas caminham através do rio. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:24’:44’’

P539: primeiro plano, Changqing deitado no chão com sua arma na mão, observa preocupado. Câmera parada. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:24’:48’’

P540: plano médio, duas soldadas comunistas, uma está agachada e a outra em pé atirando com a metralhadora. A soldada que está em pé é atingida por um tiro. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:51’’

P541: plano geral, homens com roupas pretas avançam correndo sobre a ponte. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:52’’

P542: plano médio, a soldada que foi baleada sai de quadro, a outra vai para a metralhadora e começa a atirar. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:58’’

P543: plano médio, homens de preto sendo atingidos por tiros, também atiram. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:24’:59’’

P544: primeiro plano, leve contra plongee soldada comunista segurando a bandeira socialista é baleada e cai, outra soldada entra em quadro e segura a bandeira. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:25’:03’’

P545: primeiro plano da soldada segurando a bandeira socialista, leve contra plongee. O vento tremula a bandeira, a expressão da soldada é de coragem. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:25’:06’’

P546: plano geral, plongee, soldados nacionalistas avançando através do rio. Granadas explodem na água. Câmera parada. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:25’:09’’

P547: primeiro plano, Changqing deitado no chão, dá um comando às soldadas, é atingido por um tiro no braço. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:25':16''

P548: plano médio, uma soldada comunista lança uma granada. Câmera parada. Sons de tiros e de explosões.

TC: 1:25':22''

P549: plano geral, plongee, granada atinge o rio no qual os soldados nacionalistas estão atravessando. Câmera parada. Som de explosão e água.

TC: 1:25':24''

P550: plano médio, plongee, três soldados nacionalistas mortos no rio. Câmera parada. Som de água correndo.

TC: 1:25':26''

P551: plano médio, soldados nacionalistas recuam. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:25':30''

P552: primeiro plano, soldada comunista que está com a cabeça enfaixada empilha duas pedras para tentar se esconder, olha para o lado e fala. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:25':36''

P553: primeiro plano, Changqing observa preocupado, fala e sai de quadro pela esquerda. Câmera parada. Sons de tiros.

TC: 1:25':43''

P554: plano médio, movimento de câmera para a esquerda, Changqing chega perto de Qionghua, uma granada explode perto deles, explosão em primeiro plano. Abaixam para se proteger, conversam. Qionghua tenta levantar e Changqing a impede, segurando o cano de sua metralhadora, ele fala com ela seriamente. Sons de tiros.

TC: 1:26':20''

P555: Close do rosto de Qionghua, leve contra plongee. Câmera parada. Voz de Changqing.

TC: 1:26':24''

P556: primeiro plano, Changqing fala, movimento de câmera para trás e para a direita, Qionghua em plano médio com Changqing. Diálogo, música, sons de explosões.

TC: 1:26':49''

P557: close do rosto de Changqing, que está falando. Câmera parada. Música.

TC: 1:26':56''

P558: primeiro plano, Qionghua fala seriamente, presta continência a Changqing. Câmera parada. Música.

TC: 1:26':59''

P559: plano médio, após prestar continência a Changqing, Qionghua vai para o fundo do quadro, movimento de câmera acompanha, primeiro plano, Qionghua tira algo do bolso de sua farda, caminha para a frente do quadro, movimento de câmera acompanha, plano médio de Qionghua e Changqing. Qionghua fala com Changqing e coloca o que tirou de bolso na palma da mão de Changqing. Música.

TC: 1:27':33''

P560: plano detalhe da mão de Changqing. Qionghua coloco em sua mão as três moedas que ele havia dado a ela quando a libertou da casa de Nan. As moedas brilham, a mão se fecha lentamente. Câmera parada. Música.

TC: 1:27':38''

P561: plano geral, homens vestidos de preto avançam colina acima. Câmera parada. Música.

TC: 1:27':40''

P562: plano médio, Qionghua de costas e outras soldadas. Caminham, movimento de câmera acompanha. Música.

TC: 1:27’:43’’

P563: primeiro plano, Changqing está com o braço baleado apoiado na metralhadora, com o outro, coloca com um pouco de dificuldade um pente de balas na arma. Câmera parada. Música.

TC: 1:27’:47’’

P564: primeiro plano e leve plongee do rosto do homem de roupa preta, os outros estão passando ao fundo do plano. O homem dá uma ordem aos outros, e sai à esquerda do quadro. Câmera parada. Música.

TC: 1:27’:51’’

P565: primeiro plano de Changqing na metralhadora, se prepara para atirar. Câmera parada. Música.

TC: 1:27’:53’’

P566: plano médio, leve plongee, homem de preto em primeiro plano, outros homens com as mesmas vestimentas ao fundo. O homem em primeiro plano tem duas armas nas duas mãos, ele atira. Câmera parada. Sons de tiro, música.

TC: 1:27’:54’’

P567: primeiro plano, Changqing atira com a metralhadora. Sons de tiros.

TC: 1:27’:55’’

P568: primeiro plano, homem de preto atira com duas pistolas, é baleado. Câmera parada. Música, sons de tiros.

TC: 1:27’:59’’

P569: primeiro plano, contra plongee, soldada arremessa uma pedra. Câmera parada, música.

TC: 1:28’:01’’

P570: plano médio, soldados nacionalistas caindo. Câmera parada. Música.

TC: 1:28’:03’’

P571: primeiro plano, Changqing, movimento de câmera para baixo, ele ergue uma pedra, cava o chão e esconde sua bolsa embaixo. Música.

TC: 1:28’:13’’

P572: primeiro plano, soldada que arremessou a pedra cai. Câmera parada. Música.

TC: 1:28’:17’’

P573: primeiro plano, Changqing, tira o pino de uma granada com a boca e a arremessa. Câmera parada. Música.

TC: 1:28’:19’’

P574: plano geral, plongee, Changqing no alto da colina, soldados nacionalistas abaixo na ponte. Câmera parada. Música.

TC: 1:28’:27’’

P575: primeiro plano, Changqing vai arremessar outra granada mas é baleado e cai, movimento de câmera para baixo. Música, sons de tiros e explosões.

TC: 1:28’:37’’

P576: plano geral, dia, soldadas comunistas caminhando, movimento de câmera para a direita acompanha, carregam soldados feridos.

TC: 1:28’:43’’

P577: plano médio, Qionghua caminha para a frente do quadro, movimento de câmera para trás, ela pára quando ouve choro de bebê, e caminha novamente. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:28’:54’’

P578: plano médio, interior do quartel comunista, Qionghua e mais três soldadas, movimento de câmera para a direita, Honglian e outra soldada em primeiro plano. Choro de bebê.

TC: 1:29’:03’’

P579: plano médio, Qionghua e outras soldadas, o bebê de Honglian nasceu, Qionghua o pega no colo e fala com Honglian. Câmera parada.

TC: 1:29’:15’’

P580: plano médio, soldada entra pela porta, caminha, movimento de câmera para a esquerda acompanha, fala com as outras soldadas que estão com Qionghua e Honglian, uma delas faz sinal de silêncio, Qionghua se levanta e vai falar com ela, outra se soldada se junta a elas, Qionghua fala com ela e sai do quadro pela direita.

TC: 1:29’:47’’

P581: plano geral, noite, árvore grande no centro do quadro, alguns focos de fogo, bandeira nacionalistas, soldados caminhando. Câmera parada.

TC: 1:29’:58’’

P582: plano médio, Nan sentado à mesa comendo, movimento de câmera para trás, plano geral da sala de sua casa, comandante nacionalista passa cortando o quadro da esquerda para a direita, caminha novamente para a esquerda e fala com Nan. Caminha para a esquerda e se senta, movimento de câmera acompanha, há outro soldado na sala.

TC: 1:30’: 23’’

P583: primeiro plano, leve plongee, continuação do movimento do comandante se sentando, ele fala com Nan.

TC: 1:30’:27’’

P584: primeiro plano, contra plongee, Nan fala. Câmera parada.

TC: 1:30’:41’’

P585: primeiro plano, comandante fala, dá um tapa no próprio pescoço. Câmera parada.

TC: 1:30’:45’’

P586: plano médio, comandante sentado de costas para o quadro, Nan sentado em profundidade de campo, se levanta. Câmera parada. Diálogo.

TC: 1:31’:01’’

P587: plano médio, comandante se levanta, caminha para perto de Nan, movimento de câmera acompanha, um soldado chega à esquerda do quadro trazendo uma carta, entrega ao comandante que a abre imediatamente. Diálogo.

TC: 1:31’:09’’

P588: plano médio, soldado de costas, comandante abrindo o envelope e retirando o papel, Nan. O comandante lê a carta e fala com Nan e depois dá uma ordem ao soldado. O soldado sai à esquerda do quadro e o comandante à direita. Nan fica ao centro, movimento de câmera se aproxima de Nan, que fala sozinho, primeiro plano, ele senta.

TC: 1:31’:32’’

P589: plano médio, interior da casa, soldado na porta, carcereiro de Nan entra, cruza com outro soldado que está saindo. O carcereiro caminha para a frente do quadro, movimento curto de câmera se aproxima dele, primeiro plano, ele fala com Nan.

TC: 1:31’:41’’

P590: primeiro plano de Nan com as mãos na cabeça, ele fala. Câmera parada.

TC: 1:31’:47’’

P591: plano médio, dois homens vestidos de preto trazem Changqing como prisioneiro, movimento rápido de câmera para a direita, chegam até Nan que os espera sentado à mesa.

TC: 1:31’:52’’

P592: primeiro plano, os homens soltam Changqing que está de cabeça baixa, e olha lentamente para Nan.

TC: 1:31’:58’’

P593: primeiro plano de Nan sentado à mesa olhando para Changqing. Câmera parada.

TC: 1:32’:01’’

P594: plano médio, soldado e carcereiro ao fundo, Changqing à frente, se inclina e coloca sua mão lentamente sobre a mesa de Nan.

TC: 1:32’:04’’

P595: plano detalhe, plongee, mesa com um papel escrito ao centro, uma vela à esquerda, e um tinteiro com pincel à direita. Câmera parada.

TC: 1:32’:07’’

P596: plano médio, Changqing com a mão sobre a mesa ao centro, soldado e carcereiro ao fundo. Changqing coloca o outro braço sobre a mesa e se abaixa lentamente. Câmera parada.

TC: 1:32’:16’’

P597: plano médio, Nan sentado à mesa, ele se levanta, caminha para a esquerda do quadro, movimento de câmera acompanha. Nan chega à mesa que Changqing se sentou, carcereiro, homem de preto e soldado estão ao fundo. Nan fala com Changqing.

TC: 1:32’:34’’

P598: primeiro plano, Nan falando com Changqing. Câmera parada.

TC: 1:32’:38’’

P599: primeiro plano, contra plongee, Changqing, ouve o que Nan fala e ri. Câmera parada.

TC: 1:32’:44’’

P600: plano médio, Changqing sentado de costas, Nan em pé. Nan se inclina em direção a Changqing e fala com ele, depois anda para a esquerda do quadro, se aproxima de Changqing fala com ele e sai pelo fundo do quadro. À esquerda ao fundo, há um soldado parado.

TC: 1:33':14''

P601: primeiro plano, contra plongee. Changqing pensativo olhando para baixo e depois para cima e em volta. Câmera parada. Música.

TC: 1:33':24''

P602: primeiro plano, contra plongee, movimento de câmera para a esquerda. Paredes de pedra da casa de Nan com slogans na parede. Música.

Comentário: câmera subjetiva de Changqing observando os slogans que os soldados comunistas colaram nas paredes quando ocuparam a casa de Nan.

TC: 1:33':28''

P603: primeiro plano, Changqing olhando com admiração para os slogans na parede. Câmera parada. Música.

TC: 1:33':31''

P604: plano detalhe de um slogan, movimento de câmera para a esquerda, termina em uma bandeira vermelha com o símbolo socialista. Música.

TC: 1:33':36''

P605: primeiro plano do rosto de Changqing, movimento de câmera se aproxima do rosto dele, close. Ele olha com admiração. Música.

TC: 1:33':42''

P606: close da bandeira socialista. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:33':48''

P607: close do rosto de Changqing, movimento de câmera para trás. Música.

TC: 1:33':52''

P608: close da mão de Changqing molhando o pincel no tinteiro, movimento de câmera para trás e para cima, plano médio. Changqing à mesa com o pincel na mão, carcereiro à direita observando o que está acontecendo. Música.

TC: 1:34':04''

P609: primeiro plano, plongee, Changqing risca o papel que está sobre a mesa. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':05''

P610: plano médio, Changqing está escrevendo, carcereiro observando ao fundo. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':16''

P611: plano médio, Nan sentado à mesa se levanta. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':19''

P612: primeiro plano, plongee, mão de Changqing escrevendo. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':27''

P613: plano médio, Nan sai da mesa e caminha em direção a Changqing, movimento de câmera para trás. Música.

TC: 1:34':30''

P614: primeiro plano, plongee, mão de Changqing, termina de escrever. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':36''

P615: plano médio, Changqing termina de escrever, joga o pincel sobre a mesa e sai. Homem de preto ao fundo, carcereiro anda até a mesa onde Changqing estava e pára. Nan entra no quadro, vai até a mesa, pega o papel e começa a ler. Câmera parada. Música.

TC: 1:34':47''

P616: primeiro plano, Nan lê o papel, fica com raiva e o rasga, aponta com a mão para a frente e começa a falar com raiva. Seu rosto está com sombras. Movimento de câmera para frente se aproximando do rosto de Nan, zoom rápido, até distorcer a imagem e fundir com o próximo plano. Música.

TC: 1:35':01''

P617: plano geral, noite, área externa, árvore grande ao centro do quadro. Movimento de câmera rápido para a direita, plano geral mais aproximado, Changqing é trazido como

prisioneiro pelos homens de Nan e soldados nacionalistas, homens com tochas de fogo à direita. Música.

TC: 1:35':06''

P618: plano médio, movimento de câmera rápido e curto para a esquerda mostra os camponeses vendo Changqing como prisioneiro de Nan e dos nacionalistas. Música.

TC: 1:35':09''

P619: plano médio, Changqing chegando acompanhado pelos homens que o capturaram, está com as mãos amarradas atrás das costas, movimento de câmera para a esquerda. Música.

TC: 1:35':14''

P620: primeiro plano carcereiro, homens de roupa preta com tochas nas mãos ao fundo. Câmera parada. Música.

TC: 1:35':16''

P621: plano médio, camponeses observam com espanto. Câmera parada. Música.

TC: 1:35':18''

P622: plano geral, noite, vegetação, Qionghua vem caminhando do fundo para a frente do quadro, tem uma arma nas mãos. Anda mais lentamente observando o que está acontecendo à frente, acelera o passo e sai pela frente do quadro. Câmera parada. Música.

TC: 1:35':29''

P623: plano médio, Changqing está amarrado ao tronco de uma árvore, movimento de câmera para a frente até deixa-lo em primeiro plano. Música.

TC: 1:35':37''

P624: plano médio, Qionghua caminha do fundo para a frente do plano e se agacha para observar o que está acontecendo com Changqing. Câmera parada. Música.

TC: 1:35':42''

P625: plano geral, noite, árvore ao centro do quadro, pessoas com tochas em volta. Câmera parada. Música.

TC: 1:35’:46’’

P626: plano médio, Changqing amarrado ao tronco da árvore, ele grita. Câmera parada. Música.

TC: 1:35’:48’’

P627: zoom e close no rosto de Qionghua, que observa angustiada. Música.

TC: 1:35’:50’’

P628: primeiro plano, Changqing está gritando, zoom e close de seu rosto. Fogo faz a transição para o próximo plano.

TC: 1:35’:58’’

P629: close do rosto de Changqing, que está apavorada e em lágrimas. Câmera parada. Música.

TC: 1:36’:00’’

P630: plano médio, zoom, primeiro plano de Qionghua apoiada em uma rocha, observa Changqing ser queimado. Música.

TC: 1:36’:05’’

P631: plano médio, contra plongee, céu escuro, movimento de câmera para baixo, vegetação. Música.

TC: 1:36’:13’’

P632: plano médio, folhas de palmeiras se agitando ao vento. Câmera parada. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:36’:19’’

P633: primeiro plano, rosto de Qionghua, ela caminha lentamente. Música.

TC: 1:36’:30’’

P634: primeiro plano, plongee, pés de Qionghua, ela caminha, pisa em alguma coisa e pára. Música.

TC: 1:36':37''

P635: primeiro plano do rosto de Qionghua olhando para baixo para ver em que ela pisou. Câmera parada. Música.

TC: 1:36':40''

P636: plano médio, plongee e movimento de câmera para a direita (visão de Qionghua olhando para o chão), câmera pára em uma parte do chão em que a terra está mexida e tem uma bolsa parcialmente enterrada. Qionghua agacha e começa a retirar a terra com as mãos. Ela pega a bolsa, movimento de câmera para cima, Qionghua está agachada com a bolsa nas mãos, movimento de câmera para trás. Música.

TC: 1:37':04''

P637: plano detalhe da bolsa aberta: há papeis dentro dela, e em cima da tampa o relógio de Changqing e as moedas. A mão de Qionghua entra em quadro pela esquerda e pega as moedas. Câmera parada. Música.

TC: 1:37':11''

P638: plano médio, Qionghua agachada, pega as moedas e em seguida os papéis e começa a examiná-los. Encontra um papel que chama sua atenção. Câmera parada. Música.

TC: 1:37':22''

P639: plano detalhe de um documento oficial do Partido Comunista, movimento de câmera para baixo mostra o conteúdo do documento. Música.

TC: 1:37':31''

P640: primeiro plano, rosto de Qionghua lendo o documento. Ela levanta a cabeça e o olhar lentamente, zoom lento no rosto de Qionghua. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:37':38''

P641: plano detalhe do documento, rosto de Qionghua em fusão de imagens. Movimento de câmera para baixo mostrando o conteúdo do movimento, câmera pára no símbolo socialista. Música.
Comentário: a música é a Internacional.

TC: 1:37':49''
P642: plano detalhe da palma da mão de Qionghua com as moedas. Ela fecha a mão lentamente e segura as moedas com força. Movimento de câmera para trás abre o plano, primeiro plano do rosto sério de Qionghua com a mão fechada perto de seu rosto, close no rosto de Qionghua. Música.

TC: 1:38':12''
P643: primeiro plano da bolsa de Changqing aberta com o relógio e os documentos do Partido Comunista em cima. Câmera parada. Música.

TC: 1:38':15''
P644: close da mão fechada de Qionghua. Câmera parada. Música.

TC: 1:38':17''
P645: plano detalhe do documento com o relógio de Changqing em cima. Câmera parada. Música.
Comentário: Changqing era secretário do Partido Comunista, Qionghua tornou-se soldada depois de liberta por Changqing, e aspirava entrar para o Partido Comunista. O documento na bolsa de Changqing confirma que Qionghua foi aceita para integrar o Partido Comunista.

TC: 1:38':20''
P646: primeiro plano, leve contra plongee. Qionghua está séria olhando adiante, coloca lentamente seu boné de soldada na cabeça, movimento de câmera para a direita. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:38':30''
P647: plano médio, Qionghua está no quartel do exército comunista, caminha para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha, ela está carregando uma arma e uma

bolsa. Ela vai até outras cinco soldadas, três estão em pé, uma delas com um bebê no colo; e as outras duas estão sentadas. Qionghua coloca a arma no chão. Uma das soldadas fala com Qionghua, que se vira lentamente de costas.
Comentário: a soldada pergunta por Changqing.

TC: 1:38':45''
P648: plano médio, Qionghua de costas anda lentamente, soldadas estão a sua volta. Qionghua começa a falar, movimento de câmera para frente aproximando-se dela, primeiro plano de Qionghua com a bolsa de Changqing nas mãos.
Comentário: ela conta aos outros soldados que Changqing foi morto pelos inimigos.

TC: 1:39':04''
P649: plano médio, soldados (homens e mulheres) abaixam suas cabeças. Uma das soldadas se senta e começa a chorar. Som de choro.

TC: 1:39':08''
P650: close do rosto da soldada chorando. Câmera parada. Som de choro.

TC: 1:39':11''
P651: close do rosto de outra soldada, sua expressão é de tristeza. Câmera parada. Som off do choro.

TC: 1:39':13''
P652: close do rosto de outra soldada que faz uma expressão de revolta enquanto aperta com uma das mãos a gola de sua farda. Câmera parada. Som off de choro.

TC: 1:39':16''
P653: close do rosto de Honglian. Câmera parada. Som off de choro.

TC: 1:39':19''
P654: close do rosto de Qionghua. Câmera parada. Som off de choro e de um grito.

TC: 1:39':22''

P655: plano médio, três soldadas em pé, Honglian e a soldada que está chorando estão sentadas. Uma das soldadas que está em pé fala em tom de revolta e pega uma arma que estava encostada na parede. Ela fala e sai andando rapidamente passando por outros soldados, movimento de câmera para esquerda acompanha. Pára bruscamente, quando ouve a voz de outra soldada.
Comentário: a soldada que se revoltou com a notícia da morte de Changqing queria vingança imediata.

TC: 1:39':31''
P656: primeiro plano de Qionghua, duas outras ao fundo sentadas em desfoque. Qionghua fala. Câmera parada.
Comentário: Qionghua argumenta que a vingança deve ser feita de maneira cuidadosamente planejada, e não impulsiva.

TC: 1:39':36''
P657: plano médio, soldadas olhando para Qionghua, uma delas fala com ela. Câmera parada.

TC: 1:39':42''
P658: plano médio, Qionghua caminha até a soldada que falou com ela, movimento de câmera abre o plano colocando as outras soldadas em quadro. Qionghua coloca sua mão no ombro da soldada e fala com ela, olhando para as outras soldadas que estão em volta.

TC: 1:39':54''
P659: plano médio, soldadas olhando para Qionghua, uma delas concorda com o que Qionghua diz, com um movimento de cabeça. Câmera parada. Música.

TC: 1:39':58''
P660: close do rosto de Qionghua, ela fala e lágrimas escorrem de seus olhos. Câmera parada. Música.

TC: 1:40':01''
P661: plano geral, Qionghua fala às soldadas dentro do quartel do exército comunista. Câmera parada. Música.

TC: 1:40’:08’’

P662: plano médio, Qionghua fala às soldadas, movimento de câmera para frente, primeiro plano em Qionghua falando. Música. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:40’:18’’

P663: plano geral do interior do quartel, Qionghua de costas, está falando com as soldadas. Câmera parada. Música.

TC: 1:40’:25’’

P664: primeiro plano, contra plongee, Honglian sentada na cama, a soldada que estava está sentada com ela, de costas para o quadro, a bandeira socialista está atrás delas. Lian olha para ela e pega a bandeira, colocando-a à frente do rosto da soldada que chorava. Ela pega a bandeira e se levanta secando suas lágrimas. Câmera parada. Música.

TC: 1:40’:35’’

P665: primeiro plano, leve contra plongee, Qionghua com outras soldadas ao fundo. Qionghua fala, e começa a transpassar a bolsa de Changqing em seu corpo, movimento de câmera para a frente, primeiro plano do rosto de Qionghua, ela fala, está séria. Música.

TC: 1:40’:41’’

P666: primeiro plano, soldada segurando a bandeira socialista, caminha para a frente do quadro, movimento de câmera para trás acompanha. Ela começa a cantar a canção do exército feminino e pára em formação. As outras soldadas acompanham. Música.

TC: 1:40’:53’’

P667: close do rosto de Qionghua olhando para as soldadas. Câmera parada. Música.

TC: 1:40’:58’’

P668: primeiro plano, rosto de duas soldadas, estão cantando. Movimento de câmera para a direita mostra em primeiro plano o rosto de outras soldadas, que estão lado a lado cantando. Música. Fade.

TC: 1:41’:13’’

P669: plano geral, dia, área externa com vegetação. Soldados comunistas descendo uma colina com um dos comandantes nacionalistas como prisioneiro. A'gui e Xiao Pang conversam. Camponeses estão subindo a colina. Xiao Pang corre para a direita do quadro, movimento de câmera acompanha. Ele passa por uma porta de pedras e fala com um soldado que estava parado.

TC: 1:41':25''

P670: primeiro plano, área externa, dia, comandante comunista inclinado sobre uma mesa examinando um mapa. Soldado de guarda ao fundo. Xiao Pang entra no quadro falando com o comandante, movimento de câmera para trás, plano médio. Xiao Pang se move para a direita do quadro e vai até a mesa em que o comandante está examinando o mapa, movimento de câmera acompanha. O comandante está debruçado sobre o mapa, Xiao Pang se inclina em sua direção, os dois conversam. Se levantam e olham na mesma direção, neste instante, cornetas começam a ser tocadas em off. O som pára e o comandante e Xiao Pang continuam o diálogo.

TC: 1:42': 01''

P671: primeiro plano, Xiao Pang ouvindo atentamente ao comandante. Câmera parada.

TC: 1:42':02''

P672: primeiro plano, comandante falando, soldado ao fundo do quadro. O comandante fala com Xiao Pang, olha para seu relógio de pulso, e fala novamente com Xiao Pang. Câmera parada.

TC: 1:42':12''

P673: plano médio, comandante de costas, soldado ao fundo, Xiao Pang coloca sua arma na cintura e responde ao comandante como quem acatou uma ordem. Câmera parada. Fusão com a imagem do próximo plano.

TC: 1:42':15''

P674: plano médio, Xiao Pang fala às soldadas, estão inclinadas em direção a Xiao Pang, ouvindo atentamente, estão com armas nas mãos. Movimento de câmera para trás coloca Qionghua e outras soldadas em quadro, conversam. Uma soldada ao fundo do quadro chama pelos demais. Uma soldada chega e dá uma notícia.

Comentário: ela conta que Nan Batian fugiu.

TC: 1:42':37''

P675: primeiro plano, uma soldada fala, duas outras soldadas estão atrás dela. Câmera parada.

TC: 1:42':41''

P676: plano geral, Qionghua, Xiao Pang e as outras soldadas reunidas, uma soldada em pé ao fundo, estão falando. Movimento de câmera para frente, Lian fala, Xiao Pang Qionghua e outra soldada ouvem atentamente, a outra soldada responde.

TC: 1:42':49''

P677: plano médio, soldadas com as armas nas mãos, uma delas está no meio e fala, as outras concordam. Ela sai do meio das outras soldadas e caminha para a frente do quadro falando, parece sentir raiva. Movimento de câmera para trás, plano médio mais aberto, a soldada avança até Qionghua, que está agachada e de costas e fala com ela. As outras soldadas também falam, Qionghua levanta.

TC: 1:43':01''

P678: primeiro plano do rosto de Qionghua, e de outra soldada que está ao seu lado direito. Qionghua fala. Câmera parada.

TC: 1:43':06''

P679: plano médio, as soldadas falam com Qionghua, ela se vira e tira o relógio que era de Changqing do bolso da farda, e olha para Honglian e a outra soldada que estão ao seu lado. Fala com elas e guarda o relógio no bolso da farda. Câmera parada.

TC: 1:43':24''

P680: primeiro plano de Nan dentro de sua casa, aponta sua bengala. Câmera parada.

TC: 1:43':28''

P681: plano médio, plongee, Nan quebra vidros da janela e de um grande relógio de madeira com a bengala. Câmera parada. Som de vidro quebrando.

TC: 1:43':34''

P682: primeiro plano, relógio movimento de câmera para a direita, Nan está olhando o relógio quebrado, câmera pára em Nan, alguém o chama, ele vira seu rosto em direção à voz.

TC: 1:43':40''

P683: plano médio, Nan de costas, guarda fala com ele. Câmera parada.

TC: 1:43':42''

P684: plano médio, leve contra plongee, guarda de costas, Nan próximo ao relógio olhando para o guarda. Nan fala com ele. O guarda se vira e sai de quadro, Nan caminha para a frente do quadro apoiando a bengala no chão.

TC: 1:43':54''

P685: plano médio, área externa, dia, soldadas comunistas com camuflagem de palha no corpo e grandes chapéus de camponeses. Qionghua está agachada à frente, dá uma ordem e as soldadas começam a correr. Qionghua se levanta e observa ao redor. Câmera parada.

TC: 1:44':03''

P686: primeiro plano, movimento de câmera para a direita mostra rosto de camponeses. Voz de Nan em off fala com eles.

TC: 1:44':11''

P687: plano médio, Nan fala aos camponeses, está apoiado em sua bengala. O guarda está atrás dele. Câmera parada.

TC: 1:44':19''

P688: plano médio, camponeses ouvindo o que Nan fala, há uma arma apontada para eles. Câmera parada.

TC: 1:44':22''

P689: plano médio, Nan dá um passo apoiado em sua bengala e se senta em uma cadeira, está olhando para os camponeses. Seu guarda está ao seu lado com a mão na arma que está presa em sua cintura. Nan continua a falar com os camponeses. Câmera parada.

TC: 1:44':36''

P690: primeiro plano, movimento de câmera para a direita mostra o rosto dos camponeses.

TC: 1:44':39''

P691: plano médio, Nan com seu guarda ao fundo, se levanta da cadeira e grita de forma desafiadora com os camponeses, seu guarda dá um passo à frente. Câmera parada.

TC: 1:44':43''

P692: plano médio, um camponês com os pulsos amarrados dá um passo à frente. A expressão em seu rosto é muito séria. Câmera parada.

TC: 1:44':46''

P693: plano médio, Nan observa o movimento do camponês, parece surpreso. Câmera parada.

TC: 1:44':47''

P694: plano médio, o camponês grita, os outros camponeses gritam também. Há uma arma apontada para eles. Câmera parada.

TC: 1:44':52''

P695: primeiro plano, Nan olha de um lado para o outro assustado com a revolta dos camponeses. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:44':54''

P696: plano médio, Nan e seu guarda de costas à frente do plano, camponeses revoltados e outros guardas de Nan tentando detê-los ao fundo. Nan faz um gesto para cima com a bengala. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:44':57''

P697: plano médio, pátio da casa de Nan, seus empregados estão tentando retirar baús de madeira com pertences de Nan. São impedidos por soldadas comunistas que entram através da porta do pátio que está aberta. Xiao Pang entra correndo, está com roupa de camponês, um chapéu preso às suas costas e uma arma na mão, corre para o lado esquerdo

do quadro, movimento de câmera acompanha, ele rende empregados de Nan. Avança correndo para a esquerda do quadro, soldadas comunistas o acompanham.

TC: 1:45':06''
P698: primeiro plano de Nan observado os camponeses revoltarem-se contra ele, seu guarda saca a arma, Nan faz um gesto com a mão para que ele não atire. Nan dá uma ordem ao guarda, e aponta sua mão em direção aos camponeses, o guarda grita e sai de quadro correndo. Câmera parada. Sons de gritos.

TC: 1:45':11''
P699: plano médio, guardas de Nan tentando conter os camponeses, camponeses avançam, movimento de câmera para a direita acompanha. Sons de gritos.

TC: 1:45':14''
P700: plano geral, camponeses mostrados de costas, estão revoltados enfrentando os guardas em frente à casa de Nan. Movimento de câmera para a direita mostra mais camponeses avançando em direção à casa de Nan. Sons de gritos.

TC: 1:45':20''
P701: plano médio dos camponeses e guardas se enfrentando, uma das camponesas é uma soldada comunista disfarçada. Câmera parada. Sons de gritos.

TC: 1:45':23''
P702: plano médio de Nan na porta de sua casa, aponta a bengala para cima e dá uma ordem. Neste mesmo momento a porta se abre e soldadas comunistas avançam na direção de Nan. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:45':25''
P703: plano médio, soldados e camponeses se enfrentando, soldada comunista disfarçada avança. Câmera parada. Sons de gritos.

TC: 1:45':26''
P704: plano médio, soldadas comunistas disfarçadas avançam sobre Nan. Câmera parada. Gritos.

TC: 1:45’:27’’

P705: close do rosto de Qionghua, ela rende Nan. Câmera parada. Voz de Qionghua.

TC: 1:45’:28’’

P706: plano médio, soldadas comunistas rendem Nan, ele grita por seus guardas. Câmera parada.

TC: 1:45’:29’’

P707: plano médio, guardas de Nan tentando conter os camponeses revoltados. Câmera parada. Som de tiro.

TC: 1:45’:30’’

P708: primeiro plano, Qionghua deu um tiro para cima, grita com a arma na mão apontada para o alto. Abaixa a arma e fala, movimento de câmera para a direita mostra Nan rendido por soldadas comunistas. Xiao Pang está segurando Nan pelo braço, ele deixa a bengala cair.

TC: 1:45’:37’’

P709: primeiro plano, Qionghua dá uma ordem. Há duas soldadas ao fundo, desfocadas. Câmera parada.

TC: 1:45’:38’’

P710: plano médio, soldadas levam Nan, outras rendem os guardas que ameaçavam os camponeses. Câmera parada.

TC: 1:45’:43’’

P711: primeiro plano, movimento de câmera para a esquerda mostra os camponeses observando o que está acontecendo, sussurram entre si e parecem admirados.
Comentário: os camponeses estão admirados com a presença do exército feminino.

TC: 1:45’:47’’

P712: plano médio, Qionghua e outra soldada dentro da casa de Nan, entram e caminham em direção a ele, movimento de câmera para a direita. Nan está sentado em frente ao relógio com uma soldada comunista de cada lado. Qionghua se aproxima dele.

TC: 1:45':54''

P713: primeiro plano, Qionghua com a arma na mão olhando para Nan, abaixa a arma lentamente. Câmera parada.

TC: 1:45':57''

P714: primeiro plano, Nan olhando com espanto para Qionghua e as outras soldadas. Câmera parada.

TC: 1:46':00''

P715: plano médio, Nan sentado de costas para o quadro, Qionghua em pé olhando para ele. Honglian está ao lado de Qionghua, aponta a arma para Nan. Outras soldadas ao fundo. Qionghua fala com Nan.

TC: 1:46':09''

P716: primeiro plano, Nan sentado. Câmera parada.

TC: 1:46':11''

P717: primeiro plano, Qionghua fala. Soldada ao fundo, desfocada. Câmera parada.

TC: 1:46':13''

P718: primeiro plano, plongee, Nan vira sua cabeça em direção a Qionghua e responde a ela. Câmera parada.

TC: 1:46':20''

P719: plano médio, Nan sentado desafia as soldadas, Qionghua tira uma faca da cintura e joga no colo de Nan. Câmera parada.

TC: 1:46':31''

P720: primeiro plano, faca no colo de Nan, ele move sua mão lentamente até a faca mas não a pega. Movimento de câmera para cima, Nan leva a mão ao rosto.

TC: 1:46’:36’’

P721: plano médio, Nan está assustado com o rosto apoiado em sua mão. Honglian e Qionghua olham para ele com desprezo. Qionghua dá um passo em direção a Nan, e fala com ele. Ela gesticula com a arma na mão. Câmera parada.

TC: 1:46’:44’’

P722: primeiro plano, Nan sentado, olha para a frente. Câmera parada.

TC: 1:46’:46’’

P723: primeiro plano do relógio, marca 5:30. Som de relógio.

TC: 1:46’:49’’

P724: plano médio, área externa, dia, fila de soldadas comunistas avança para a frente do quadro. A primeira da fila carrega a bandeira socialista. Câmera parada.

TC: 1:46’:55’’

P725: primeiro plano, Nan fala com Qioinghua, se levanta lentamente, movimento de câmera para trás, plano médio, Honglian e Qionghua de costas, Nan gesticula enquanto argumenta com elas.

TC: 1:47’:12’’

P726: plano médio, Nan está de perfil, Qionghua ao centro, Honglian e outra soldada ao seu lado, outra soldada atrás. Qionghua responde a Nan. Câmera parada.

TC: 1:47’:19’’

P727: primeiro plano, Nan se senta lentamente, movimento de câmera para baixo acompanha. Relógio começa a ressoar.

TC: 1:47’:28’’

P728: primeiro plano, pêndulo do relógio se movendo de um lado para o outro, som das badaladas do relógio, movimento de câmera para cima mostra o relógio, que marca seis horas. Som de corneta se inicia.

TC: 1:47':32''

P729: primeiro plano, Qionghua ouve o som de corneta e olha atenta para os lados. Câmera parada.

TC: 1:47':34''

P730: primeiro plano, área externa, Xiao Pang toca a corneta, movimento de câmera para a esquerda mostra A'gui chamando os outros soldados. Eles avançam correndo em fila com armas nas mãos, chapéus presos às costas e um deles carrega a bandeira socialista. Gritos.

TC: 1:47':50''

P731: primeiro plano, Nan está sentado, olha assustado, se levanta lentamente, movimento de câmera acompanha. Nan assustado leva a mão ao rosto e olha para baixo. Música.

TC: 1:48':00''

P732: plano detalhe da faca no chão. Câmera parada. Música.

TC: 1:48':02''

P733: plano médio, Nan se ajoelha lentamente diante de Qionghua como se fosse se render, mas ele tenta pegar a faca no chão para atacá-la. Som de tiro.

TC: 1:48':09''

P734: primeiro plano, Qionghua atira, zoom e close em seu rosto. Som de tiro.

TC: 1:48':12''

P735: plano médio, portão de pedras, soldados, zoom rápido para trás. Música.

TC: 1:48':14''

P736: plano médio, rua, guardas de Nan são perseguidos e atacados pelos camponeses e soldados comunistas. Câmera parada. Música.

TC: 1:48':20''

P737: primeiro plano, contra plongee. A'gui atira e corre, outros soldados e camponeses avançam correndo. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':23''

P738: plano médio, contra plongee, guarda de Nan apoiado em pedras, atira. Outros guardas atrás dele também atiram e correm. Um guarda cai morto sobre as pedras. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':28''

P739: primeiro plano, plongee, guarda de Nan agachado atirando. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':29''

P740: plano médio, túnel de pedra, soldada comunista atira, outras avançam ao fundo. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':30''

P741: primeiro plano, plongee, guarda de Nan é baleado, outro guarda baleado está deitado no chão ao lado. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':32''

P742: plano médio, leve contra plongee, soldados comunistas avançam. Câmera parada. Música, som de tiro.

TC: 1:48':35''

P743: plano médio, Xiao Pang e duas soldadas na janela da casa de Nan, a soldada que está à frente arremessa uma granada. Câmera parada. Música.

TC: 1:48':37''

P744: primeiro plano, granada explode, guardas de Nan que estavam na entrada da casa caem. Câmera parada. Música.

TC: 1:48':42''

P745: plano geral, movimento de câmera para a esquerda, tropas comunistas que entram correndo através dos dois lados do quadro se encontram. Música.

TC: 1:48':49''

P746: plano médio, movimento de câmera para a direita mostra Qionghua e os demais soldados comunistas se cumprimentando e se abraçando após a batalha. A'gui encontra Honglian, que está com o bebê nas costas. Música.

TC: 1:49':04''

P747: plano geral, área externa com vegetação, dia. Tropa do exército comunista reunida, gritam saudando o exército com as mãos fechadas para cima. Câmera parada. Música, gritos.

TC: 1:49':10''

P748: plano médio, comandantes (homem e mulher), Xiao Pang, movimento de câmera para esquerda. Qionghua e outra soldada, que começa a falar, olha para Qionghua, que dá um passo à frente. Qionghua presta continência à tropa e começa a falar.

TC: 1:49':29''

P749: plano geral, tropa atenta ao discurso de Qionghua, movimento lento de câmera para trás. Voz off de Qiionghua.

TC: 1:49':33''

P750: plano médio, contra plongee, Qionghua com os comandantes e outros soldados ao seu redor, continua seu discurso. Câmera parada.

TC: 1:49':42''

P751: plano médio, tropa em formação, soldada segurando a bandeira socialista em primeiro plano. Câmera parada. Voz off de Qionghua.

TC: 1:49':44''

P752: primeiro plano, Qionghua com outra soldada ao seu lado e um dos comandantes ao fundo continua a falar. Movimento lento de câmera para frente, aproxima mais ao rosto de Qionghua.

TC: 1:50’:00’’

P753: primeiro plano da bandeira socialista, movimento de câmera para baixo, plano médio das soldadas marchando em fila. Movimento de câmera para a frente se aproxima do bebê amarrado às costas de Honglian. Música.

Comentário: é a canção do exército feminino.

TC: 1:50’:08’’

P754: primeiro plano do rosto do bebê de Honglian, está dormindo. Câmera parada. Música.

TC: 1:50’:11’’

P755: plano geral, tropa comunista avança em fila para fora do portão da cidade. Câmera parada. Música.

TC: 1:50’:17’’

P756: plano médio, tropa do exército feminino marchando em fila. Música.

TC: 1:50’:28’’

P757: close do rosto de Qionghua, imagem de seu rosto se funde à bandeira socialista tremulando. Câmera parada. Música.

TC: 1:50’:36’’

P758: primeiro plano da bandeira socialista tremulando ao vento. Câmera parada. Música. Fade.

TC: 1:50’: 43’’

P759: gravura do exército feminino, letreiro escrito “fim”, e o ano de produção do filme, 1960. Música.

2. Documento traduzido

在《电影指导委员会》第三会议上的讲话 （1950。09。08）。 江青文个稿

在军事影片方面， 现在迫切需要的是属于政治工作方面巩固防军建立国防军的电影。像三大歼灭战这类片子， 因为要忠于历史， 战事性会少一些， 但这些斗争的本身就很丰富， 因此， 一样会感到的人。 这些片子如西北战役， 拍起来也会有困难。 但是还要拍。要好好研究当前政策， 群众情况， 好好地拍。而明年最需要的是鼓励每个站士夹当国防军，说明大故当前，美帝国主义所挑拨的战争危机还未被消灭。。。。。。要教育我们的人民和战士， 我们是已经经历艰苦斗争与战胜过美蒋强 敌 的，我们不畏惧侵决略者来挑动战争。

No “Comitê Diretivo do Filme” – Discurso na Terceira Reunião (1950.09.08), em “Manuscritos de Jiang Qing”. Tradução minha.

Sobre os filmes militares, o que é urgentemente necessário agora é um filme que pertença ao trabalho político para consolidar o exército de defesa e estabelecer um cinema militar. Filmes como “As Três Guerras da Aniquilação”, porque quer ser fiel à história, aborda menos tmas de guerra, mas as lutas são ricas em si mesmas, portanto, é tocante para o povo de qualquer maneira. Esses filmes são como “A Batalha do Noroeste”, são difíceis para filmá-los, mas ainda assim esses filmes precisam ser feitos. Para isso, é necessário estudar a política atual e a situação das massas. Para o próximo ano é necessário encorajar cada soldado a integrar a defesa nacional, explicar a situação atual, a crise de guerra causada pelo império norte americano ainda não foi eliminada... temos que educar nosso povo e nossos soldados, já passamos por duras lutas e derrotamos os EUA e Jiang [Chiang Kai-shek], por conta disso, nós não temos medo de invasores que possam provocar guerras.