



Impactos do Feminismo no Cinema da China Continental: gênero, classe e representações femininas

Marina Soler Jorge

Como citar:

SOLER JORGE, M. Impactos do Feminismo no Cinema da China Continental: gênero, classe e representações femininas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 336-370, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671365. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671365>.

Imagem [modificada]: **Vivian Wu em cena de Dead Pigs (Cathy Yan 2018).**

Fonte: <https://www.asiancinevision.org/interview-cathy-yan-dead-pigs/>.

Impactos do Feminismo no Cinema da China Continental: gênero, classe e representações femininas

Impacts of Feminism on Mainland Chinese Cinema: Gender, Class and Women's Representations

Marina Soler Jorge*

RESUMO

Neste artigo pretendemos pensar a influência do feminismo no cinema da China continental elaborando, em primeiro lugar, um panorama sobre a presença feminina no cinema desse país no período clássico e na era maoísta. Em seguida analisaremos o filme *Dead Pigs* (2018), uma co-produção sino-estadunidense dirigida pela cineasta Cathy Yan, procurando identificar posturas críticas a certos valores capitalistas e masculinistas que se desenvolvem na China desde a abertura econômica em 1978. Nossa metodologia une a revisão da bibliografia concernente, seja sobre cinema seja sobre a China contemporânea, com destaque para Zheng Wang, e também a análise fílmica. Nossa hipótese é que, ao mostrar o imbricamento de valores capitalistas e masculinistas que permeia a sociedade contemporânea chinesa, Cathy Yan, de certa forma, atualiza o legado do feminismo do cinema chinês, que em momentos importantes de sua história soube elaborar uma crítica indissociavelmente feminista e classista.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo. China. Cinema chinês. *Dead Pigs*. Abertura econômica.

ABSTRACT

In this paper we intend to think about the influence of feminism on the cinema of mainland China, elaborating, first of all, an overview of the female presence in classical cinema and in the Maoist era cinema. Next, we will analyze the film *Dead Pigs* (2018), a Sino-American co-production directed by filmmaker Cathy Yan, seeking to identify critical positions to certain capitalist and masculinist values that have developed in China since the opening of the economy in 1978. Our methodology unites the review of the relevant bibliography, whether on cinema or on contemporary China, with emphasis on Zheng Wang, and also film analysis. Our hypothesis is that, by showing the intertwining of capitalist and masculinist values that permeates contemporary Chinese

society, Cathy Yan updates the legacy of Chinese cinema feminism, which at important moments in its history was able to elaborate an inseparably feminist and class critique.

KEYWORDS

Feminism. China. Chinese cinema. Dead Pigs. Economic opening.

Introdução

Discutir o impacto do feminismo na China continental é algo desafiador e estimulante. Por um lado, trata-se de um país que passou em 1949 por uma revolução comunista fortemente inspirada por ideias feministas que visavam acabar com a desigualdade de gênero existente na sociedade chinesa tradicional. Essas ideias apareciam muito claramente no cinema da China maoísta, que era considerado pelo Partido Comunista Chinês como absolutamente estratégico para disseminar os novos valores comunistas, e no qual abundavam personagens feministas revolucionárias fortes e destemidas. Por outro lado, progressivamente desde 1978, com o encerramento da era do presidente Mao ZeDong e o início da abertura econômica, a China engaja-se progressivamente em um processo de consumo conspícuo, criação de hierarquias sociais e distinção econômica e simbólica entre as classes sociais. Esse processo esteve associado a uma visão masculinista que rejeitou parte das ideias feministas da China maoísta e advogou por um restabelecimento de representações de gênero mais conservadoras, com mulheres menos "masculinizadas". A abertura de mercado aproxima a cultura da China contemporânea àquelas dos países capitalistas, com a influência, por exemplo, de um feminismo *mainstream* ou hegemônico, que pode ser visto na análise que Zheng Wang faz de

revistas femininas chinesas da atualidade (Wang, 2017). Assim como vários outros elementos da China maoísta, o radicalismo de algumas de suas ideias feministas tornou-se algo curioso e exótico, que não serve mais à China contemporânea.

Na primeira parte deste artigo, nos propomos a oferecer um panorama sobre os impactos do feminismo no cinema da China continental, passando pelo cinema clássico até o cinema da era maoísta. Abordaremos aspectos da representação feminina e também da participação de mulheres na formulação de diretrizes para o cinema da China. Na segunda parte do artigo, faremos uma análise do filme de uma diretora sino-estadunidense, *Dead Pigs* (Cathy Yan, 2018), que aborda questões morais decorrentes dos aspectos masculinistas da abertura econômica pós-1978 e cria personagens femininas que oferecem contraponto ou tomada de consciência sobre essas questões. Sem ser abertamente feminista, o filme desta cineasta apresenta proposições que nos levam a refletir sobre a forma através da qual gênero e classe se articulam em uma sociedade que tem se definido pela incorporação e subsequente crítica de alguns valores associados à economia de mercado.

Feminismo na China e sua influência no cinema chinês

A literatura sobre a China continental considera que o feminismo chegou ao país no início do século XX, junto com uma série de movimentos sociais modernizantes que procuravam tirar a China de seu isolamento internacional e transformá-la social e politicamente¹. É das primeiras décadas do século XX a criação do Movimento Quatro de Maio (1919) e a fundação do Partido Comunista Chinês (PCC, 1921), que orientarão a luta anti-imperialista da China contra a dominação estrangeira e o movimento em favor da modernização do país. A emancipação feminina fazia parte da visão de mundo moderna e progressista encampada tanto pelo Movimento

Quatro de Maio (Wang, 2017: 4) quanto pelo PCC, que se opunham fortemente à cultura patriarcal da sociedade chinesa, ainda muito rural e tradicional.

O PCC defendia abertamente a igualdade de gênero e tornou-se um espaço de refúgio para muitas mulheres que fugiam da opressão do patriarcado chinês. Segundo Zheng Wang, "embora nem toda mulher comunista fosse necessariamente uma feminista consciente (...), cada uma se sentia atraída e empoderada pelo slogan do PCC de igualdade entre homens e mulheres"² (Wang, 2017: 11). O apelo do partido era tão grande entre as mulheres chinesas que, de acordo com Wang, Chiang Kai-shek³ teria lamentando que todas as mulheres preferiam o PCC ao Kuomintang (Partido Nacionalista Chinês) (Wang, 2017:11).

O feminismo, portanto, teve profunda influência nos movimentos políticos que transformaram a China no início do século XX e que levaram à criação da República Popular da China (RPC) em 1949, e estava fortemente atrelado a reflexões de cunho anti-imperialista, anti-classista e sobretudo anti-feudal. Em relação ao anti-feudalismo, uma das mais importantes bandeiras dos comunistas chineses, considerava-se que a China precisava se libertar do sistema patriarcal feudal, assentado em casamentos arranjados e na patrilinearidade.

Quando os comunistas conquistaram o poder em 1949, a primeira lei aprovada na nova RPC foi a Lei de Casamento (Wang, 1991: 177), em 1950, o que nos mostra a força das ideias feministas na China neste momento. A Lei do Casamento proibia práticas até então comuns no país, como concubinato, noivado entre crianças e interferência da família na escolha dos parceiros. Ela também estabelecia que homens e mulheres eram iguais perante a lei, o que a tornava, segundo Wolf, mais radical do que a legislação dos Estados Unidos na mesma época (Wolf, 1985: 144). Segundo Jiaxiang Wang (Wang, 1991: 177), futuras revisões da Lei do Casamento aprofundaram o princípio da igualdade entre homens e mulheres, mas a autora chama a atenção para o fato de que, embora a situação das mulheres chinesas tenha melhorado

muito desde 1949, nem sempre a existência da legislação garante efetiva igualdade.

As ideias modernizantes e feministas influenciavam fortemente o cinema da China já na década de 1930. A espectadora ou o espectador ocidental que se deparar com o cinema clássico chinês muito provavelmente ficará surpreso com as heroínas que protagonizavam as narrativas. Tratava-se de um cinema de clara inspiração esquerdista e feminista, que contestava o *gloss* e o *glamour* dos filmes hollywoodianos (como outras cinematografias nacionais também o fizeram nos anos 1930) e que representava frequentemente mulheres fortes, que lutavam contra a invasão japonesa, como no filme *A Grande Estrada* (Da lu, 大路, Sun Yu, 1934), e mulheres vítimas da desigualdade social ou de gênero, cujas trajetórias eram exemplares da condição feminina, como no filme *Primavera em uma Pequena Cidade* (Xiaocheng zhi chun, 小城之春, Fei Mu, 1948). Outros filmes importantes do período com protagonismo feminino são *Sports Queen* (Tì yù huánghòu 體育皇后, Sun Yu, 1934), *Goddess* (Shénnǚ, 神女, Wu Yonggang, 1934) e *New Women* (Xīn nǚxìng 新女性, Cai Chusheng, 1935), que evidenciam uma visão bastante moderna de feminilidade.

Em *Sports Queen* acompanhamos Lin Ying, uma jovem corredora. Ela é introduzida pela tia a um possível futuro marido, mas prefere inscrever-se em uma escola para mulheres esportistas e dedicar-se ao atletismo. O filme exalta a prática de esportes dentro de uma visão higienista de aprimoramento do corpo social da nação, e valoriza sobretudo as mulheres que o praticam. A competição individualista "burguesa", típica dos eventos esportivos profissionais, no entanto, não é celebrada, e sim o esporte como expressão da coletividade. A atriz que interpreta Lin Ying, Li Lili, era, ela mesma, uma praticante de esportes (considerava-se inclusive que ela tinha músculos, o que fugia do padrão de beleza feminino da época).

Em *Goddess* acompanhamos o esforço de uma prostituta das ruas de Xangai, interpretada pela estrela Ruan Lingyu, para criar sozinha seu filho

pequeno. Mãe solteira, ela se prostitui para pagar a educação do menino. Ainda que ela seja uma excelente mãe e o menino um garoto estudioso, carinhoso e obediente, ele é expulso da escola quando as outras mães descobrem a profissão da protagonista. O filme exalta a importância da educação para a promoção da equidade social e defende que a prostituição não é uma questão de moralidade e sim um problema social. A interpretação de Ruan Lingyu a colocaria entre as maiores atrizes de todo o cinema clássico, não fosse o filme feito na China e, portanto, pouco visto pelos criadores dos cânones artísticos mundiais. O historiador do cinema Mark Cousins, diretor da série *The Story of Film: An Odyssey*, considera que Ruan Lingyu inventou a interpretação naturalista décadas antes de Marlon Brando, mas a história do cinema não lhe deu o devido crédito (2011, episódio 3).

No entanto, talvez o filme que melhor exemplifique a influência das ideias feministas na China pré-revolucionária é *New Women*. Segundo Christopher Rea,

New Women foi concebido e comercializado como um 'filme-problema' sobre 'a questão da mulher' (...). Conforme apresentado no filme, a questão da mulher é na verdade uma série de perguntas: Qual é a realidade atual do status das mulheres na China? Quem são as novas mulheres da China? E como deve ser a vida delas? (Rea, 2021: 156-157).⁴

Nos anos 1930, na China, a emancipação feminina estava na ordem do dia, e se chocava em grande medida com os valores morais tradicionais confucionistas. Ao mesmo tempo, surgia na China "um vibrante culto das estrelas, que transformou mulheres jovens glamourosas e elegantes em objetos de fetiche" (Rea, 2021: 157)⁵. Em *New Women*, Ruan Lingyu interpreta Wei Ming, uma escritora que, não obstante o claro talento, não consegue obter sucesso profissional pois não compactua com a exploração objetificada de seu corpo. Em uma sociedade ainda muito preconceituosa, ela precisa esconder que é mãe solteira e deixa sua filha aos cuidados da irmã. Wei rejeita os avanços sexuais de um homem importante e passa a ser difamada

publicamente por ele. Ao mesmo tempo, sua filha fica doente e ela não tem dinheiro para comprar os remédios. Abalada pela difamação e desesperada pela situação da filha, ela comete suicídio.

O fato mais impactante associado ao filme, e que se relaciona ao feminismo na China, ocorreu fora das telas. *New Women* foi inspirado no suicídio real da atriz Ai Xia, que engoliu ópio depois de ver sua vida privada escrutinada pela imprensa. O filme estreou no dia 7 de fevereiro de 1935 e atraiu a atenção da mídia pelo tema moderno e pela presença da estrela Ruan Lingyu, nesse momento a atriz mais famosa da China. Logo a imprensa passa a voltar sua atenção não apenas para o filme, mas para a vida privada de Ruan Lingyu, expondo publicamente seus problemas pessoais. Deprimida pelos mexericos da imprensa, Ruan Lingyu comete suicídio um mês depois da estreia do filme, no dia 8 de março de 1935, Dia Internacional da Mulher, data escolhida propositalmente por ela. Seu funeral foi considerado pelo *New York Times* o maior do século e, segundo Mark Cousins, três mulheres também se suicidaram enquanto acompanhavam o cortejo⁶.

Esses três filmes citados expressam claramente a influência do feminismo na China pré-Revolução, inserido em transformações sociais e políticas mais amplas que ocorriam no país com o objetivo de "modernizá-lo". Essa influência se traduz sobretudo na presença em tela de personagens femininas emancipadas, lutadoras ou vítimas de desigualdades de gênero. No entanto, não foram dirigidos por mulheres, e sim por homens simpáticos às causas feministas. Mulheres se destacavam como atrizes e eram cultuadas pelo público, mas a existência de um *star system* era uma conquista ambígua pois, se por um lado mostrava que mulheres alcançavam um espaço profissional e reconhecimento, por outro lado explicitava que esse reconhecimento estava ligado à objetificação de seus corpos. A então atriz e militante esquerdista Chen Bo'er, de 28 anos, ela mesma uma estrela de cinema em ascensão, elaborou uma crítica que podemos considerar bastante radical à situação das mulheres no cinema chinês, antecipando em muitas décadas o que seria chamado de *male gaze* por Laura Mulvey (1989):

Em 1936, um ensaio intitulado "The Female-Centered Film and the Male-Centered Society" apareceu na *Women's Life*, uma revista feminista de orientação esquerdista publicada em Xangai. A autora [Chen Bo'er] advertiu os leitores a não tomarem a popularidade das estrelas de cinema femininas como um indicador da liberação das mulheres e, em seguida, passou a apresentar uma análise crítica das relações de poder desiguais em uma sociedade capitalista dominada por homens, na qual a indústria cinematográfica estava reduzindo as atrizes a objetos sexuais que atendem aos desejos masculinos (Wang, 2017: 1).

Linda Nochlin (2016), no influente artigo "Por que não houve grandes artistas mulheres" publicado pela primeira vez em 1971, diante da constatação de que não havia na história da arte mulheres artistas equivalentes aos grandes homens artistas, como Michelangelo e Picasso, explica que a primeira reação das feministas a essa constatação é buscar "encontrar exemplos de merecimento ou de artistas que ainda não foram suficientemente reconhecidas através da história; reabilitar carreiras modestas, se interessantes e produtivas" (Nochlin, 2016: 3). Toda a argumentação de Nochlin em seu artigo procura mostrar que estratégias como essa não conseguem chegar ao cerne do problema, que se situa não apenas nas barreiras óbvias que a sociedade patriarcal impõe às mulheres – exclusão das escolas de arte, dupla jornada, essencialismos sobre diferenças sexuais, etc – mas sobretudo na nossa própria concepção de arte. Isso não invalida, em nosso entender, as pesquisas que procuram resgatar da invisibilidade mulheres que tiveram um papel criador na história da arte. Essas mulheres existiram e muitas delas foram de alguma forma excluídas da história da arte, como nos mostra, por exemplo, a recente (re)descoberta da cineasta Alice Guy-Blaché (1873-1968), uma das primeiras pessoas a fazer um filme de ficção na história do cinema – *A Fada do Repolho* (1896) – e a primeira a fazer um filme com todo o elenco composto de atores e atrizes negros, sem uso de *black face*.

Em relação ao cinema chinês, Cecília Mello, no artigo "A metade do

céu: mulheres e o cinema da China Continental" (2019), elenca algumas cineastas que produziram filmes desde o cinema mudo e muitas delas ainda demandam pesquisas subsequentes para que se estabeleça sua contribuição ao cinema chinês e mundial. Temos, por exemplo, citadas por Mello, Xie Caizhen⁷, primeira mulher a dirigir um filme (hoje perdido) na China em 1925; Wang Hanlun⁸, atriz que codirigiu um filme em 1929; Chen Bo'er, Wang Ping⁹ e Dong Kena¹⁰, que atuaram na indústria cinematográfica da RPC; Jiang Qing, a esposa de Mao, que deu as diretrizes para o cinema chinês durante a revolução cultural (1966-1976); Zhang Nuanxin¹¹, Huang Shuqin¹² e Wang Haowei¹³, diretoras atuantes nos anos 1980 e 1990; e Li Yu, pioneira no cinema lésbico da China continental com filmes lançados nos primeiros anos do século XXI (Mello, 2019: 221). Além das cineastas elencadas por Mello, podemos mencionar, mais recentemente: Ruoxin Yin, que dirigiu *Sister* (Wǒ de jiějiě, 我的姐姐, 2021), drama familiar que provocou enorme repercussão na China ao contar a história de uma jovem ignorada a vida inteira pelos pais por ter nascido mulher e que agora se vê na situação de ter de cuidar de seu irmãozinho; e Xinyuan Zheng Lu, diretora de *Uma Nuvem no Quarto Dela* (Tā fángjiān lǐ de yún, 他房间里的云, 2020), um filme independente ao estilo cinema de arte (Bordwell, 2013) no qual uma jovem passa as férias com seus pais separados e têm de lidar com as diferentes famílias e com um rapaz de quem ela gosta.

Esse esforço sintetizado no texto de Mello de lançar luz sobre mulheres artistas que efetivamente atuaram no cinema chinês é bastante válido e muito relevante, uma vez que sabemos que apagamentos de mulheres são frequentes em uma história da arte que é ela mesma generificada e masculinista. Procuraremos agora avançar na questão da influência do feminismo no cinema da China continental a partir dos apontamentos de Linda Nochlin, pois o cerne de sua resposta para a questão sobre a não existência de grandes artistas mulheres relaciona-se muito intimamente com as concepções de cinema que se desenvolviam na RPC. Nochlin dirá:

A pergunta "Por que não houve grandes artistas mulheres?" é, assim, a décima parte de um iceberg de más interpretações e falsas concepções e, na sua base, encontra-se um vasto volume obscuro de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e seus concomitantes situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e a excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso (...). O Grande Artista é concebido como aquele que detém a genialidade; a genialidade, por sua vez, é pensada como um poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporado à pessoa do Grande Artista (Nochlin, 2016: 13-14).

Infere-se do texto de Nochlin que a própria noção de autoria, bem como a de genialidade, é generificada, criada e imbricada em posições masculinistas, que associam o grande fazer artístico ao gênero masculino. Em tese, portanto, estamos em uma espécie de contradição quando buscamos autoria feminina, uma vez que o conceito de autor, bem como o de gênio artístico, é masculinista. Textos feministas como os de Linda Nochlin e a influente teoria feminista do cinema de Laura Mulvey chegaram à China continental nos anos 1980 (Jin, 2007: 8). No entanto, o questionamento do conceito de autoria e do cinema clássico como produtor de *male gaze* (Mulvey, 1989), como vimos, já permeava a cultura cinematográfica da China¹⁴ no pré e pós-1949, e na RPC havia o entendimento de que a ideia da autoria individual e de gênio criador não era apenas masculinista mas também burguesa. Efetivamente, a sociologia da arte nos mostra a genealogia burguesa de conceitos de autoria e genialidade no sentido materialista do termo, ou seja, em sua conexão histórica com o desenvolvimento da era moderna, da ascensão da noção de indivíduo e da autonomização dos campos artísticos (Bourdieu, 1996). Em uma concepção que inclusive se mostra muito potente nos dias atuais, questões feministas, classistas e anti-imperialistas estavam absolutamente conectadas na militância das mulheres chinesas da RPC, de modo que a produção artística individualizada, expressão do gênio criador, era questionada tanto pelas posições feministas quanto pelas anticapitalistas.

A pesquisa de Zheng Wang para o livro *Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China* nos mostra que a concepção de feminismo, o estilo de militância e as estratégias políticas das feministas comunistas chinesas colocavam em segundo plano a noção de autoria e de gênio criador. Isso representa um problema para a historiografia, uma vez que, nesse processo de auto-apagamento revolucionário, muitas mulheres que atuaram no front cultural junto ao PCC não nos são conhecidas, e por isso muitas vezes infere-se que elas não existiram. Inúmeros filmes chineses da era maoísta, como *Filhas da China* (Zhonghua nuer 中华女儿, Zifeng Ling e Qiang Zhai, 1949), *The White Haired Girl* (Bai mao nü, 白毛女, Chou Khoua e Bin Wang, 1951) e *O Destacamento Vermelho das Mulheres* (Hong se niang zi jun, 红色娘子军, Jin Xie, 1961), radicalizam a tendência já presente nas décadas de 1930 e 1940 de colocar em cena protagonistas mulheres fortes, e agora elas são heroínas efetivamente revolucionárias que se levantam e pegam em armas contra as injustiças sociais e cujos corpos são representados sem objetificação. Teriam todos esses filmes sido produtos da subjetividade de diretores homens simpáticos à causa feminina?

No processo de produção de um cinema que valorizasse a contribuição revolucionária das mulheres para a sociedade, o artista/cineasta da RPC deveria envolver-se em um esforço coletivo para a criação de uma forma de arte compatível com o comunismo. Tal processo, como mostra Wang, não foi isento de contradições, uma vez que, como Nochlin justamente nos indica, é toda uma concepção do fazer artístico que nos leva à crença, nos termos de Bourdieu, na unicidade do criador incriado (Bourdieu, 1983). Mesmo espectadores politicamente críticos da ordem capitalista tem dificuldade de lidar com a ideia de uma arte que não seja expressão da liberdade do gênio criador, e praticamente toda a arte feita sob a direção de partidos comunistas é desvalorizada pela crítica especializada como propaganda. A visão de mundo burguesa identifica a liberdade do fazer artístico com o próprio

fazer artístico, de modo que parece não haver arte verdadeira que não seja livre. Também na China, as contradições entre a liberdade do artista e as necessidades revolucionárias apareciam, e a Revolução Cultural de 1966, que tentou abolir toda arte assentada em perspectivas criativas individuais, bem como a própria divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, não parece nos ter oferecido uma boa alternativa.

Zheng Wang nos mostra que as feministas chinesas estrategicamente ocultavam suas lutas dentro das agendas dominantes do partido: conhecedoras da resistência de muitos homens, ainda que comunistas, essas mulheres atuaram no interior do partido e do estado de forma discreta, através do que Wang denomina uma "política de ocultamento", evitando lançar luz diretamente sobre questões feministas e inserindo-as nas preocupações mais imediatamente identificadas com o comunismo¹⁵. Segundo Wang, "o anonimato era um princípio-chave na política de ocultamento, com o resultado de que muitas feministas estatais eficazes, dispostas a serem discretas para promover os interesses das mulheres, são desconhecidas para nós"¹⁶ (Wang, 2017: 246). Isso fez disseminar uma crença de que a história da RPC foi completamente dominada por personagens masculinos: "recuando para as sombras, as feministas do estado socialista contribuíram para o mito de um estado-partido patriarcal monolítico que esporadicamente mostrava benevolência para com as mulheres"¹⁷ (Wang, 2017: 18).

O cinema na RPC era um instrumento de suma importância para se solidificar no enorme país as ideias revolucionárias, inclusive pelo fato de uma grande parte da população ainda ser analfabeta, e também era "uma ferramenta crucial na transformação feminista de uma antiga 'cultura feudal'" (Wang, 2017: 143)¹⁸. Disposta a entender a contribuição feminina para o cinema chinês da era maoísta, Wang percebeu que, dentro da política de ocultamento e da visão comunista de cinema como um fazer coletivo submetido aos valores do PPC, o nome que assina a direção de um filme

não necessariamente reflete um poder artístico criador. Como nos mostra a autora, diversos pesquisadores, sobretudo ocidentais, constataram a existência de "uma vasta gama de filmes centrados em representações de heroínas revolucionárias tanto na guerra quanto na paz, que constituíam uma característica proeminente da cultura socialista"¹⁹ (Wang, 2017: 15). No entanto, esses pesquisadores não buscaram conhecer os bastidores da produção desses filmes, o que os levou a acreditar que eram antes obras individuais de diretores homens do que esforços coletivos nos quais as mulheres tomavam as principais decisões. O alerta de Zheng Wang é importante, uma vez que pesquisadores do cinema tendem a concentrar-se muito imediatamente no nome do diretor ou da diretora, associando-o sem mais problematizações ao cerne absoluto da criação artística.

No contexto maoísta chinês, no qual o cinema é parte de um projeto de Estado e no qual, segundo Wang, feministas estão atuando de forma discreta no interior do Estado, é importante entender como se dão as diretrizes e as lutas que permeiam a indústria cinematográfica. Assim, para responder à questão de Linda Nochlin sobre o porquê de não terem havido grandes cineastas mulheres na República Popular da China, talvez devamos olhar para algo além da figura do cineasta. Mas talvez o alerta de Wang valha para todo o cinema mundial, uma vez que, no desespero de tentarmos encontrar, como coloca Nochlin, artistas que ainda não foram suficientemente conhecidas, não damos atenção àquelas que efetivamente se engajaram de diversas maneiras na produção fílmica, seja como roteiristas, produtoras, fotógrafas, diretoras de arte e atrizes.

Um dos casos estudado por Zheng Wang na indústria cinematográfica é o de Chen Bo'er (1907-1951), que já mencionamos acima, e que atuou como atriz, militante, roteirista e produtora. Como nos mostra Wang, Chen Bo'er trabalhou intensamente nos bastidores da produção fílmica chinesa articulando junto a líderes do PCC as diretrizes estéticas e de conteúdo do cinema do país, ainda que não tenha assinado a direção de filmes. As

concepções de Chen Bo'er sobre um cinema comunista de protagonismo feminino esteve presente em toda a China maoísta até a Revolução Cultural, de modo que mesmo filmes dirigidos por homens expressam diretrizes criadas sob sua liderança. Segundo Wang,

A história de vida de Chen Bo'er é emblemática do apagamento da frente cultural feminista socialista. Estudos cinematográficos dentro e fora da China mostraram muito pouco interesse por ela, apesar de ela ter sido uma das figuras mais importantes da indústria cinematográfica no início da República Popular da China (RPC). Uma famosa estrela de cinema e renomada ativista social feminista durante a década de 1930, secretária de Partido do primeiro estúdio de cinema estatal do PCC em 1946, diretora do departamento de arte do Central Film Bureau e fundadora da Academia de Cinema de Pequim após o estabelecimento da RPC, Chen Bo'er desempenhou um papel importante na formação do cinema socialista na China revolucionária (Wang, 2017: 143)²⁰.

Chen Bo'er tinha um problema cardíaco e morreu com apenas 44 anos, mas a influência de suas ideias no cinema da RPC permaneceu até a Revolução Cultural, encampadas sobretudo pelo roteirista Xia Yan (1900-1995). Quando Jiang Qing (1914-1991), a esposa de Mao Zedong, passa a comandar o setor cultural da RPC, a influência de Xia Yan e das ideias de Chen Bo'er são abandonadas e passa a ser Jiang Qing a grande formuladora da política cultural da RPC. Segundo Wang, as heroínas de cinema de Jiang Qing eram na superfície uma continuação daquelas de Chen Bo'er. Na essência, porém, elas diferiam no sentido de que a tomada de consciência revolucionária das personagens de Chen Bo'er estava sempre ligada a uma questão de gênero (a fuga de uma situação opressiva de gênero, por exemplo), ou no sentido de que estas heroínas tinham de lidar com questões relativas à condição feminina, como a conciliação entre a maternidade e a militância. Jiang Qing teria apagado esse traço de suas protagonistas, de modo que a questão de gênero foi subsumida pela luta de classes (Wang, 2017: 217).

Antes de deixarmos Zheng Wang, será importante nos apropriarmos de sua crítica ao *backlash* do feminismo chinês quando da abertura econômica de Deng Xiaoping (1904-1997) em 1978, pois isso será importante para a análise do filme que virá na segunda parte deste artigo. Não colocaremos em questão a importância da entrada da China na economia de mercado para a solução de alguns dos inúmeros problemas sociais e econômicos do país. O problema que Wang aponta é que a abertura foi acompanhada de uma desvalorização das lutas feministas da era maoísta em nome de um retorno a uma feminilidade mais "natural". Passou-se da celebração das mulheres fortes da China, que abundavam nos filmes revolucionários, para uma denúncia de que essa imagem masculinizava e dessexualizava a mulher. Lamentava-se que, sob o trabalho no campo, as mulheres tinham ganhado músculos (Wang, 2017: 239), o que parece um retrocesso inclusive em relação à década de 1930, quando os pequenos músculos da atriz Li Lili eram celebrados. Segundo Wang, no entanto, o sentimento de masculinização nunca se manifestou entre as mulheres que viveram na China maoísta, ao contrário, havia um orgulho entre elas em desempenhar as mesmas tarefas de um homem (Wang, 2017: 236).

A denúncia da masculinização das mulheres na China maoísta e do apagamento dos gêneros pode ser encontrada, por exemplo, em outro livro que trata da representação feminina no cinema chinês. A autora, Shuqin Cui, reconhece a importância das protagonistas mulheres no cinema da era maoísta, mas lamenta-se pelo que viu como um apagamento da feminilidade dessas personagens, um processo que em tempos de Judith Butler (2018) seria vivamente celebrado: "a emancipação da mulher é concomitante a um processo de apagamento de gênero. A sexualidade feminina ou a sensualidade do corpo feminino é substituída por um símbolo sem gênero e sem sexo que significa a coletividade sociopolítica" (Cui, 2003: xiii).

Junto com a denúncia da masculinização das mulheres, manifesta-se um sentimento, entre os homens, de que o estado forte maoísta, que

controlava a grande maioria dos aspectos da produção, emasculava-os, e que era preciso recuperar a masculinidade perdida dos homens chineses (Osburg, 2013: 2). Era necessário, portanto, recuperar a diferenciação entre os gêneros. Lisa Rofel explica:

(...) uma alegoria pós-socialista da modernidade conta uma história de como o maoísmo adiou a capacidade da China de alcançar a modernidade ao impedir a capacidade do povo chinês de expressar sua natureza humana de gênero (...). No discurso popular, o feminismo maoísta é culpado pelas tentativas de transformar homens e mulheres em seres de gênero não natural. Diz-se que as mulheres se tornaram muito masculinas, enquanto os homens foram incapazes de encontrar sua verdadeira masculinidade (Rofel, 2007: 13)²¹.

A defesa da restauração da diferenciação sexual que teria sido apagada pelo maoísmo insere-se portanto em uma visão de mundo mais ampla, que critica a forte presença do Estado na economia e celebra a economia de mercado como o *locus* no qual a potência masculina pode se manifestar. Não se trata de simples visão reacionária sobre uma essência feminina, mas de uma estratégia ideológica para afastar as mulheres do mercado de trabalho, sobretudo em posições superiores, e deixar o caminho aberto aos homens. Zheng Wang cita argumentos "econômicos" que eram agregados na defesa da restauração da diferença sexual: as mulheres eram menos produtivas e portanto diminuíam a eficiência das empresas; aquilo que as mulheres recebiam do Estado era maior do que sua contribuição para a sociedade; a igualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho violava a lei de valor e portanto deveria ser abandonada em uma economia de mercado; para a economia chinesa decolar, era preciso um aumento de produtividade e portanto as mulheres deveriam sair do mercado ou tomar posições como as de secretária e relações públicas; as mulheres chinesas deveriam fazer como as japonesas e retornar para casa (Wang, 2017: 232).

Dead Pigs e a crítica da moralidade masculinista da sociedade de mercado

Após abordarmos a influência das ideias feministas no cinema clássico chinês (décadas de 1930 e 1940), a marcante presença feminina dentro e fora das telas no cinema da era maoísta – que nos obriga a questionar a noção de autoria como critério da presença de artistas mulheres nesse período –, e finalizarmos mencionando o que consideramos um *backlash* no feminismo com a abertura econômica de 1978, analisaremos o filme *Dead Pigs*, produção entre China e EUA, lançado em festivais em 2018 nos Estados Unidos e em 2019 na China, e depois comercialmente no mundo todo em 2021. Justificamos a análise deste filme argumentando que ele aborda questões relacionadas à abertura econômica na China inserindo questões de gênero e discutindo a moralidade masculinista dos novos ricos e a resistência feminina ao poder econômico.

Dead Pigs é o primeiro longa metragem dirigido por Cathy Yan, cineasta nascida na China continental e que cresceu em Hong Kong e nos Estados Unidos, tendo se formado na Princeton University e na Tisch School of the Arts de Nova York. É um filme pertencente portanto ao que poderíamos denominar como cinema chinês diaspórico, com fortes influências do cinema da China continental em sua mistura de cinema de arte com entretenimento. O filme teve produção executiva do celebrado cineasta chinês Jia Zhangke e boa recepção quando estreou em Sundance, de modo a atrair a atenção da plataforma MUBI, que passou a ser a distribuidora oficial do filme, e da atriz Margot Robbie, com quem Yan trabalhou em seu segundo longa, *Aves de Rapina* (2020). No maior site de métricas do público de cinema chinês, o Dou Ban (豆瓣), o filme tem média de apenas 5,3, e percebe-se pelas críticas que muitos chineses se incomodaram com o final *nonsense*²².

Dead Pigs se passa na cidade de Xangai, onde duas histórias se conectam.



FIG.1. Vivian Wu em cena de *Dead Pigs* (Cathy Yan 2018). Fonte: <https://www.asiancinevision.org/interview-cathy-yan-dead-pigs/>.

A primeira história gira em torno de Candy Wang (Vivian Wu) [Fig.1], proprietária de um salão de beleza que mora em uma "casa-prego", ou seja, uma casa que sobrou sozinha nos arredores porque todo o resto foi demolido para a construção de um empreendimento. Esse empreendimento é um bairro inspirado na *Sagrada Família* de Antoni Gaudí, e tem um estadunidense, Sean Landry (David Rysdahl), como arquiteto responsável pela obra. A ironia é evidente, uma vez que a verdadeira *Sagrada Família* está em construção há mais de 130 anos. Além do elemento estético notadamente *kitsch* que decorre da imitação da obra do arquiteto catalão, tematiza-se de maneira bem humorada a capacidade chinesa em copiar. O irmão mais velho

de Candy, Sr. Wang (Haoyu Yang), um criador de porcos, está endividado depois de comprar um videogame muito moderno com VR (*virtual reality*) e, para piorar sua situação econômica, seus porcos começam a morrer de causa desconhecida. Assim, o Sr. Wang também passa a pressionar Candy para que ela venda a casa e ele possa sanar suas dívidas.

A segunda história gira em torno de Xia Xia (Meng Li), uma jovem garota que pertence à classe dos super ricos da China graças aos negócios de seu pai. Zhen Wang (Mason Lee) é um jovem garçom que observa Xia Xia quando ela vai ao restaurante no qual ele trabalha. Pobre, ele mora na moradia oferecida pela empresa e ajuda financeiramente seu pai, escondendo deste que trabalha como garçom. Em uma noite, Xia Xia e uma amiga conversam sobre o *sugar daddy* desta, que lhe paga jantares em restaurantes extremamente exclusivos. Xia Xia fica chocada quando percebe que o *sugar daddy* é seu pai, dirige bêbada, atropela um vendedor de frutas e vai parar no hospital. Na confusão dessa noite, Zhen encontra o celular de Xia Xia e leva-o para ela no hospital. É a chance que ele tem de se aproximar dela. Inicialmente ela esnoba o rapaz devido à diferença de classe social, mas depois passa a cultivar uma amizade com ele. Zhen Wang é filho do Sr. Wang e sobrinho de Candy, e é através dele que as duas histórias se conectam.

Iniciaremos nossa análise pela história centrada em Candy. A partir dela, o primeiro tema do filme que queremos abordar é a questão da resistência feminina à especulação imobiliária e às grandes remodelagens urbanas. O cinema da China continental está repleto de personagens que se surpreendem com a transformação das cidades onde viveram na infância e mal a reconhecem, ou que perambulam no ambiente urbano de maneira confusa e deslocada por não conseguirem acompanhar o processo de remodelação urbana que se seguiu à abertura econômica da China²³. Xangai é uma cidade que passou por um grande processo de transformação e gentrificação. Este foi entendido como um processo também de reconfiguração moral, que criou uma nova segregação social:

A transformação contínua dos espaços geográficos e sociais de Xangai – sem precedentes em magnitude – mudou a natureza das experiências morais e reformulou as relações de poder entre indivíduos, instituições e localidades. (...) os falantes de inglês tomaram conta do anel interno da cidade, os falantes de mandarim passaram para o anel do meio, e os falantes de xangainês só conseguiram encontrar seu nicho no anel externo (Tianshu, 2011: 154)²⁴.

Candy, como mencionamos, na recusa em sair de sua casa, é a personagem que em *Dead Pigs* encampa a resistência contra a alteração da paisagem urbana de Xangai. A identificação de personagens femininas à resistência a radicais intervenções urbanas merece ser melhor estudada no cinema, pois apenas entre China e Brasil podemos identificar quatro filmes que claramente colocam mulheres como protagonistas dessa resistência: na RPC, além de *Dead Pigs*, podemos citar *O Prefeito Chinês* (Datong, 大同, Hao Zhou, 2015), e no Brasil temos *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2018) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Em *Dead Pigs*, a resistência de Candy também é apresentada como uma resistência moral à nova China consumista e hedonista que parece ter-se originado das reformas de Deng Xiaoping. Ela se contrapõe claramente aos funcionários da construtora acusando-os de se importarem apenas com dinheiro. Candy não se interessa pelo dinheiro que ganhará vendendo sua casa, pois para ela o mais importante são as memórias familiares associadas ao imóvel. Além de memórias, Candy cuida dos pombos do bairro em um viveiro no quintal, e se preocupa que eles não tenham para onde ir caso sua casa seja demolida. É difícil interpretar o apego de Candy aos pombos, mas talvez ele deva ser pensado junto a uma direção de arte que encheu o filme de referências animais, incluindo os porcos do Sr. Wang. Além dos pombos, Candy tem um *poodle* que fica com ela o tempo todo, e sua casa está lotada de animais de pelúcia. Ela usa em diversos momentos figurinos com *animal print*. O quarto de hospital onde Xia Xia fica internada também está repleto de enormes bichos de pelúcia. Zheng e seu pai almoçam em um restaurante que tem as paredes pintadas de girafas e sons de animais selvagens no

sistema de som. Zhen dá a Xia Xia um colar com um pingente de cavalo, seu signo no horóscopo chinês. Mas Candy é a única que convive e cuida de animais de verdade – o *poodle* e os pombos –, o que dá a ela uma característica excêntrica, mas também bastante simpática.

Outro elemento que configura a resistência de Candy é a sua independência. Sua rotina está repleta de gestos banais e cotidianos que preenchem e dão plenitude à sua vida. Ela não é casada e vive bem sozinha. Cuida do salão de beleza, da limpeza da casa, das plantas, dos pombos, faz exercícios físicos e pinta quadros, ainda que de maneira bem amadora. Candy não é uma heroína feminina como no cinema clássico, suporte de injustiças sociais, nem como no cinema maoísta, uma revolucionária destemida. O que invejamos nela é sua capacidade de preencher sua vida com elementos pessoalmente significantes, que lhe dão satisfação e que não se resumem a bens materiais. A plenitude de seu modesto cotidiano contrasta com o *malaise* sentido por Xia Xia, a garota rica, e dessa forma também se configura no filme como uma atitude ética em relação à vida.

Candy é alguém que se beneficiou da abertura econômica de 1978, pois é proprietária de um negócio, uma pequena empresa privada, mas que novamente contrasta com Xia Xia pois não é uma super rica e não tem hábitos de consumo de uma super rica, ao contrário: os bibelôs baratos e *kitsch* que decoram sua casa jamais a colocariam no patamar superior das hierarquias de distinção. Todo seu universo de gosto – a decoração de sua casa, seu cabelo com permanente e suas roupas de *animal print* – a caracterizam como não inserida no universo do consumo conspícuo contemporâneo de elite.

No início de cada dia, Candy entoava gritos motivacionais com suas funcionárias, o que no mundo corporativo tem sido chamado de *cheer* motivacional. Os gritos estão colocados aqui para expressar sua visão de mundo, de negócios e seu patriotismo: "Nossos valores são: pessoas honestas, negócios honestos! Nossa visão é: primeiro a China, depois o mundo!". As funcionárias também entoam frases sobre ajudarem-se mutuamente e serem sempre leais umas às outras. Sean Landry, o arquiteto

estadunidense, também ouve frases motivacionais em seu celular para o reforço do ego, criando um paralelismo com Candy. No entanto, enquanto o *cheer* motivacional de Candy é expressão de valores coletivos – fala-se em honestidade, nacionalismo, camaradagem entre funcionárias e utiliza-se sempre o pronome pessoal na primeira pessoa no plural – o áudio motivacional de Sean é hedonista e individualista, é falado sempre na forma pronominal "eu" e é claramente expressão de um ego fragilizado e inseguro. Quando o salão abre, Candy dirige-se a várias clientes pelo nome e mostra que está atenta a cada uma delas. A atuação empresarial de Candy e os valores que expressam são opostos aos do pai de Xia Xia, também empresário, mas um empresário muito mais rico e também desonesto.

Outra característica de Candy que vale a pena abordar é sua visão da beleza feminina. Candy repete para suas clientes o bordão: "lembrem-se, não há mulheres feias, só preguiçosas". Ainda que o filme não defenda uma ruptura radical com os cuidados de beleza que são importantes para muitas de nós, sugere-se que todas nós podemos ser bonitas, e que a beleza está relacionada antes ao cuidado de si do que a um padrão externo ao qual temos que nos adequar. Interessante comentar que Cathy Yan dirigiu *Aves de Rapina* (2020), filme que despertou repercussão nas redes sociais pois alguns espectadores homens queriam que as personagens femininas tivessem sido mais objetificadas²⁵. Ainda é cedo para que analisemos a cinematografia dessa cineasta, mas talvez recusar um olhar objetificante ou questionar o padrão de beleza hegemônico seja um tema importante para ela.

Candy, ao final do filme, acaba por concordar com a demolição de sua casa. Ao contrário de *Aquarius*, no qual a personagem Clara lutará até o fim contra a construtora, inclusive se valendo de sua condição privilegiada de classe, em *Dead Pigs* Candy acaba cedendo. Entretanto, ela não cede à construtora, e sim a seu irmão, que também é dono da casa e que precisa muito do dinheiro. Assim, ainda que ela queira manter a casa pelas recordações da família, é também sua família que pode ser

prejudicada por sua resistência. A renúncia de Candy à casa não é tratada como necessariamente uma derrota, mas mais como uma acomodação de interesses. Em um final *nonsense*, quando Candy aceita a demolição, todos os personagens cantam a música *Wo Zhi Zai Hu Ni* (que significa "eu só me importo com você") de Teresa Teng, cantora taiwanesa muito famosa em diversos países da Ásia pelas músicas carregadas de emoção e de mensagens sobre o significado da vida. A resistência de Candy, portanto, não é levada às últimas consequências, o que permite que todos os personagens do filme sigam em frente em seus projetos: o arquiteto Landry parte para o próximo projeto, Xia Xia vai resignificar sua vida, Zhen volta a estudar, Candy e Sr. Wang almoçam juntos como família, e o mistério dos porcos mortos é resolvido.

Passemos para a história que gira em torno de Xia Xia. Toda essa parte do filme vem questionar mais diretamente a ascensão social dos novos ricos na China e a (falta de) moralidade associada a essa classe social, sobretudo pelo contraste que estabelece com a moralidade de Candy. Lembremos que se trata de uma comédia, de forma que a denúncia proposta pelo filme é construída de forma leve e divertida. Candy e Xia Xia são de gerações diferentes – Xia Xia deve ser 20 ou 25 anos mais nova que Candy – e tem um figurino diferente: Candy usa couro e *animal print*, que se associam ao mundo orgânico, e Xia Xia usa jaquetas bomber metalizadas, estampa associada ao mundo material – em mandarim, o ideograma para metal, 金, também é utilizado em palavras relacionadas a dinheiro. Candy vive sua vida modesta mas plenamente, enquanto Xia Xia vive em abundância material mas está infeliz.

Parte importante da literatura contemporânea sobre a China se dedica a analisar as novas subjetividades decorrentes da abertura de mercado e do incentivo ao empreendedorismo individual (Pinheiro-Machado, 2007; Rofel, 2007; Kleinman, 2011; Osburg, 2013). Segundo Rofel (2007: 118), o consumo de bens materiais é parte importante da nova subjetividade

chinesa, constituindo-se como uma "tecnologia do eu" que cria identidades e faz com que jovens chineses sintam-se parte do "mundo". Segundo Pinheiro-Machado (2007: 149), "a expressão do capitalismo nas grandes cidades chinesas revela uma estética marcante permeada por símbolos do capitalismo global, bem como práticas de consumo intenso entre as gerações mais jovens". Efetivamente, a Xangai de *Dead Pigs* está marcada por luminosos coloridos, e Xia Xia e seus amigos ricos parecem altamente propensos ao consumo conspícuo, frequentando restaurantes caros e usando marcas como Gucci e Louis Vuitton.

Como já mencionamos, porém, a abundância material de Xia Xia não a impede de sentir um grande vazio existencial, que se acentuará ao longo do filme. No hospital, seus amigos enchem o quarto de bichos de pelúcia e balões coloridos – algo que a infantiliza, inclusive – mas apenas o garçom Zhen está lá para lhe fazer companhia. Ao longo do filme, tudo se passa como se o universo modesto de Zhen contaminasse o de Xia Xia, e o vazio de sua vida abundante e despreocupada ficasse cada vez mais evidente. A mudança é perceptível em seu figurino, que cada vez ficará menos vistoso e metalizado. Ela afasta-se de seus amigos esnobes – que passa a ver como pessoas arrogantes e afetadas –, come comida simples de rua com Zhen e perambula pelas ruas mais modestas com o novo amigo. O interesse romântico de Zhen é evidente, mas o filme não caminha nesse sentido. O mais importante será o quanto estes personagens transformam-se mutuamente. Finalmente, corroída de remorso, Xia Xia procura o vendedor de frutas que atropelou e descobre que ele ficou paraplégico. Ela tenta dar dinheiro para a esposa do homem e esta recusa, explicitando discurso moral semelhante ao de Candy, no sentido de que o dinheiro não compra tudo: pegue seu dinheiro sujo e vá embora, seu dinheiro não vai fazer meu marido voltar a andar. A jornada de Xia Xia, entre alienação, vazio e remorso, expressa a sensação de anomia e falta de significado para a vida que diversos teóricos verificam entre os jovens chineses ricos e bem sucedidos (Kleinman, 2011: 8). Osburg, em pesquisa de campo com os novos ricos na China, nota processo semelhante:

Apesar de sua crescente aceitação política e social, os novos ricos que encontrei estavam cercados de uma série de ansiedades sobre sua posição na sociedade chinesa e como eram percebidos por seus pares domésticos e pelo mundo exterior. Muitos estavam descontentes com aspectos de suas vidas profissionais e pessoais e criticavam os estilos de vida e valores de seus pares (Osburg, 2013: 14).

O contraste que o filme cria entre as posições de Candy e Xia Xia é bastante evidente e é expressão de certo mal estar em relação às consequências morais da emergência dos super ricos na China. Ele ocorre inclusive na forma como a montagem conecta as personagens (há sempre elementos de ligação que exacerbam o contraste). Trata-se de duas personagens femininas que expressam diferentes éticas em relação ao trabalho e à acumulação de capital na sociedade de mercado que emerge das reformas de Deng Xiaoping. Ambas surgiram da iniciativa empresarial privada, mas uma representa os excessos da acumulação de capital e o vazio existencial que se segue (Xia Xia) enquanto a outra vive uma vida de classe média repleta de significado e de satisfação pessoal (Candy). Nenhuma das duas, no entanto, está imóvel, e elas se mostram flexíveis para ceder e resignificarem suas vidas: Candy aceita a demolição e a vemos satisfeita almoçando com seu irmão em seu novo apartamento "moderno", e Xia Xia termina o filme fazendo as malas e indo para o aeroporto (não sabemos para onde ela vai, mas sabemos que sua vida se transformou). As mulheres no filme, portanto, são capazes de se adaptar, evoluir, negociar, reconfigurar suas vidas e ceder quando necessário.

Antes de encerrarmos nossa análise será necessário abordarmos as personagens masculinas, que também são importantes para expressar subjetividades decorrentes de certos aspectos da sociedade de mercado. Entendemos que a representação dos gêneros se constrói na relação, de modo que personagens masculinas e femininas definem-se nos contrastes e nas aproximações que engendram. Nossa análise procurará mostrar que, se as personagens femininas representam capacidade de adaptação,

ressignificação e mudança dentro de padrões éticos que são tratados no filme como importantes, os homens demonstram mais claramente o fracasso da adesão aos valores mais individualistas da sociedade de mercado.

Zhen tem vergonha de sua posição como garçom, tanto que finge para seu pai que é um jovem bem sucedido. Quando seu pai descobre que Zhen não é o que finge ser, o rapaz dirá que "não é bom o bastante". Tudo se passa como se o sucesso na sociedade de mercado fosse o valor maior que um jovem pudesse almejar e que o fracasso fosse um problema individual, uma questão de caráter, algo vergonhoso a ser escondido da família. Quando ele fica desempregado e precisa de dinheiro, Zhen passa a praticar um golpe que sinaliza sua decadência moral: ele finge falsos acidentes de bicicleta, exigindo do motorista de carro que o "atropelou" que pague para que ele não chame a polícia ou poste vídeos nas redes sociais²⁶. Depois de se machucar seriamente e não ser socorrido pelo motorista que o atropelou (outro sinal de uma moralidade decadente), Xia Xia encontra Zhen e o resgata desse caminho questionável.

O filme evita limitar a crítica à forma como jovens masculinidades são atraídas, engolidas e trituradas pela sociedade de mercado ao caso de um jovem chinês, Zhen. O problema não são os chineses, mas as promessas de sucesso e realização pessoal que o capital oferece aos jovens e que, na maioria das vezes, não se concretizam. O arquiteto Sean Landry é outro profissional que se ressentido de ainda não ter conquistado o sucesso profissional que ele considera que merece. Ele precisa se convencer, com os áudios motivacionais, de que ele é bom o suficiente para se destacar na sociedade de mercado: "Minha vida está começando a melhorar. Eu acredito em mim. Posso realizar qualquer coisa a que eu me dedique. Sou uma pessoa feliz e bem sucedida. Estou melhorando a cada dia. Sou talentoso. Sou importante. Serei bem sucedido". A realidade de Sean, no entanto, é bem diferente: ao longo do filme, ficamos sabendo que ele está na China pois não pode trabalhar nos Estados Unidos, já que não passou no exame do conselho de arquitetura de seu país, de modo que é uma personagem que

experimentou um claro fracasso profissional. Com os projetos parados pela resistência de Candy em vender sua casa, ele precisa trabalhar como modelo, desempenhando personagens ocidentais claramente estereotipados. Por um lado, o filme faz piada com o interesse dos chineses por tudo que seja ocidental, por outro lado brinca com os estereótipos do que seria esse ocidental, da mesma forma que o Ocidente estereotipa o Oriente. Sentindo-se sozinho e fracassado no balcão de um bar, ele acredita que uma bielo-russa está interessada nele e abre seu coração, mas descobre que ela é na realidade uma prostituta. Lembremos que a abertura econômica de 1978 esteve associada a um discurso masculinista de recuperação da potência política, econômica e sexual masculina (Wang, 2017: 230). No entanto, o que *Dead Pigs* sugere é que, enquanto alguns poucos super ricos, como o pai de Xia Xia, podem sentir-se efetivamente potentes na sociedade de mercado, a grande maioria de rapazes como Zhen e Sean continuarão a experimentar uma grande sensação de fracasso.

O pai de Zhen e irmão de Candy, Sr. Wang, é um modesto criador de porcos que se endivida porque não resiste às tentações da sociedade de mercado. Ele compra coisas das quais não precisa – como o equipamento de realidade virtual (VR) – e que não pode pagar, o que o leva a um enorme endividamento. No entanto, na sua simplicidade, ele é um personagem tratado de uma forma simpática: generoso, ele chama toda a vizinhança para usar o VR, e é dele um veemente discurso sobre como a vida do criador de porcos é difícil (ele dirá que a vida de seus porcos é melhor que a dele). Assim, ele tematiza ao mesmo tempo a notória capacidade de crítica e revolta do trabalhador do campo chinês, a classe social que foi a grande responsável pela revolução comunista de 1949, e as tentações que a sociedade de mercado coloca para pessoas simples inseridas em um universo de hiper valorização do consumo. No final bem humorado do filme, Sr. Wang diz que não tem mais interesse no VR e faz uma crítica à obsolescência programada do mercado de tecnologia.

Finalmente, há uma personagem masculina que mal aparece, mas que é efetivamente catalizador de grande parte das críticas que o filme fará aos rumos da sociedade de mercado. O pai de Xia Xia, como mencionamos, é o super rico que efetivamente sente-se potente na China contemporânea. O fato de ele aparecer muito pouco é importante: como no caso do patriarca de *Lanternas Vermelhas* (Zhang Yimou, 1991), ele deve ter pouco tempo de tela para não ensejar a identificação com o espectador, como se ele não merecesse que o filme se dedique a ele, e sim às consequências de suas ações. Ele é o que melhor expressa a decadência moral que autores e autoras já aqui citados analisam como parte das transformações econômicas da reforma de 1978. Essa decadência moral é, em primeiro lugar, apresentada a partir do comportamento sexual, pois trata-se de um homem casado engajando-se em práticas que poderiam ser consideradas concubinato (é o *sugar daddy* da amiga de Xia Xia). O problema de infidelidade dos novos ricos na China é tão evidente que "a lei de casamento chinesa foi reformada em 2001 em grande parte para lidar com os problemas associados aos novos ricos, como poligínia de fato, abandono de cônjuges e divórcio, e acordos pré-nupciais envolvendo quantias significativas de riqueza"²⁷ (Osburg, 2013: 11). Segundo Zheng Wang, um dos aspectos recentes das denúncias de corrupção que Xi Jinping direcionou a membros do PCC e a grandes empresários envolve não apenas a exposição da riqueza que estes acumularam, mas também a condenação de um "revival da poligamia" (Wang, 2017: 241). Em última instância, é a infidelidade desse senhor que leva ao atropelamento cometido por Xia Xia. O pai de Xia Xia é também um empresário desonesto: ao final do filme, sabemos que os porcos estavam morrendo pois sua empresa estava adulterando a ração dos animais. Da mesma forma que no caso do concubinato, trata-se de um tema que o filme retirou da realidade da China. Segundo nos relata Yan,

Apesar de todos os esforços para a proteção do consumidor, o problema dos produtos falsificados e defeituosos se agravou ao longo dos anos [na China],

culminando na produção e distribuição em larga escala de alimentos e medicamentos falsificados e contaminados que afetaram diretamente a saúde e a vida de inúmeros consumidores (Yan, 2011: 57)²⁸.

O pai de Xia Xia representa a potência masculinista da China que emerge das reformas de 1978 em todos os seus aspectos negativos: sexualmente é um senhor casado que compra os serviços sexuais de uma garota muito mais nova, e economicamente é um empresário desonesto e ganancioso que levou à morte de milhares de animais.

Segundo Osburg, "muitos chineses veem a prosperidade como tendo um impacto negativo no caráter das pessoas, nas relações pessoais e na moralidade, como demonstrado pelos excessos dos empresários do sexo masculino"²⁹ (Osburg, 2013: 10). A condução de Xi Jinping para o terceiro mandato de secretário geral ocorrida em outubro de 2022 sugere que o PCC tem percebido que o povo chinês não é indiferente ao que entende como decadência moral associada à prosperidade econômica e que é preciso colocar limites aos novos ricos. Segundo Pinheiro-Machado,

O maoísmo condenou veementemente o consumo conspícuo. Nos últimos anos, foi o próprio Partido Comunista que estimulou a devoção às compras e abriu sua economia para o mercado internacional. Como remédio das transformações sociais e culturais acarretadas pela revolução econômica, o governo retoma o legado confucionista – remetendo-se às antigas noções de harmonia e equilíbrio e unindo-as à de socialismo – ao entender que os problemas atuais são frutos de uma perda ou distanciamento de uma moralidade (Pinheiro-Machado, 2007: 152).

Em *Dead Pigs*, portanto, a decadência moral da sociedade chinesa está imediatamente identificada a uma das personagens masculinas, o super rico, enquanto as outras são de certa forma vítimas do desejo de ascensão social masculinista que nunca esteve realmente aberta a todos. As personagens femininas, por outro lado, contrapõem-se a essa decadência moral, seja por participarem da sociedade de mercado de uma forma mais modesta, honesta e qualificada, como a pequena empresária Candy, seja por serem capazes de

elaborar uma crítica quanto à sua identificação com os valores dos super ricos (Xia Xia). Não se trata das heroínas sofridas do cinema clássico, ou das heroínas fortes e "masculinizadas" do cinema maoísta, mas de um filme que, ainda que com uma linguagem leve, levanta questões atuais e importantes a respeito da generificação dos valores da sociedade de mercado e, nesse sentido, participa das críticas que a própria sociedade chinesa tem feito aos excessos da acumulação de riqueza por uma determinada classe social. Ao mostrar o imbricamento de valores capitalistas e masculinistas que permeiam a sociedade contemporânea chinesa, Cathy Yan, de certa forma, atualiza o legado do feminismo do cinema chinês, que em momentos importantes de sua história soube elaborar uma crítica indissociavelmente feminista e classista.

Referências

- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. New York: Routledge, 2013.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.
- CUI, S. *Women through the lens: Gender and nation in a century of Chinese cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
- JIN Mei. (2007). Fighting for Women's Films: A Review of Chinese Feminist Film Criticism. *Film Review* (08), 8-9. Doi: 10.16583/j.cnki.52-1014/j.2007.08.027. (金梅. 为女性电影而战——中国女性主义电影批评述评. 电影评介(08), 8-9, 2007).
- KLEINMAN, A. et al. *Deep China: The moral life of the person*. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- MELLO, C. A metade do céu: mulheres e o cinema da China Continental. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- MELLO, C. *The cinema of jia zhangke: realism and memory in chinese film*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.
- MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Visual and other pleasures*. Nova York: Palgrave, 1989.

- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes artistas mulheres*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- OSBURG, J. *Anxious wealth*. Redwood City: Stanford University Press, 2013.
- PINHEIRO-MACHADO, R. “A Ética Confucionista e O Espírito do Capitalismo”: Narrativas Sobre Moral, Harmonia E Poupança Na Condenação Do Consumo Conspícuo Entre Chineses Ultramar. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 145-174, jul./dez. 2007.
- REA, C. G. *Chinese Film Classics, 1922–1949*. New York: Columbia University Press, 2021.
- ROFEL, L. *Desiring China: Experiments in neoliberalism, sexuality, and public culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- TIANSHU, P. Place Attachment, Communal Memory, and the Moral Underpinnings of Gentrification in Postreform Shanghai. In: KLEINMAN, A. et al. *Deep China: The moral life of the person*. Los Angeles: Univ of California Press, 2011.
- WANG, J. A Chinese view on feminism. *Asian Studies Review*. 15: 2, 177-180, 1991. DOI: 10.1080/03147539108712785.
- WANG, L. Wang Ping and Women’s Cinema in Socialist China: Institutional Practice, Feminist Cultures, and Embedded Authorship. *Signs*, vol. 40, n. 3, 2015, pp. 589–622.
- WANG, Z. *Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964*. Los Angeles: Univ of California Press, 2017.
- WOLF, M. *Revolution postponed: Women in contemporary China*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- YAN, Y. The Changing Moral Landscape. In: KLEINMAN, A. et al. *Deep China: The moral life of the person*. Los Angeles: Univ of California Press, 2011.

Referências audiovisuais

- AQUARIUS. Kleber Mendonça Filho. Brasil/França. CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes, VideoFilmes. 2016.
- AVES de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa. Cathy Yan. EUA. Clubhouse Pictures, DC Entertainment, Kroll & Co. Entertainment, LuckyChap Entertainment. 2020.
- DEAD Pigs (海上浮城). Cathy Yan. China/EUA. Beijing Culture, Seesaw Productions. 2018.
- DESTACAMENTO Vermelho das Mulheres (红色娘子军). Jin Xie. China. Tianma Film Studio. 1961.
- ERA o Hotel Cambridge. Eliane Caffé. Brasil/França/Espanha. Aurora Filmes, Tu Vas Voir Productions. 2018.
- FADA do Repolho, A. Alice Guy. França. Société des Etablissements L. Gaumont. 1896.

- FILHAS da China (中华女儿). Zifeng Ling e Qiang Zhai. China. Northeast Film Studio 1949.
- GODDESS (神女). Wu Yonggang. China. Lianhua. 1934.
- GRANDE Estrada, A (大陆) Sun Yu. China. Lianhua. 1934.
- LANTERNAS Vermelhas (大红灯笼高高挂). Zhang Yimou. China/Hong Kong. ERA International, China Film Co-Production Corporation. 1991.
- NEW Woman (新女性). Cai Chusheng. China. Lianhua. 1935.
- NUVEM no Quarto, Uma (他房间里的云). Xinyuan Zheng Lu. China/Hong Kong. Blackfin (Beijing) Culture & Media Co., Rediance. 2020.
- PREFEITO Chinês, O (大同). Hao Zhou. China. Zhaoqi Films. 2015.
- PRIMAVERA em uma Pequena Cidade (小城之春). Fei Mu. China. Wenhua 1948.
- SISTER (我的姐姐). Ruoxin Yin. China. Lian Ray Pictures. 2021.
- SPORTS Queen (體育皇后). Sun Yu. China. Lianhua. 1934.
- STORY of Film, The: An Odyssey. Mark Cousins. Reino Unido. Channel 4. 2011
- WHITE Haired Girl, The (白毛女). Choui Khoua e Bin Wang. China. Changchun Film Studio. 1951.

Notas

- * É socióloga, cientista política e professora associada do Departamento de História da Arte da UNIFESP e do Programa de Pos-Graduação em História da Arte da UNIFESP. E-mail: marina.soler@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3352-7509>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5763073820553220>.
- 1 Por volta de 1900 o termo "feminista" aparecia traduzido como *nūquan zhuyi* (direito das mulheres + ismo). Depois, com a ascensão do partido comunista, o termo *funū quanli* (direito das mulheres) passa a ser preferido, de modo a diferenciar o feminismo marxista do feminismo ocidental que era visto como "burguês" (Wang, 2017: 4).
 - 2 Tradução do original: "while not every Communist woman was necessarily a conscious feminist (...), each would feel attracted to and empowered by the CCP's slogan of equality between men and women".
 - 3 Militar chinês revolucionário e líder do partido nacionalista, derrotado em 1949 pelas forças de Mao Zedong que então foge para Taiwan.
 - 4 Tradução do original: "New Women was conceived of and marketed as a 'problem film' about 'the woman question'" (...). As presented in the film, the woman question is really a series of questions: What is the current reality of women's status in China? Who are China's new women? And what should their lives be like?".
 - 5 Tradução do original: "a vibrant star culture, which turned glamorous and fashionable young women into fetish objects".

- 6 Disponível em: <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/theasianaesthetic>. Acesso em 26 out. 2022.
- 7 Pouco se sabe sobre ela, mas notícias de jornal da época dão conta da boa recepção de seu trabalho. Ver <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/xie-caizhen/>. Acesso em 27 fev. 2023.
- 8 Sabe-se que ela foi bastante atuante na indústria cinematográfica da China. Ver <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/helen-wang/>. Acesso em 27 fev. 2023.
- 9 Sobre ela, ver: (Wang, Lingzhen: 2015).
- 10 Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1275405/>. Acesso em 23 fev. 2023.
- 11 Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0955392/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em 23 fev. 2023
- 12 Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0399044/>. Acesso em 23 fev. 2023
- 13 Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0910904/?ref_=fn_al_nm_1. Acesso em 23 fev. 2023
- 14 "Chen [Bo'er] articulou um conceito de "olhar masculino" que, de maneiras interessantes, antecipa a famosa teorização da estudiosa feminista britânica Laura Mulvey em 1975, que explicava uma relação passivo/ativo e espetáculo/espectador na representação do aparato cinematográfico sexista de mulheres e homens. Sem nenhuma das ferramentas psicanalíticas que Mulvey trouxe das teorias freudianas e lacanianas, Chen, no entanto, enfatizou os efeitos psicológicos das relações de poder desiguais de gênero nas mulheres que assistem aos filmes" (Wang, 2017: 150). "Chen articulated a concept of 'the male gaze' that, in interesting ways, anticipates British feminist film scholar Laura Mulvey's famous theorization in 1975 that explicated a passive/active and spectacle/spectator relation in the sexist cinematic apparatus's representation of women and men. With none of the psychoanalytical tools Mulvey took from Freudian and Lacanian theories, Chen nonetheless emphasized the psychological effects of unequal gender power relations on women viewers of films".
- 15 Um dos exemplos mais interessantes do livro são as exposições das infidelidades conjugais de membros do partido em uma revista feminina. Ao invés de simplesmente criticar a infidelidade, as jornalistas denunciam nesses homens o apego a uma moralidade burguesa, que admitia romances extraconjugais. Os homens envolvidos não gostavam da exposição, mas muitos outros concordavam que a moralidade comunista não deveria aceitar a troca das esposas por amantes.
- 16 Tradução do original: "Anonymity was a key principle in the politics of concealment, with the result that many effective state feminists, willing to be self-effacing in order to advance women's interests, are unknown to us".
- 17 Tradução do original: "Receding into the shadows, socialist state feminists contributed to the myth of a monolithic patriarchal party-state that sporadically showed benevolence toward women".
- 18 Tradução do original: "a crucial tool in their feminist transformation of an ancient 'feudalist culture'".
- 19 Tradução do original: "a vast range of films centering on representations of revolutionary heroines in both war and peace that constituted a prominent feature of socialist culture".
- 20 Tradução do original: "Chen Bo'er's life history is emblematic of the erasure of the socialist feminist cultural front. Film studies in and outside China have shown remarkably little interest in her, despite the fact that she was one of the most important figures in the film industry in the early PRC. A famous movie star and renowned feminist social activist during the 1930s, Party secretary of the CCP's first state-owned film studio in 1946, director of the art department of the Central Film Bureau and the founder of the Beijing Film Academy upon the establishment of the PRC, Chen Bo'er played a major role in shaping socialist filmmaking in revolutionary China".

- 21 Tradução do original: (...) a postsocialist allegory of modernity tells a story of how Maoism deferred China's ability to reach modernity by impeding Chinese people's ability to express their gendered human natures (...). In popular discourse, Maoist feminism is blamed for attempts to turn men and women into unnaturally gendered beings. Women are said to have become too masculine, while men were unable to find their true masculinity.
- 22 Disponível em: <https://movie.douban.com/subject/26989213/>. Acesso em 23 fev. 2023.
- 23 Muitos filmes de Jia Zhangke, por exemplo, analisados por Cecilia Mello em *The cinema of jia zhangke: realism and memory in chinese film*, apresentam personagens deslocados em relação à paisagem urbana.
- 24 Tradução do original: "Shanghai's ongoing transformation of geographical and social spaces—unprecedented in magnitude—has changed the nature of moral experiences and reshaped power relationships among individuals, institutions, and localities. (...) the English speakers had taken over the inner ring of the city, the Mandarin speakers had moved into the middle ring, and the Shanghainese speakers could only find their niche in the outer ring".
- 25 Disponível em: <https://junkee.com/birds-of-prey-sexy-characters-dragged/239675>. Acesso em 29 out. 2022.
- 26 Esse golpe realmente passou a acontecer na China, como nos mostra essa matéria: <https://www.nytimes.com/2017/02/21/world/asia/china-traffic-scam-fraud.html>. Acesso em 31 de out. 2022.
- 27 Disponível em: "The Chinese marriage law was reformed in 2001 largely to deal with the problems associated with the newly wealthy such as de facto polygyny, abandonment of spouses, and divorce and prenuptial settlements involving significant amounts of wealth".
- 28 Tradução do original: "Despite all the efforts for consumer protection, the problem of fake and faulty goods exacerbated over the years, culminating in the large-scale production and distribution of fake and contaminated foods and medicine that directly affected the health and lives of numerous consumers."
- 29 Tradução do original: "(...) many Chinese see prosperity as having had a negative impact on people's character, personal relationships, and morality, as exhibited by the excesses of male entrepreneurs".

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.