

CENTRO UNIVERSITÁRIO TIRADENTES
COORDENAÇÃO DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, TECNOLOGIAS E
POLÍTICAS PÚBLICAS

REPRESENTAÇÕES CONFLITANTES:

A imagem da mulher chinesa na Revolução Cultural

Autora: Valná Souza Dantas

Orientador: Prof. Dr. Walcler de Lima Mendes Jr.

Coorientador: Prof. Dr. Ajíbola Isau Badiru

MACEIÓ, AL – BRASIL

FEVEREIRO DE 2019

REPRESENTAÇÕES CONFLITANTES:

A imagem da mulher chinesa na Revolução Cultural

VALNÁ SOUZA DANTAS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, TECNOLOGIAS E POLÍTICAS PÚBLICAS DO CENTRO UNIVERSITÁRIO TIRADENTES COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIEDADE, TECNOLOGIAS E POLÍTICAS PÚBLICAS.

Aprovado por:

Prof^a. Dra. Danielly Amatte Lopes

Membro Externo da Banca

Prof^a. Dra. Vivianny Kelly Galvão

Membro Interno da Banca

Prof. Dr. Walcler de Lima Mendes Jr

Orientador

Prof. Dr. Ajíbola Isau Badiru

Coorientador

Prof.

Membro Suplente da Banca

Dantas, Valná Souza

D192r Representações conflitantes: a imagem da mulher chinesa na Revolução Cultural / Valná Souza Dantas; orientação [de] Prof. Dr. Walcler de Lima Mendes Junior. Maceió: UNIT, 2019.

102 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas) – Centro Universitário Tiradentes, UNIT/AL.

Inclui bibliografia.

1. Mulheres chinesas. 2. Revolução cultural. 3. Feminismo. I. Mendes Junior, Walcler de Lima (orient.). II. Centro Universitário Tiradentes. III. Título.

CDU: 396:929(510)

Ao meu filho, Heitor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela vida, saúde e sabedoria. Sem Ti nada seria.

Ao meu avô José Ferreira (in memoriam), que cedo deixou minha maior herança: O privilégio de estudar e ter conhecimento. Seu exemplo de força, honestidade e trabalho me fizeram evoluir como pessoa e profissional.

Agradeço à minha vó Maria Auxiliadora, exemplo de fé e serenidade, que dignamente me ensinou a importância da família, da fé em Deus e da simplicidade.

À minha mãe, minha melhor amiga, por seu amor e apoio incondicional, tanto no meu percurso acadêmico, como ao longo da vida.

Ao meu esposo, Hugo, pelo amor, incentivo, apoio e acalanto nessa jornada de estudos, trabalho e maternidade. Eu te amo.

Agradeço a presença e alegria dos meus irmãos, que trazem leveza e mais amor à minha jornada. Velkenner e João Victor, amo vocês.

Ao meu orientador, por seu cuidadoso apoio a nível pessoal e acadêmico e por acreditar no projeto e na minha capacidade.

Aos meus amigos e equipe de trabalho na Revista Due, agradeço o apoio absoluto em todos os momentos, principalmente nos de incerteza. Sem vocês, minhas conquistas não seriam as mesmas.

*“Tenho a impressão de ter sido uma criança
brincando à beira-mar, divertindo-me em
descobrir uma pedrinha mais lisa ou uma concha
mais bonita que as outras, enquanto o imenso
oceano da verdade continua misterioso diante de
meus olhos”. (Isaac Newton)*

RESUMO

Assume-se, nesse trabalho, que as transformações do modo de representação da mulher chinesa contribuíram no processo de desenvolvimento e modernização do país. Para tanto, deve-se considerar a elevada concentração demográfica de mulheres no país, assim como a ideologia maoísta de fazer da mulher chinesa um sujeito revolucionário, em condições de igualdade em relação ao homem, seja como soldado, seja como trabalhador. Compreender as modificações da imagem social da mulher chinesa nas representações tradicionais do período pré-revolucionário e na Revolução Cultural colabora para a reflexão e entendimento do lugar da mulher na sociedade chinesa atual. Carregando o fardo de uma opressão milenar, a mulher chinesa encontrou na revolução uma forma de emancipar-se. Sua participação na luta revolucionária respondeu à precariedade da sua condição de vida sob um regime tradicional, conservador, sustentado por uma ideologia confucionista, com fortes matizes de patriarcalismo. Através da análise da representação imagética da mulher, pode-se refletir sobre sua importância para a construção de uma nova sociedade chinesa.

Palavras-chave: Mulheres Chinesas, Revolução Cultural, Representações Conflitantes, Comunismo, Feminismo.

ABSTRACT

In this work, we can assume that the transformations of the representation of the Chinese woman contributed to the process of development and modernization of that country. For that, we have to consider the high concentration of women in that country, as well as the Maoist ideology of making Chinese women a revolutionary person on equal terms with men, whether as a soldier or as a worker. To understand the changes of the social image of the Chinese woman in the traditional representations of the pre-revolutionary period and, in the Cultural Revolution, contributes to a reflection and understanding about the place of the woman in today's Chinese society. Carrying the burden of millennial oppression, the Chinese woman found in the revolution a way of emancipation. Their participation in the revolutionary struggle responded to the precariousness of their condition of life under a traditional and conservative regime, sustained by a Confucian ideology, with strong nuances of patriarchy. Through the analysis of the imaginary representation of the woman, we can think about their relevance to the construction of a new Chinese society.

Keywords: Chinese Women, Cultural Revolution, Conflicting Representation, Communism, Feminism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	16
1.1.1 <i>A amostra</i>	17
1.1.2 <i>Análise das Imagens</i>	18
2. CENÁRIO.....	21
2.1 MAO ENTRE O BEM E O MAU.....	23
3. IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO.....	28
4. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER	37
4.1 QUESTÕES DE GÊNERO: CONTEXTO HISTÓRICO.....	39
4.2 MULHER REVOLUCIONÁRIA: DISCURSOS CONFLITANTES.....	44
4.2.1 <i>O Discurso em prol da revolução</i>	45
4.2.2 <i>O Discurso da Contrarrevolução</i>	55
5. O CARTAZ COMO FERRAMENTA POLÍTICA.....	64
5.1 OS CARTAZES DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS.....	69
6. REPRESENTAÇÕES CONFLITANTES: A IMAGEM DA MULHER EM CARTAZES CHINESES.....	79
6.1 ANÁLISE DOS CARTAZES DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS.....	85
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
ANEXOS.....	99

LISTA DE FIGURAS

1. INTRODUÇÃO

Figuras 1 e 2: Eu e minhas professoras de Mandarim na Universidade de Economia e Negócios, Pequim.....	12
Figura 3: Entrevista da jornalista chinesa Xinran.....	13
Figura 4: Diagrama de Gillian Rose sobre método de análise de imagens.....	19

2. CENÁRIO

Figuras 5 e 6: Jornais brasileiros anunciam morte de Mao com pesar.....	23
Figura 7: Cameron Diaz visita a cidade inca de Machu Picchu, no Peru, usando bolsa verde-oliva com uma estrela vermelha e as palavras "Sirva o povo" em chinês.....	25
Figura 8: O boné verde com estrela vermelha (e outros itens com simbologia comunista) pode ser encontrado com facilidade em feirinhas e lojas chinesas.....	25
Figura 9: Chinesa posa para foto diante de pintura em 3D do ditador Mao Tsé-tung, em Shaoshan.....	27

3. IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Figura 10: Isso não é um cachimbo, de Magritte. Pintura e representação do real.....	32
Figura 11: Empresa Private Jet Studio vende ensaios em jatinho que nem sai do chão.....	35

4. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER

Figura 12: Vestimenta Revolucionária. Cortes retos, cores neutras e traje único para homens e mulheres.....	46
Figura 13: Presidente Xi Jinping exibindo traje em jantar com família real holandesa.....	47
Figuras 14 e 15: Editorial de Moda VogueChina.....	48
Figura 16: Projeto "100 anos de beleza" retrata mudanças de tendências de moda.....	49
Figura 17: Estátua de Confúcio no templo em sua homenagem. Pequim.....	51

Figuras 18 e 19: Livros que tratam e comprovam como a imagem proposta por Mao continua inspirando o movimento de libertação e igualdade de direitos da mulher.....	52
Figura 20: Pés Atrofiados de chinesas.....	57
Figuras 21 e 22: Cenas do filme Lantenas Vermelhas.....	58
Figura 23: Cena do filme Adeus Minha Concubina.....	59
Figura 24: Capa do Livro A Imperatriz de Ferro.....	60

5. O CARTAZ COMO FERRAMENTA POLÍTICA

Figura 25: Cartaz produzido por Maiakovski para campanha de estímulo ao trabalho.....	64
Figura 26: Cartaz: Membro da milícia das Ilhas Parcel, 1975.....	66
Figura 27: “Quem me dera ser homem/ Eu juntar-me-ia à marinha,” 1917.....	69
Figura 28: A clássica imagem de Ano Novo (<i>nianhua</i> 年画) foi a mais importante influência sobre os cartazes de propaganda produzidas pelo Partido Comunista Chinês.....	70
Figura 29: Chinese PRC Poster Mao Tse-Tung.....	70
Figura 30: Cartaz chinês de 1937 pede que o imperialismo japonês seja eliminado.....	71
Figura 31: "The Revolutionary Committees are Good" On 24 January 1967.....	72
Figuras 32 e 33: A postura revolucionária. Cartazes do Partido Comunista Chinês.....	73
Figura 34: Cartaz de Maiakovski onde se lê: “Ucranianos e russos gritam – Não haverá senhor sobre o trabalhador, Milorde!”.....	74
Figura 35: Cartaz soviético de 1930 incentivando os trabalhadores a se organizarem no Partido Comunista da União Soviética.....	75
Figura 36: A luz do sol do pensamento de Mao Zedong ilumina o caminho da Grande Revolução Cultural Proletária, 1966.....	76
Figura 37: Avance vitoriosamente enquanto segue a linha revolucionária do Presidente Mao na literatura e nas artes, 1968.....	76
Figura 38: Imagem da capa da revista The Economist.....	77
Figura 39: “Eu queria ser a garota do cartaz”.....	78

6. REPRESENTAÇÕES CONFLITANTES: A IMAGEM DA MULHER EM CARTAZES CHINESES

Figuras 40 e 41: Cartazes de Propaganda que surgem na China a partir da década de 1920, Artista Desconhecido.....	79
Figuras 42 e 43: Cartazes que contrastavam elementos do novo e do tradicional, do doméstico e do exótico.....	80
Figuras 44 e 45: A valorização das técnicas artísticas ocidentais em cartazes chineses.....	81
Figuras 46 e 47: Os cartazes da época podem ser considerados uma expressão de evolução na emancipação das mulheres.....	82
Figura 48: 1934: Calendário promocional de aviadora, produzido e distribuído pela China Fuxin Tobacco Co.....	83
Figura 49: Foto publicitária para a marca Shanghai Tang, em 2006.....	83
Figuras 50 e 51: Fotos de Eugenio Recuenco para a marca Shanghai Tang, 2006.....	84
Figura 52 e 53: Catherine Zeta Jones em <i>qipao</i> e Desfile de moda, Milão, 2013.....	85
Figura 54: Cartaz 1: Nova vista da aldeia rural.....	86
Figura 55: Cartaz 2: Um produtor de algodão vem visitar.....	87
Figura 56: Cartaz 3: Fortalecer a defesa militar-civil para defender a pátria socialista.....	88
Figura 57: Cartaz 4: Motorista do Trator.....	89
Figura 58: Cartaz 5: Esforce-se pela colheita abundante, acumule grãos.....	90

1. INTRODUÇÃO

“Bem- vindos ao deserto do real”

Slavoj Zizek

Este trabalho traz uma análise sobre a representação das mulheres na história da China. Busca-se contrastar modos de representação imagética da mulher que expressam paradigmas anteriores e posteriores a Revolução Cultural. Considera-se ainda que, como em toda representação, ocorre um efeito de dissociação entre a coisa em si, o objeto representado, e a imagem construída, o que gera incertezas e imprecisões incontornáveis sobre a interpretação das imagens analisadas.

O objetivo dessa dissertação é, portanto, expor as controvérsias expressas nos diferentes discursos sobre a mulher chinesa durante a Revolução Cultural ocorrida entre os anos de 1966 a 1976, sob comando de Mao Tse Tung. Além de refletir, através da análise da representação imagética das mulheres em cartazes de propaganda, sobre as transformações sociais, comportamentais e históricas das chinesas, e o comportamento político e público dessas mulheres como participantes da história do país.

Serão analisados os discursos de cartazes de propaganda do Partido Comunista Chinês durante o período revolucionário, nos quais a figura feminina é representada, contrastando essas representações com outros cartazes pré-revolucionários e seus efeitos nas representações pós-revolução.

O projeto implicou, inicialmente, na revisão de literatura dos conceitos de “Imagem, Representação e Interpretação”. A base teórica que deu suporte à investigação foram, primeiramente, as considerações de Michel Foucault e Jean Braudillard sobre Imagem e Simulacro. O capítulo seguinte apresenta, em termos gerais, o lugar das “Mulheres” na sociedade, além da revisão sobre os “Discursos Conflitantes sobre a Mulher Chinesa Revolucionária”. Essa etapa abriu espaço para narrativas sobre as mulheres chinesas, ao passo que as mesmas foram interrogadas por outros discursos contraditórios. Para finalizar o referencial teórico, o estudo discorre sobre os “Cartazes Como Ferramenta Política” e “Os cartazes do Partido Comunista Chinês”.

O interesse sobre a cultura, sobretudo pelos arranjos sociais no tocante à questões da mulher chinesa, se deu em experiência pessoal no ano de 2013, quando embarquei para a

China, sozinha, em busca de algumas respostas. Esse momento pessoal e único abriu espaço para novas descobertas e curiosidades, que fomentaram o desejo de desenvolver o presente projeto. Estudei mandarim na Capital University of Economics and Business (CUEB), em Pequim, e viajei, ao longo de um ano, por nove países do sudeste asiático. Essa imersão não só me modificou enquanto pessoa, mas como profissional. Foi na China que senti o despertar de uma veia acadêmica que timidamente pulsava em mim. Ao retornar do meu “ano sabático”, comecei a lecionar em cursos de graduação e pós graduação e iniciei um longo percurso de leituras sobre o tema.

Figuras 1 e 2: Eu e minhas professoras de Mandarim na Universidade de Economia e Negócios, Pequim.



Fonte: Acervo pessoal (2013)

Ao tratar da mulher chinesa, uma autora de grande repercussão é Xinran Xue, jornalista e escritora conhecida mundialmente por descrever fatos da Revolução Cultural na voz de mulheres que viveram o período. O olhar da autora é extremamente contrarrevolucionário e, inicialmente, foi minha fonte de aproximação do tema. Com essas leituras pude construir uma imagem sobre a revolução e seus impactos na vida de mulheres chinesas. A presente dissertação, no entanto, exigiu de mim uma abertura no tocante à versões, interpretações e representações tanto da mulher chinesa quanto da própria revolução Cultural. Pude, através dessa pesquisa, conhecer outras variantes e, inclusive, questionar a perspectiva ocidental contrarrevolucionária.

Figura 3: Entrevista da jornalista chinesa Xinran



Fonte: Revista VEJA (2009)

Apesar de ter sido meu primeiro contato e o despertar de meu interesse sobre o tema, as obras de Xinran (*As Boas Mulheres da China*, 2003, e *Testemunhas da China*, 2009) engessaram meu entrosamento com a questão. Concordei, ao longo dos anos de 2013 a 2016, com todas as versões expostas pela autora, aderindo ao discurso de que, tanto a Revolução Cultural, como Mao Tse Tung foram acontecimentos marcantes e frustrantes na vida das mulheres chinesas. Essa leitura maniqueísta e negativa sobre esse período só me foi dissolvida ao longo das pesquisas para a construção dessa dissertação de mestrado. O olhar que antes era limitado foi desconstruído por leituras que mostravam uma abordagem oposta. Os dois vieses são exibidos no primeiro capítulo do trabalho.

Ressalta-se, nesse sentido, que o lugar da mulher chinesa não pode ser definido, mesmo que haja anseio de tomar partido por um dos lados dessas representações. O estudo sobre as

mulheres chinesas é um campo aberto e esse projeto é apenas uma visão geral e crítica dos discursos conflitantes, afinal, toda imagem é um simulacro da realidade, sendo necessário filtrá-la e problematizá-la.

É importante ressaltar que há questões problemáticas na leitura e interpretação de imagens, pois, ao analisar um item iconográfico, é preciso considerar fatores da história, bem como o contexto político, principalmente, os interesses que ativam e sustentam os jogos de poder em determinado discurso.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p.8-9).

Deste modo, analisar um discurso em toda a sua complexidade exige, além das técnicas que visam enxergar a sociedade através do discurso, as técnicas que visam enxergar os modos pelos quais a sociedade se apodera dos discursos.

Portanto, em uma representação, seja em que nível for — no falar, no pensar ou no apresentar — seu significado é produto de uma série de interesses e manipulações, não correspondendo necessariamente à realidade concreta de onde deriva'. Assim sendo, faz-se necessário “quebrar com o efeito de real” que as imagens (representações) provocam, deixando de “confundir o mapa com o território real”. Desta maneira, o uso de uma dada “representação” revela um sem número de implicações e tonalidades, principalmente quando utilizada no campo político como instrumento de glorificação de quem detém o poder, tendo como propósito “impressionar mais do que convencer e sugerir em vez de explicar”, procurando persuadir espectadores, ouvintes ou leitores através da propagação de determinadas ideias e imagens e inserindo-se, portanto, dentro de um projeto propagandístico e de legitimação do poder. Chegamos, assim, à “representação” como expressão de uma ideologia, apresentando implicações políticas e sociais. (STOIANI, R., & GARRAFFONI, R. S., 2006, p. 11).

A revolução cultural contribuiu como um meio de disseminar e consolidar a força e participação pública da figura feminina na sociedade chinesa, além de criar um imaginário coletivo sobre essas mulheres. Na perspectiva do argumento sustentado neste trabalho, ao deslocarem-se de seus papéis tradicionais, que incluía a submissão ao homem, a imposição de padrões de comportamento e beleza, as mulheres chinesas transformaram-se em cidadãs com funções públicas, para além do espaço privado, familiar. Ao se vestirem com os trajes da revolução, elas assumiram reivindicações e posicionamentos políticos.

A Revolução se apresentou como oportunidade para milhares de mulheres, com pouca ou nenhuma instrução, a tornarem-se protagonistas e participarem fortemente da construção da nova sociedade chinesa.

Para fins de análise, o trabalho apresenta a versão de uma mulher que sofreu os impactos da revolução, demonstrada através de testemunhos de chinesas que viveram o momento e o consideram doloroso, posicionando-se de forma antirrevolucionária, bem como a versão de mulheres que consideram a revolução uma conquista, um importante momento para desmistificar a fragilidade feminina, e sua restrição doméstica na função de filha, esposa e mãe. Esses diferentes discursos são capazes de expressar contradições sobre modos de interpretar o acontecimento. Logo, na análise desse trabalho, as imagens auxiliam a compreender o papel da mulher como parte desse sistema social revolucionário, que tratou de redefinir as relações e as atribuições pertinentes a mulher chinesa no contexto.

As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo [...] O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante) [...] Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais [...] No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir”. (BURKE, 2014, p. 236-238)

A proposta do estudo é refletir, através das imagens, sobre as transformações sociais, comportamentais e históricas das mulheres chinesas, tratando de forma mais específica a revolução cultural e o comportamento político e público das mulheres como participantes da história do país. Nesse sentido, Burke argumenta em sua obra, tanto contra iconógrafos clássicos quanto contra pós-estruturalistas, que o significado das imagens depende do seu contexto social de forma ampla, considerando aí os contextos geral, cultural e político, bem como circunstâncias nas quais uma imagem tenha sido encomendada ou seu contexto material - o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la. (MENDEZ, 2004).

A história e o desenvolvimento do cartaz de propaganda chinês são como a história e desenvolvimento da própria China moderna. Isso faz com que o cartaz de propaganda chinês seja tão fonte extremamente interessante e importante. Da mesma forma, os cartazes se tornam uma fonte de profundo conhecimento sobre as mulheres chinesas, que muitas vezes não são percebidas ou dialogadas em seu papel e participação na história do país.

Nesse tocante, o estudo contribui para discorrer sobre os arranjos sociais e a formação da identidade de mulheres, para além de servir como crítica social, ao demonstrar como a linguagem é usada para manter relações desiguais de poder. Assim, busca-se nesse estudo de revisão de literatura, e análise do discurso, o entendimento de como a imagem funciona e produz sentido.

1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de uma análise do discurso de cartazes revolucionários do Partido Comunista Chinês, com o intuito de estudar a representação imagética feminina durante esse período. Apresentando, além dos cartazes revolucionários, imagens que antecederam o período, para fins de contraste e comparação. Utilizou-se na pesquisa atitudes metodológicas e contribuições de Foucault sobre discurso.

Um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização: um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas “aplicações práticas”), a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política. (FOUCAULT, 2007, p. 136-137)

Parte-se dos pressupostos: Diferentes combinações, interpretações e ajustes de Discursos relativos às evoluções sociais, produzem novos Discursos. A análise das imagens e discursos é um campo de multiplicidade e versões alternativas de acontecimentos.

A análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante [...] (FOUCAULT, 1996, p. 70).

De acordo com Fischer (2003), pesquisar seguindo a perspectiva foucaultiana de discurso:

É fugir das explicações de ordem ideológica, das teorias conspiratórias da história, de explicações mecanicistas de todo tipo: é dar conta de como nos tornamos sujeitos de certos discursos, de como certas verdades se tornam naturais, hegemônicas, especialmente de como certas verdades se

transformam em verdades para cada sujeito, a partir de práticas mínimas, de ínfimos enunciados, de cotidianas e institucionalizadas regras, normas e exercícios. Pesquisar a partir desses pressupostos históricos e filosóficos significa também, e finalmente, dar conta de possíveis linhas de fuga, daquilo que escapa aos saberes e aos poderes, por mais bem montados e estruturados que eles se façam aos indivíduos e aos grupos sociais. (FISCHER, 2003, p. 385-386).

Para melhor compreender o objeto de análise, procedeu-se à organização da amostra selecionada com base em dois vetores: um corresponde ao tempo, por um recorte específico da década revolucionária (1966-1976) e o outro segue o critério de presença da imagem feminina no cartaz. Esse mapeamento permite restringir o estudo na análise sobre a representação da mulher como parte integrante da racionalização e uso do instrumento cartaz como ferramenta política.

1.1.1 A Amostra

A seleção dos cartazes considerou três fontes:

1) **O sinologista Stefan Landsberger, precursor de estudos chineses.** Sua tese de PhD, *Cartazes de Propaganda Chinesa: Da Revolução à Modernização*, foi lançada em 1996. O livro foi reimpresso e traduzido e tornou-se um trabalho de referência no campo. O autor cedeu sua coleção ao IISH (International Institute of Social History) e passaram a trabalhar juntos. Assim, reuniram uma grande e representativa coleção que transmitiu o escopo e diversidade do meio; divulgando-o para um grande público. A coleção de Landsberger rapidamente se transformou em páginas na web, dessa forma se popularizaram e foram amplamente utilizadas na educação e pesquisa. Elas também deram origem a uma riqueza de contatos com outros colecionadores e especialistas. A coleção combinada IISH-Landsberger agora compreende mais de 3.500 itens.

2) **A base de dados digital: Chinese Posters** (Chinese Poster Foundation - Leiden University, University of Amsterdam); Base de dados mantida pela Chinese Posters Foundation, que apresenta cartazes de propaganda chinesa através de exposições virtuais e apresentações temáticas. Também fornece informações adicionais na forma de notas biográficas de artistas, recursos de cartaz, etc. Essa Base tem por objetivo adquirir conhecimento sobre cartazes de propaganda chineses através da aquisição, gerenciamento, conservação, catalogação e publicação desses cartazes e materiais relacionados ao tema (como catálogos de editores,

literatura secundária sobre o assunto). Dessa forma, realizam Coleções institucionais e privadas conhecidas pelo público, além de promover pesquisas sobre cartazes de propaganda chinesa. A base de dados está disponível em <https://chinese posters.net>

3) **A base de dados digital: Chinese Poster Collection** (University of Westminster). A Coleção de cartazes chineses da Universidade de Westminster é uma coleção com cerca de 800 cartazes que abrangem os anos 50 até a década de 1980. Entretanto, a maior parte da coleção data da década de 1960 para a década de 1970, o que a torna um recurso importante para o estudo da Revolução Cultural (1966-1976). A coleção tem sido foco de atenção acadêmica, artigos de conferências e documentários. Pois trata-se da maior coleção pública desse tipo na Europa e nos EUA e seu significado histórico e conteúdos atraem visitantes da UE, EUA e China, incluindo cineastas, curadores e colecionadores, bem como acadêmicos e doutores de cultura visual e Estudos cinematográficos, história moderna, política e relações internacionais, e museus e coleções. A coleção também tem uma variedade de memorabilia do mesmo período, como quebra-cabeças e brinquedos, crachás, lenços e cupons de ração, ingressos e recibos, cartões postais e impressos, livros ilustrados, cortes de papel e uma pequena, mas valiosa biblioteca de Livros sobre a arte chinesa do período. Disponível em: <http://chinaposters.westminster.ac.uk>.

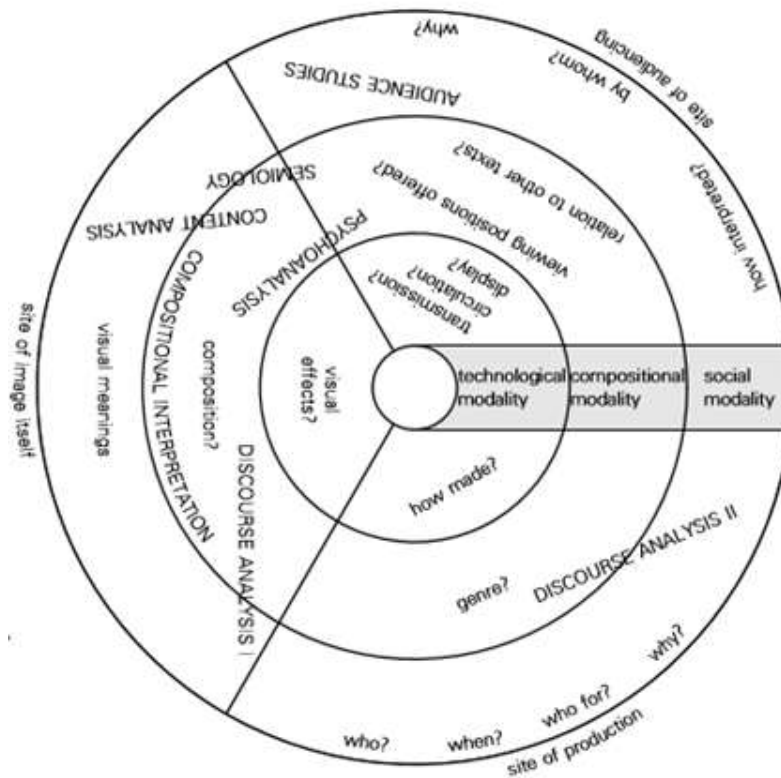
Nas duas bases digitais, foram utilizados como filtros, os termos: cultural revolution; woman; women.

1.2.2 Análise das imagens

Considera-se a análise de imagens um artifício metodológico que situa a imagem como fonte de conhecimento. Oliveira (2008) argumenta que para ler uma imagem é impossível adotar um método rígido, um sistema que avalie unicamente as questões estruturais. No entanto, para esse projeto, toma-se como parâmetro a metodologia, enquanto modos de olhar o visual, pertencente à Gillian Rose. A autora admite que seu método depende da noção de discurso de Foucault, onde discurso é uma forma particular de conhecimento sobre o mundo.

Para Gillian Rose (2005), a construção do significado de uma imagem se dá em três lugares distintos: sua produção (modalidade tecnológica), no seu desenho (modalidade compositiva) e na sua exposição (modalidade social). E cada um desses lugares pode ser analisado de três modalidades diferentes: tecnológica, compositiva e social.

Figura 4: Diagrama de Gillian Rose sobre método de análise de imagens



Fonte: Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials (2001)

Ao defender três modalidades de composição da imagem a ser analisada (uma modalidade tecnológica, outra composicional e uma terceira, social), a autora propõe, sobretudo, que o pesquisador adote algumas posturas diante das imagens que estão sendo analisadas:

Considerar a imagem em seu contexto social, sem assumir que elas se reduzam a esses contextos; considerar que o olhar do pesquisador – um ser constituído a partir de determinado contexto histórico, geográfico, cultural e social – não é de forma alguma inocente e, portanto, considerar de forma crítica como esse olhar é desenvolvido. Por fim, pensar a respeito das condições sociais e efeitos dos objetos visuais: encarar que as práticas culturais permitem a articulação de significados a respeito do mundo, em negociação a conflitos sociais, na produção dos sujeitos sociais (ROSE, 2001, p. 16)

A imagem é, portanto, artefato passível de análise, ao passo que retrata sujeitos e ações, entende-se, contudo, a sua peculiaridade no tocante à: função, estética, técnica, forma de reprodução e conteúdo.

A imagem é capaz de possibilitar o aprofundamento de conhecimentos e amparar discussões como fonte de pesquisa. Deve-se, contudo, manter-se ciente de que “os documentos não constituem o objeto da pesquisa, mas instrumentos dela, posto que o objeto é a sociedade” (RAINHO, 2008, p. 82)

Deste modo, admite-se que essa representação social vista nos cartazes analisados, é fragmento. A análise não teve pretensão de ser exaustiva, pois abrangeu pequena amostra de imagens de mulheres representadas nos cartazes chineses. A amostra serviu como base para o estudo que visa iniciar uma reflexão e um debate acerca dos arranjos sociais e a formação da identidade de mulheres e sobre como a imagem funciona e produz sentidos.

Feita a seleção dos cartazes, o estudo se desenvolveu num total de três etapas. Empregaram-se os aportes de Gillian Rose em *Visual Methodologies*, que preconiza a análise das modalidades: tecnológica, composicional e social.

1. A primeira etapa identifica a função tecnológica: O modo como a imagem chega ao espectador; que tipo de aparato foi utilizado para confeccionar a imagem (pintura óleo, a fotografia, a internet...).
2. A segunda etapa considera a função composicional: A maneira como a imagem é construída em termos formais. Estratégias de cor, enquadramento, o direcionamento dos olhares, textura, organização espacial, tipografia inserida na imagem, etc. Estereótipo: como a mulher aparece. Se ela ocupa o centro da imagem. Como ela olha. A postura do corpo, da cabeça, sua roupa, afazeres. Os instrumentos, desde espelhos e maquiagem até armas e caminhões; Plano de fundo: os objetos, e tecnologias associadas à figura da mulher. A paisagem e o fundo no entorno da figura feminina como expressão de elementos contextuais.
3. A terceira etapa faz uma análise da função social: Condições e práticas sociais que afetam a imagem em si. A extensão das questões econômicas, políticas e sociais, relacionadas a instituições e práticas que se organizam em torno desta imagem na qual ela é vista e utilizada.

1. CHINA: O CENÁRIO

"Sábio não é aquele que sabe de tudo e sim o que usa tudo que sabe"
Provérbio Chines.

O recorte temporal a ser estudado é a década compreendida entre os anos de 1966 a 1976. Mas toda carga histórica do país é refletida tanto na revolução, como no papel da mulher na sociedade chinesa. Afinal, para uma sociedade com mais de vinte mil anos, o período revolucionário pode ser considerado como um trecho de minutos nessa história.

Com intento de contextualizar e apresentar breve análise sobre os acontecimentos históricos que antecederam a Revolução Cultural, segue cronologia abreviada com datas marcantes na história da China, no século XX.

A China viveu um turbulento século XX. A decadência do país, o domínio semicolonial do Ocidente e a tentativa de dominação colonial completa pelo Japão constituíram problemas agudos. Após o fracasso da República, a revolução de 1939-1947 surgiu como resposta política. Enquanto a luta entre nacionalistas e comunistas atravessava o país, a necessidade de uma ruptura com a tradição intelectual chinesa emergiu, no curso desse processo, como um tema central. (DOMINGUES, 2010, p.355-365)

Antecedendo o fim do Império, a Dinastia Qing enfrentou uma sucessão de revoltas internas e invasões estrangeiras, entre as quais a Guerra do Ópio (1839-1842) e a Guerra Sino-Japonesa (1894-1895). As derrotas nos confrontos forçaram a China a ceder a outros países partes de seu território. A ilha de Hong Kong, no sul, foi transferida de maneira perpétua aos britânicos, vencedores da Guerra do Ópio. Humilhado e incapaz de se modernizar, o Império chegou ao fim em 1911.

No início do século XX, o ciclo das revoluções liberais em todo o mundo parecia definitivamente encerrado. O processo revolucionário, agora sob inspiração de socialistas e comunistas, transcendia as fronteiras da Europa e América para assumir caráter mais universal. Na África, na Ásia, na Europa e na América, o caminho seguido pela União Soviética alarmou alguns e serviu de inspiração para outros, provocando debates e confrontos internos e externos que marcaram a história do século XX (POMAR, 2003, p.03).

Enquanto a China vivia os impactos da Revolução Russa de 1917, tendo o marxismo como nova forma de explicar a exploração capitalista de viés imperialista entre países ditos desenvolvidos e subdesenvolvidos, a Revolução Chinesa passou a contar com uma nova força

política revolucionária, o Partido Comunista Chinês¹, como representação política e classista do operariado.

Nacionalistas e comunistas se enfrentam na guerra civil que só acabaria em 1949, com a vitória comunista. Entre 1937 e 1945 ocorre a Segunda Guerra Sino-Japonesa, repetindo a primeira guerra entre os dois países que data de fins do século XIX. O conflito em sua reedição só chegaria ao fim com a derrota do Japão para os Estados Unidos, na Segunda Guerra Mundial. Em termos nacionais, esse período de confrontos para a China só chega ao fim em 1949, quando o Partido Comunista vence a guerra civil e Mao Tsé-tung anuncia a fundação da República Popular da China no dia 1 de outubro. O governo realiza a reforma agrária e promove a perseguição aos antigos proprietários de terra, comerciantes e empresários. A produção econômica é estatizada e a indústria pesada é desenvolvida com apoio da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em pleno período da Guerra Fria. (TREVISAN, 2014)

Com seu poder ameaçado dentro do Partido Comunista, Mao Tsé-tung lança a Revolução Cultural, em 1966, na qual conclama os jovens a atacarem o poder constituído e a tradição. Líderes do Partido Comunista, professores, intelectuais e todas as pessoas identificadas com certa influência ocidental se tornam alvo dos Guardas Vermelhos, que espalham um clima de ataque e delação pelo país em nome de uma reformulação nacionalista e comunista da cultura oficial. O culto à personalidade de Mao chega ao extremo e a leitura de O livro vermelho de Mao passa a ser obrigatória.

A Revolução Cultural da China, da forma que foi conduzida por Mao Tsé-Tung, apostava em um futuro de sociedades comunistas de caráter nacionalista, e o socialismo se apresentava como caminho para essa transformação. Na Revolução, afastar os intelectuais influenciados pela burguesia era uma meta. Por imposição do próprio regime chinês e pelas limitações que advêm da compreensão da língua, o movimento de massas vivido na China a partir dos anos 60 ainda é “pouco conhecido”, considera o investigador. “Acho que ainda não se percebeu no Ocidente o que foi a Revolução Cultural”, diz José Manuel Lopes Cordeiro, pesquisador da Universidade do Minho, para o portal extrema esquerda.

¹ Em julho de 1921, um congresso de representantes, realizado em Xangai, fundou o Partido Comunista da China, tendo como participantes Wang Jinmei, Deng Enming, He Shuheng, Ding Biwu, Chen Tanqin, Mao Zedong, Zhang Guotao e outros. (POMAR, 2014, p.43)

A revolução varre do solo chinês as forças responsáveis pelo atraso, paralisa e pelas tendências desagregadoras do país. São eliminados os restos das antigas burocracias civis e militares que sobreviveram à queda do império, os proprietários de terras parasitários que viviam de rendas e as camadas burguesas ligadas ao comércio exterior, criadas com a ocupação de regiões do país por potências estrangeiras. (OLIVEIRA, 2005, p. 4)

Em 1976, com a morte de Mao Tsé-tung, chega ao fim a Revolução Cultural. Hua Guofeng assume o poder e determina a prisão do "Bando dos Quatro", que formava a ala mais radical da Revolução Cultural e era liderado pela viúva de Mao, Jiang Qing.

2.1 MAO ENTRE O BEM E O MAL

A figura política mais controvertida do século XX é vista como herói libertário por uns e assassino sanguinário por outros. Há dois lados da moeda chamada, Mao Tsé-tung. Em um sentido, o líder comunista é venerado até hoje, como responsável por ter libertado a China da dominação imperialista do ocidente. Por outro lado, a memória de Mao é ligada à tragédias como a fome e o extermínio de opositores.

Figuras 5 e 6: Jornais brasileiros anunciam morte de Mao com pesar.



Parte da imprensa brasileira não compactuou com algumas versões da historiografia (em geral burguesa) que apresentaram Mao Tse Tung como um ditador genocida e sanguinário. Nas figuras acima, dois exemplos da morte do líder comunista sendo veiculada com pesar.

Na biografia *Mao: A história desconhecida* é possível encontrar, em mais de 500 páginas, relatos e discursos anti-Mao. O livro, vendido para quase um milhão de pessoas, foi escrito pela chinesa Jung Chang. Filha de pais comunistas, ela fez parte da Guarda Vermelha, trabalhou no campo e na fábrica. Formou-se em inglês, e em 1978, obteve bolsa para estudar na Inglaterra, onde conheceu e casou-se com Jon Halliday, historiador com quem divide autoria do livro considerado, pelo *The New York Times*, como uma arma que ameaçou os pilares de simpatia e da legitimidade que Mao possuía.

“Egoísmo absoluto e irresponsabilidade estavam no cerne da visão de Mao.”
 [...] Diferente da maioria dos ditadores fundadores – Lênin, Mussolini, Hitler – Mao não inspirava seguidores apaixonados através de sua oratória ou apelo ideológico. Ele simplesmente buscava recrutas disponíveis em seu círculo imediato, gente que aceitaria suas ordens. [...] Ele era extremamente trapaceiro e dissimulado, egoísta e cheio de megalomania. Com seus camaradas, mandão, aterrorizando-os com acusações de crimes, os sacrificava. [...] Raramente realiza discussões sobre assuntos do partido. Sempre que expressa uma opinião, todos devem concordar, senão usa a organização do partido para dar um aperto... (Chang e Halliday, 2006, p. 103)

Apesar desse discurso anti-Mao, o culto à sua personalidade continua intenso. Além de estar em todas as notas de dinheiro que circulam na China, Mao aparece em estátuas, quadros e objetos como bôtons, xícaras, pratos e relógios. Em Shaoshan, cidade onde Mao Tsé-tung passou sua infância, além de todos os locais que marcados pela guerra civil contra os nacionalistas, é comum a visita de legiões de turistas, principalmente chineses, no que é conhecido na China como "turismo vermelho", por celebrar a história comunista.

O livro vermelho de Mao pode ser encontrado em vários idiomas, ao lado dos cartazes de propaganda que mostram camponeses e operários triunfantes. A bolsa de lona verde com uma grande estrela vermelha — conhecida como bolsa Mao — virou um item fashion, que seduziu muita gente, incluindo artistas hollywoodianos, como a atriz Cameron Diaz.

Figura 7: Cameron Diaz visita a cidade inca de Machu Picchu, no Peru, usando bolsa verde-oliva com uma estrela vermelha e as palavras "Sirva o povo" em chinês



Fonte: Mail Online (2007)

Figura 8: O boné verde com estrela vermelha (e outros itens com simbologia comunista) pode ser encontrado com facilidade em feirinhas e lojas chinesas.



Fonte: Acervo Pessoal (2014)

Para seus críticos, os erros de Mao foram devastadores e provocaram a morte de quarenta a setenta milhões de chineses, cifra que colocaria Mao Tsé-tung no topo da lista dos maiores assassinos do século XX, ao lado de Adolf Hitler e de Joseph Stalin. A diferença é que o líder chinês nunca foi objeto de uma revisão histórica comparável à realizada em relação a Stalin e, mais ainda, a Hitler. As críticas realizadas pelo Partido Comunista Chinês, depois de sua morte, não o tiraram do lugar de grande líder do país.

Os milhões de camponeses da China continuam a venerá-lo como o líder que dividiu a terra e acabou com o regime de exploração de seu trabalho que vigorava até 1949. Mesmo entre os jovens chineses urbanos de hoje, muitos consideram Mao Tsé-tung o responsável pela unificação do país e o fim do período de humilhação diante das potências estrangeiras. A maioria costuma dar a resposta oficial quando instada a dar sua opinião: a de que ele foi um grande líder que cometeu alguns erros, como todos os seres humanos. Mas seus acertos superaram em muito os seus equívocos. (TREVISAN, 2014, p. 251)

De fato, a era Mao Tsé-Tung garantiu crescimentos para o país, bem como uma sociedade mais igualitária. Segundo Pagotto (2006), a mudança na estrutura foi notória: cerca de 40 milhões de camponeses com uma propriedade relativamente superior à média tiveram suas propriedades reduzidas; 70 milhões de camponeses simplesmente mantiveram sua propriedade; e 300 milhões de camponeses pobres conquistaram sua propriedade. A reforma agrária avançou além da distribuição de terras aos camponeses, pois uma série de fazendas e granjas estatais foi organizada, possibilitando que muitos passassem a trabalhadores assalariados.

Devemos destacar que o comando de Mao possui aspectos construtivos. Se tomarmos por comparação os países do Terceiro Mundo no mesmo período, a China se sobressai em diversos pontos. Apesar da época da grande fome, o consumo de alimentos ao fim de seu governo, era em média (em calorias) superior à metade dos países asiáticos. A população aumentou de 540 milhões em 1949, para 950 milhões em 1976, ano da morte de Mao e a expectativa de vida de apenas 35 anos passou para próximo dos 70 anos, neste intervalo. Do ponto de vista do ocidente a Revolução pode ser analisada de modo restritivo, no entanto dentro do contexto oriental daquele momento, existem realizações a serem relevadas. (RAMOS E CARDOSO, 2011, p.05)

A memória e o culto à personalidade de Mao Tsé-tung, o transformou em objeto de consumo nas feiras de antiguidades do país e do mundo. A veneração ao líder comunista

ganhou proporções gigantescas. A contribuição de Mao para a história da República Popular da China foi decisiva e seus acertos são tidos por muitos como superiores aos seus equívocos e excessos.

O camarada Mao Tsé-tung era um grande marxista e um grande proletário revolucionário, estrategista e teórico. É verdade que ele cometeu grandes erros durante a Revolução Cultural, mas se nós julgarmos suas atividades como um todo, suas contribuições para a Revolução Chinesa superam em muito os seus erros. Seus méritos estão em primeiro lugar e seus erros são secundários. Essa interpretação do papel de Mao Tsé-tung na história do país está em vigor até hoje e qualquer chinês dará uma resposta semelhante a essa quando perguntado sobre o Grande Timoneiro. O pragmático Deng Xiaoping resumiu o veredicto de Mao Tsé-tung dizendo que ele cometeu 70% de acertos e 30% de erros. (TREVISAN, 2014)

Figura 9: Chinesa posa para foto diante de pintura em 3D do ditador Mao Tsé-tung, em Shaoshan.



Fonte: Stringer/Reuters/VEJA (2017)

O interesse em vender a imagem de Mao não é surpreendente se for examinado através da lente de identidade nacional e marca global. Como a China poderia competir com o sucesso internacional da Coca-Cola, McDonald's, Starbucks, e o resto das gigantes marcas internacionais? A resposta que vem rapidamente é que a China tem Mao. Mao, no passado, poderia ser tanto o Lenin quanto o Marx da China, mas agora ele é também um signo pop, ocidental e moderno como o Elvis, o Che ou o Mickey Mouse da China. A personificação de Mao é uma indústria crescente, e há mesmo um parque temático Mao em Shaoshan, sua cidade natal, onde "Mao é o logotipo em cada produto" (DUTTON, 1998).

2. IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

"Tudo quanto vemos esconde outra coisa; adoraríamos ver o que aquilo que vemos esconde de nós...". René Magritte

A competência de unir o real e o irreal, de forma híbrida, transforma o campo da Imagem em um fundamental objeto da comunicação. Na pós-modernidade, busca-se uma contestação da realidade, ao passo que são negadas as verdades universais. No contexto de uma atualidade que produz cada vez mais imagens e cada vez menos sentidos, consideram-se as teorias de Simulacro e Simulação, do filósofo Jean Baudillard, como base para uma provocação sobre o que seria a imagem da mulher chinesa a ser estudada. Uma representação, uma realidade², uma simulação? Esse estudo provoca, em primeiro momento, breve debate sobre esses conceitos.

Ao passo que a Imagem se tornou matéria da ciência, ela permanece atraente e incógnita. É complexo responder como uma imagem representa o real, como ela produz significações e que critérios fazem de uma imagem uma obra de arte. O próprio conceito de imagem passou por alterações ao longo da história. Para Aristóteles, estava ligado às coisas materiais, tanto pela sensação como pela percepção. Já Platão chama imagens em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos que se veem nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero. (JOLY, 1999)

Etimologicamente derivada do latim, a palavra Imagem – *imago, inis*, significa semelhança, forma, aspecto, aparência, retrato, lembrança, eco. A palavra Representação, *re-apreasantatio, onis*, também pelo Pequeno Dicionário Latino Português, significa imagem, estando as duas palavras muito relacionadas.

Para, Beguer, no entanto, a imagem é mais do que uma representação, implica tornar presente algo ausente.

² Realidade admitida aqui, em seu viés sociológico, que considera o real como uma construção social. (BERGER, LUCKMANN, 1985)

As imagens foram, a principio, feitas para evocar as aparências de algo ausente. Aos poucos foi se tornando evidente que uma imagem podia ultrapassar em direção àquilo que ela representava: mostrava, então, como uma coisa ou alguém havia antes se parecido. (BERGER,1999, p. 12)

Em sua obra, Burke apresenta três questões sobre como as imagens podem ser utilizadas como evidência histórica. Primeiro, vai se referir aos equívocos que uma imagem pode gerar, ponderando que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete. O segundo ponto, esse com visão mais positiva, trata a imagem como uma arte que pode prover evidência para aspectos da realidade social. O terceiro ponto vai tratar da distorção citada no primeiro, como uma ênfase de fenômenos de interesse para a pesquisa, apresentando aspectos como mentalidades, ideologias e identidades.

“As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo. O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante). Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais. No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir”. (BURKE, 2014, p. 236-238)

Para Nelson Goodman, todas as representações são simbólicas e, portanto, elas devem ser analisadas dentro do contexto da cultura e da aprendizagem, não como mera representação da “realidade”. Goodman argumenta que a arte é indispensável para a aquisição de conhecimentos, pois na medida em que constrói modelos de realidade, ela expande nosso conhecimento sobre o mundo.

A arte e a ciência não estão completamente separadas, pois a experiência estética é concebida como algo que nos ajuda a fortalecer nossos “músculos intelectuais”. A arte prepara-nos para sobreviver, conquistar e ganhar. E canaliza a energia em excesso, afastando-a de escapes destrutivos. Torna o cientista mais perspicaz, o mercador mais astuto e tira os delinquentes juvenis das ruas. (GOODMAN, 2006, p. 269)

Goodman defende que, se a imagem produz conhecimento, ela funciona como símbolo daquilo que se refere. Essa referência vai ocorrer quando uma imagem for compreendida. Compreensão, aqui, significa ler e interpretar as imagens. E o modo como interpretamos e

compreendemos depende de vários fatores, como aptidão e domínio em determinado sistema de representação, os hábitos, a familiaridade com as convenções, o contexto cultural, bem como os objetivos e interesses que nos movem, influenciam determinantemente aquilo que funciona simbolicamente como imagem.

A relativa capacidade de um leitor em particular é obviamente importante para o uso exitoso do processo. Mas também é importante o propósito do leitor, a cultura social, o conhecimento prévio, o controle lingüístico, as atitudes e os esquemas conceptuais. Toda leitura é interpretação, e o que o leitor é capaz de compreender e de aprender através da leitura depende fortemente daquilo que o leitor conhece e acredita *a priori*, ou seja, antes da leitura. Diferentes pessoas lendo o mesmo texto apresentarão variações no que se refere à compreensão do mesmo, segundo a natureza de suas contribuições pessoais ao significado. Podem interpretar somente de acordo com a base do que conhecem. (GOODMAN, 1990, p. 15)

De forma geral, as representações visuais (fotos, desenhos, filmes) encontram-se em superfícies delimitadas, emolduradas. (ARNHEIM, 2005). De um lado, “representação” pode referir-se apenas à existência de uma realidade externa aos meios através dos quais ela (realidade) é representada (teoria mimética). De outro, representação pode referir-se não só a uma realidade refletida, mimética, mas também constituição desta mesma realidade. (LIMA, 2004)

Para Baudrillard (1981) o real moderno deixa de existir em si e passa a ser aquilo de que é possível dar uma reprodução paralela. Para ele, na contemporaneidade tornou-se impossível distinguir o real da representação.

Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objetividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada no verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objeto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa – uma estratégia de real, neoreal e de hiper-real, que por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão. (BAUDRILLARD, 1981, p.14)

De acordo com o teórico, nosso tempo está rodeado por uma espécie de histeria: histeria da produção e da reprodução do real e que, ao tentar produzir e reproduzir busca-se ressuscitar o real, que devido às inúmeras representações torna-se de difícil identificação.

Trata-se sempre de provar o real pelo imaginário, “provar a verdade pelo escândalo, provar a lei pela transgressão, provar o trabalho pela greve, provar o sistema pela crise e o capital pela revolução, como noutros lugares

provar a etnologia pela despossessão do seu objeto”. (BAUDRILLARD, 1981, p.28)

Esse enigma da representação diz respeito à relação entre ficção e realidade. O antigo filósofo grego Platão é o primeiro a escrever sobre o dilema representacional. Segundo ele, todo trabalho artístico é uma cópia. Pior ainda, uma obra de arte é uma cópia de uma cópia: um simulacro (DURHAM, 1993).

“Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho e do conceito. A simulação não é já a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros - é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios sobrevivem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real.” (BAUDRILLARD, 1991, p.8)

Gilles Deleuze qualificou o simulacro como uma tentativa de restituir às imagens exteriores a sua integralidade, fazer com que não percepcionemos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, restituir às imagens tudo o que elas têm.

Distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a ideia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas já vemos que estas expressões não são equivalentes. A distinção se descola entre duas espécies de imagens. As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais (DELEUZE, 1998. p. 262).

Todo o simulacro seria, portanto, uma distorção, ou, diferença que um observador não pode dominar, devido às profundidades, dimensões e distancias.

E é porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista (DELEUZE, 1969, p. 264).

Na obra *A traição das imagens*, de René Magritte, na qual a frase *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo) é inserida na própria tela, abaixo da figura de um cachimbo vai desvelar a “confrontação entre o que está escrito e o que está desenhado”, numa aparente

contradição ou paradoxo que resulta do enunciado que nega e ao mesmo tempo afirma a imagem (GARCIA, 2013, p. 28-29).

Figura 10: Isso não é um cachimbo, de Magritte. Pintura e representação do real. A linguagem da pintura não é o real, é uma representação do real.



Fonte: Foucault (1988)

Uma imagem é sempre uma representação de qualquer outra coisa. A imagem de um cachimbo diz, sem o dizer, que o que lá está é um cachimbo, contudo, quando Magritte acrescenta a frase *Isto não é um cachimbo*, ele chama atenção para a representação da coisa, que não é a coisa, o cachimbo. A força da imagem está em dizer, melhor do que a palavra, o que a coisa é. Imagens não precisam de palavras, elas são “pura afirmação” (WOLFF, 2005, p. 27)

O discurso é uma organização situada para além da frase; ele é, acima de tudo, uma forma de ação. Situar a imagem fotográfica no ambiente discursivo, ou seja, em um contexto de enunciação pragmática tal como a Análise do Discurso o concebe, é entendê-la não apenas como uma “totalidade coerente”, mas, principalmente, como “uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo”. (MAINGUENEAU, 2011, p.53)

Para Català Domènech, explicar as imagens com palavras é uma atividade tão produtiva quanto explicar as palavras com imagens.

Por isso o dito popular segundo o qual uma imagem vale mais do que mil palavras é tão enganoso. Essa conhecida afirmação não é correta, entre outras coisas, porque são necessárias mil palavras para compreender a imagem e comunicar essa compreensão. Mas isso não quer dizer que a imagem funcione como um texto nem que necessite de tais palavras para cumprir sua função. Devemos entender que nossas atividades mentais são híbridas, conjuntos funcionais compostos pelo visual e o verbal em constante interação; portanto, mesmo que essas experiências possam se separar, seu resultado consciente não pode. Podemos nos deixar levar pela experiência estética diante de uma imagem bela, sem tentar explicar o que sentimos com palavras, assim como podemos ler um texto sem prestar atenção às atividades realmente com a forma nas imagens. (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.160)

A imagem peregrina pela fronteira da desconfiança, por imitar a realidade chegando muitas vezes a se confundir com ela. Esse estranhamento acontece por estar, a percepção visual, sempre nos limites do que é natural e do que é construído.

[...] se não é inteiramente de reflexo nem de sonho, de imitação nem de devaneio? De ficção, diria Sollers; mas deixemos no momento essa palavra tão pesada e menor. Preferia emprestar de Klossowski uma palavra muito bela: simulacro. (FOUCAULT, 2009, p. 63)

Ao considerar as teorias de Jean Baudrillard, nos deparamos com as ideias de Debord, teórico que faz crítica à contaminação da sociedade pelas imagens. Para ele, é mais fácil verificar a realidade no reino das imagens do que no próprio plano da realidade.

A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudomundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo. (DEBORD, 2003, p. 08-09).

Esse conceito de “sociedade do espetáculo” que aparece na obra de Debord será discutido por autores (NOVAES 2005, KEHL 2005, WOLFF, 2005, SODRÉ 2006, MACHADO 2006, CRARY 2015) que contestam a perversão da vida moderna e o mundo das aparências que move os indivíduos a abdicarem de suas duras realidades para viver um espetáculo³.

³ Segundo Debord, espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

Configura-se, assim, o espetáculo como uma verdadeira relação social, constituída pela objetivação da vida interior dos indivíduos (desejo, imaginação, afeto), graças a imagens orquestradas por organizações industriais, dentre as quais se impõe contemporaneamente a mídia. A imagem- -espetáculo resulta dessa operação como uma espécie de forma final da mercadoria, que investe de forma difusa ou generalizada a trama do relacionamento social, reorientando hábitos, percepções e sensações (SODRÉ, 2006, p.81).

A vida segue, portanto, uma lógica de aparências. O foco é a visibilidade no espetáculo cotidiano. Nesse sentido, Kehl (2005) afirma que existir, hoje, é “estar na imagem”, segundo uma estranha lógica da visibilidade que estabelece que, automaticamente, o que é bom aparece/ o que aparece é bom.

O espetáculo, porém, com suas relações mediadas por imagens, é a afirmação do caráter imaginário do vivido. A realidade é a ilusão histórica que venceu a concorrência e impôs-se como narrativa necessária. A realidade faz parte do campo da crença (MACHADO, 2006, p. 164).

O mundo real se transformou em imagens e as imagens, por sua vez, se tornaram seres reais e motivacionais de um comportamento hipnótico. A vida seria uma imitação de segunda categoria da ficção — a própria ficção teria lá seus vínculos secretos com a “vida real”. “Nessa dupla direção real/imaginário, vivemos a homogeneização da experiência perceptiva na cultura contemporânea” (CRARY, 2015, p. 59).

O imperativo da sociedade do espetáculo é, portanto, que se ninguém está vendo, provavelmente não existe.

A realidade é um imaginário. Sólida como um cubo de gelo. Dela, só existem imagens e aproximações sucessivas. Flagrantes de um eterno movimento em espiral. Evaporações constantes em nome da estabilidade. A grande magia do real consiste em simular o que não é: uma verdade absolutamente externa ao observador. O real objetivo sempre depende de uma adesão ou de uma crença. Toda realidade é uma construção social recortada pelo trajeto individual. [...] é possível dizer que ressaltadas as “realidades primárias” – uma árvore não é uma mesa e uma maçã é uma maçã – todo o resto passa por um longo processo de observação e de sedimentação (Machado, 2006, p. 163).

Há, nesse contexto, enorme inversão de valores. O espetáculo se constitui a realidade e a realidade o espetáculo. Já não se tem um limite definido para as coisas.

Figura 11: Empresa Private Jet Studio vende ensaios em jatinho que nem sai do chão.



Fonte: Revista Pequenas Empresas Grandes Negócios (2019)

Para ilustrar o conceito de simulacro, exemplo atual do nível presente no mundo, negócios e publicações de aparências. “Com fotos profissionais tendo a aeronave como cenário, a ideia é que os clientes possam “fingir” para os seguidores no Instagram que estão em um passeio luxuoso. Mas não se engane: o jatinho, localizado na cidade de Moscou, jamais deixa o chão”. (REVISTAPEGN, 2019)

Esse é o espetáculo apresentado por Debord. Uma multiplicação de ícones e imagens, em geral apresentado por celebridades, famosos, redes sociais e outros meios de comunicação de massa, transmitindo sensação de aventura, plenitude, felicidade e riqueza, indo de encontro ao que vive a maioria dos indivíduos que desenvolveram o desejo por essa felicidade ligado exclusivamente ao consumo.

Em síntese, após revisão dos conceitos ligados à Imagem e Representação, adota-se para essa dissertação a premissa de que toda imagem é simulacro e toda representação ferramenta para construção de uma imagem mental, oriunda do perceber determinado por

vários fatores como: perspectiva/ponto de vista, generalização do olhar, vocabulário visual, cultural e social, entre outros.

Essa percepção das imagens (simulacros) repousa, portanto, na intencionalidade de quem está observando-as. Quanto mais o observador exercitou, nutriu, estimulou suas estruturas mentais, mais aguçada, mais pontual, ou até mais enviesada será sua percepção. Cabe ainda colocar que o interesse manifesto se desdobra em intenções que não são fatos isolados.

Essencialmente, toda imagem nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na réua, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que mais nada somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas — assim nos dizem — estão escondidas em cada um de nossos traços e tremores. De todo modo, tais reduções não oferecem explicações nem pistas sobre o que se constela em nossa mente quando vemos urna obra de arte que, implacavelmente, parece exigir uma reação, uma tradução, um aprendizado de algum tipo — e, talvez, se tivermos sorte, uma pequena epifania. Essas coisas parecem estar além do alcance de quase qualquer livro, e com certeza deste, feito de notas ao acaso e de indecisões. (MANGUEI, 2006, p. 315-316r)

Perante uma imagem é preciso ativar o pensamento e a reflexão para que seja possível decifrar seus significados e nos deixarmos envolver por seu poder de mobilização (WOLFF, 2005).

3. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER

O que é uma mulher? Eu lhes asseguro, eu não sei. Não acredito que vocês saibam.
Virginia Woolf

As narrativas de guerra, em todo o mundo, costumam ser expostas a partir do ponto de vista dos homens. Contudo, esse equívoco merece revisão histórica, pois, seja na retaguarda ou no fronte, muitas mulheres ouviram o “chamado da pátria”. Sobre elas, busca-se nessa dissertação, um olhar mais atento.

Existe na óptica um conceito de “tempo de exposição” – a capacidade da objetiva de fixar melhor ou pior a imagem capturada. A memória feminina sobre a guerra, em termos de concentração de sentimentos e de dor, é a que mais tem “tempo de exposição”. Eu até diria que a guerra “feminina” é mais terrível que a “masculina”. Os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos. E mais: desde a infância, os homens são preparados para que, talvez, tenham que atirar. Não se ensina isso às mulheres... elas não se aprontam para fazer esse trabalho... E elas lembram de outras coisas, ou lembram de outra forma. São capazes de ver o que está escondido para os homens. (ALEKSIÉVITCH, 2016)

Em conversa com o historiador russo Nikolai Karamzin, Svetlana, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura, em 2015, o interroga: “Quando as mulheres entraram para o Exército pela primeira vez na história?” “Já no século IV a.C., em Atenas e em Esparta, havia mulheres lutando nas tropas gregas. Depois, elas participaram das campanhas de Alexandre, o Grande. ‘As eslavas às vezes iam para a guerra com seus pais e maridos, sem temer a morte: assim, no cerco a Constantinopla em 626, os gregos encontraram vários cadáveres de mulheres entre os eslavos mortos. Uma mãe, ao educar o filho, preparava-o para ser um guerreiro’.” “E na Idade Moderna?” “Primeiro, na Inglaterra; nos anos de 1560 a 1650 começaram a se formar hospitais militares em que mulheres-soldados serviam.” Sobre o século XX, ele escreve:

“No começo do século... Na Primeira Guerra Mundial, na Inglaterra, já aceitavam mulheres na Força Aérea Real; foram formados um Corpo Auxiliar Real e uma Legião Feminina de Transporte Rodoviário: eram 100 mil pessoas. “Na Rússia, na Alemanha e na França, muitas mulheres também começaram a servir em hospitais militares e em trens-enfermarias. “Mas, na Segunda Guerra Mundial, o mundo foi testemunha do

fenômeno feminino. Em muitos países, as mulheres serviram em todas as forças armadas: nas tropas inglesas eram 225 mil; nas americanas, 450, 500 mil; nas alemãs, 500 mil... “No Exército soviético lutaram aproximadamente 1 milhão de mulheres. Elas dominavam todas as especialidades militares, inclusive as mais ‘masculinas’. Surgiu até um problema linguístico: as palavras ‘tanquista’, ‘soldado de infantaria’, ‘atirador de fuzil’, até aquela época, não tinham gênero feminino, porque mulheres nunca tinham feito esse trabalho. O feminino dessas palavras nasceu lá, na Guerra...” (ALEKSIÉVITCH, 2016)

Percebe-se, portanto, que apesar de grande participação nas guerras, o testemunho de mulheres ainda permanece invisível e silenciado. Na China, mais precisamente na era Mao, o líder comunista apreciava a força de trabalho feminina e as considerava essenciais para a luta revolucionária. Com a clássica frase “As mulheres sustentam metade do céu”, Mao Tsé-tung buscou promover a igualdade entre os sexos.

No entanto, antes de analisar os discursos sobre a mulher chinesa na revolução, e as representações imagéticas das mulheres nos cartazes do Partido Comunista Chinês, foram realizadas algumas investigações no tocante às questões de gênero a fim de, então, trabalhar as expressões da figura feminina na propaganda comunista chinesa.

Vale ressaltar que não se busca, nesse estudo, uma verdade única sobre o ser mulher e a mulher na revolução, mas investigar signos que aderem ou não ao discurso revolucionário.

Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de “verdade a qualquer preço”, essa demência de adolescente no amor da verdade nos faz horror: temos demasiada experiência, somos bem sérios, bem alegres, bem escaldados, demasiado profundos para isso. Não mais acreditamos que a verdade continue verdade se os seus véus são tirados – já vivemos o suficiente para acreditar nisso. Hoje é para nós uma questão de decência não desejar ver tudo em sua nudez, não querer misturar tudo, tudo compreender, tudo “saber”. (...) Devia-se respeitar mais o pudor com a qual a natureza se oculta atrás de enigmas e de incertezas brilhantes. Talvez a verdade seja uma mulher com boas razões para não deixar ver suas razões. (NIETZSCHE, 2012, prólogo)

Considera-se, para tanto, o discurso de Nietzsche, que trata a verdade como um preconceito moralista inventado para legitimar a superioridade de determinados valores metafísicos. O teórico faz uma crítica ao conhecimento científico racional, movido pela vontade de verdade.

4.1 QUESTÕES DE GÊNERO: CONTEXTO HISTÓRICO

A mulher é um ser social, criado numa sociedade específica e por essa sociedade. Como as sociedades diferem, assim ocorre com as mulheres. É fácil esquecer disso e ver a “mulher” como uma categoria eterna e imutável. (MATTHEWS, 1984 apud STRATHERN 2006).

Nesse contexto, estudar um breve capítulo da história das mulheres chinesas requer um olhar para um ser que evoluiu ao passo que a sociedade também se transformou. É preciso considerar, portanto, as particularidades e contextos que circundam esse objeto de estudo.

Sabe-se que movimento feminista trouxe olhares (de homens e mulheres) e críticas às atitudes, pensamentos e ações com relação às mulheres. Sob essa dicção feminista deve-se considerar que as mulheres têm história e estão na história como sujeitos sociais atuantes, cujos alteres, frequentemente expressos na figura do homem burguês ou proletário, marido, pai, patrão, etc., deve inspirar relações de negociação, troca, e, porque não, de resistência. Como afirma Gerda Lerner, na introdução de seu livro “A criação do Patriarcado”:

Mulheres são essenciais e centrais na criação da sociedade; elas são e sempre foram atores e agentes na história. Mulheres “fizeram história”, mesmo assim elas foram impedidas de conhecer a História e de interpretá-la, tanto a sua própria quanto a dos homens. As mulheres foram sistematicamente excluídas do empreendimento da criação de sistemas de símbolos, filosofias, ciência e direito. As mulheres não apenas foram privadas educacionalmente durante o tempo histórico em todas as sociedades conhecidas, elas foram excluídas da formação de teorias. Eu chamei de “a dialética da história das mulheres” essa tensão entre a experiência histórica real das mulheres e a sua exclusão na interpretação desta experiência. Essa dialética tem movido as mulheres adiante no processo histórico. (LERNER, 1990)

Nesse esforço para teorizar sobre a condição da mulher, Simone de Beauvoir foi precursora. A autora trabalhou no questionamento do destino biológico das mulheres, desenvolvendo a teoria de que o gênero é socialmente construído.

A passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 1980, p. 21)

De acordo com Marilyn Strathern (2006) o saber feminista se mostra pleno de perspectivas. O debate estende-se para além do gênero como um fenômeno unitário.

O gênero é a forma principal por meio da qual a alternância é conceitualizada. O ser “masculino” ou o ser “feminino” emerge como um estado unitário holístico sob circunstâncias particulares. No modo um-são-muitos, cada forma masculina ou feminina pode ser vista como contendo em si uma identidade compósita oculta que é ativada como androginia transformada. (STRATHERN, 2006, p. 43)

A base múltipla dos debates de gênero é criada através de deliberada abertura interdisciplinar e da competitividade entre suas próprias abordagens internas, onde gênero seria considerado como um modelo nativo de dualidade. (STRATHERN, 2006)

Compartilhando o compromisso de dar voz às experiências das mulheres, outras autoras se destacam na tentativa de acabar com a subordinação feminina. Judith Butler, por exemplo, vai de encontro à teoria de Beauvoir. Butler interroga essa afirmativa de que sexo é biológico e gênero é socialmente construído, e coloca em questão as teorias feministas até então pautadas sobre esse par sexo/gênero a ser desmontado.

Já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos como gênero. (...) Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscrito em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Neste caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2003, p. 25 – 26).

Falar de estruturas binárias e seus desmontes é dar espaço ao trabalho de Jacques Derrida. O autor fez críticas à dualidade significante/significado e mesmo a separação de gênero na forma binária, masculino/feminino. Da mesma forma, Butler faz uma crítica ao feminismo, ao desmontar as teorias binárias para sexo/gênero. Refletir sobre os efeitos dessa desconstrução, é, portanto, entender desconstrução não como destruição, mas como reutilização, abertura do conceito para novos usos.

Derrida propõe um derrubamento da hierarquia inicial, ato que determina uma inversão das relações de dominação entre o polo dominador e o polo dominado. Contudo, o autor não fica preso apenas a esse movimento de inversão, afinal uma oposição hierárquica, mesmo sendo invertida, continua sendo hierárquica. Logo, a construção do signo mulher segundo Derrida operaria por termos não binários.

Significa, pois, passar muito rapidamente – sem manter qualquer controle sobre a oposição anterior – a uma neutralização que, praticamente, deixa intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí intervir efetivamente. (...) Quando digo que essa fase é necessária, a palavra “fase” não é, talvez, a mais rigorosa. Não se trata aqui de uma fase cronológica, de um momento dado ou de uma página que pudesse um dia ser passada para podermos ir simplesmente cuidar de outra coisa. A necessidade dessa fase é estrutural; ela é, pois, a necessidade de uma análise interminável: a hierarquia da oposição dual sempre se reconstitui. (...) Dito isso, ater-se, por outro lado, a essa fase significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso, também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior. (DERRIDA, 2001, p. 48/49)

Mas, afinal, pensar além de dois gêneros, nos levaria a que definição? Citando Caputo, para o qual a teoria seria incalculável, acolhe-se a indecibilidade.

Talvez o que esteja por vir não seja tão simples e não ambíguo como um hermafrodita ou um andrógino, mas alguma coisa indecível e miscigenada, que não aconteceu ainda, alguma coisa singular, algo possível, algo impossível, alguma coisa inimaginável e incalculável. (CAPUTO, 1997, p. 157)

Outra autora que vai tratar o tema, indo além das propostas anteriores, é Joan Scott. Ela articula a noção de construção social com a noção de poder, presente no processo dessa produção, dizendo por fim que gênero:

(...) tem duas partes e diversas subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser distinguidas na análise. O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental 115 entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e mais, o gênero é uma forma primeira de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1994, p.13)

Por essa perspectiva, estabelecer uma identidade e um lugar fixo para gênero, seria dialogar sobre relações sociais constituídas no interior de relações de poder.

As marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. [...] é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo sujeito e pelos outros [...] Uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produz referências que fazem sentido no interior da cultura e que definem (pelo menos momentaneamente) quem é o sujeito (LOURO, 2004, p.82).

Isso não significa que o termo mulher não deva ser usado, mas sim que não pode resumir e descrever uma identidade permanente, imutável, imóvel, insensível à questões que vão além do território da identidade feminista.

Qualquer esforço para dar conteúdo universal ou específico à categoria mulheres, supondo-se que essa garantia de solidariedade é exigida de antemão, produzirá necessariamente facções e que a “identidade” como ponto de partida jamais se sustenta como base sólida de um movimento político feminista. As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. Isso não quer dizer que o termo “mulheres” não deva ser usado, ou que devemos anunciar a morte da categoria. Ao contrário, se o feminismo pressupõe que “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação. Eu diria que os rachas entre as mulheres a respeito do conteúdo do termo devem ser preservados e valorizados, que esses rachas constantes devem ser afirmados como o fundamento infundado da teoria feminista. Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir. (BUTLER, 1998, p. 24)

Foi com essas indagações sobre gênero, que as políticas feministas se viram, no século 21, repletas de desafios e com o exercício de se repensar, perante o axioma da desconstrução.

Creio que a desconstrução traz uma série de desafios e percepções que podem servir para que a teoria feminista seja mais autocrítica, mais atenta aos investimentos políticos e conceituais necessários e ao custo desses investimentos e, conseqüentemente, mais eficaz e mais incisiva nas suas lutas, mais do que a teoria feminista pode ter sido antes ou depois da desconstrução (GROSZ, 1997, p. 75)

Ao levantar diferentes interpretações para a mulher chinesa revolucionária, busca-se oferecer o conhecimento de diferentes discursos de construção da imagem dessa mulher, como devir-mulher, aquilo que se abre como possibilidades de construção do signo mulher. Como afirmam Deleuze e Guattari, “todo o pensamento é um devir” (1997, p. 50).

Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação, ou de momentos de imitação, em alguns homossexuais masculinos; menos ainda a prodigiosa tentativa de transformação real em alguns travestis. (...) Não queremos dizer que tal criação seja o apanágio do homem, mas, ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que devir-mulher, para que o homem também se torne mulher ou possa tornar-se. E certamente indispensável que as mulheres levem a cabo uma política molar, em função de uma conquista que elas operam de seu próprio organismo, de sua própria história, de sua própria subjetividade: "Nós, enquanto mulheres..." aparece então como sujeito de enunciação (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 65-66).

Os autores apontam como corpos ou expressões minoritárias nas relações de poder, as mulheres, as crianças, os velhos, e também os animais ou vegetais. E pela situação da mulher, em relação ao padrão homem, todos os outros devires, sendo eles minoritários, passam por um devir-mulher.

Nesse mesmo sentido, o filósofo Deleuze conceitua a ideia de *devir-mulher* como um conceito filosófico que está atrelado à ideia de mudança constante, deixar-se estar nômade. Este mesmo conceito está para o filósofo Heráclito, onde o devir é exemplificado pelas águas de um rio, que continua o mesmo, a despeito de suas águas continuamente mudarem: O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje. Tudo que existe é conduzido pelo fluxo. (MARCONDES e JAPIASSÚ, 1996).

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE, 1980, p. 334)

Trata-se de dispensar o fixo, o cristalizado, o estático e assumir o fluido, o inacabado. Devir não é imitação, é experimentação. Portanto, o que veremos nas páginas seguintes, são discursos e representações da mulher revolucionária, ora sob uma ótica contrária a ideologia da Revolução Cultural Chinesa, ora sob uma ótica favorável às propostas e mudanças

ocorridas no período. Não se busca, deste modo, uma verdade única e/ou absoluta sobre o ser mulher e a mulher na revolução, mas investigar signos que aderem ou não ao discurso revolucionário.

Não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia. (FOUCAULT, 2012/1988, p. 112)

Deste modo, com esse capítulo, não se objetiva apresentar uma verdade sobre o papel da mulher, mas suas representações na década revolucionária.

4.2 MULHER REVOLUCIONÁRIA: DISCURSOS CONFLITANTES

O preconceito em relação às mulheres é comum em todos os aspectos sociais, como questões domésticas, educação, cultura, política, sexo, moral e economia (PEARSON, 1995). Tradicionais entre o povo chinês, as crenças da ética defendem que "os homens são superiores, as mulheres são inferiores, uma fêmea deve ser uma virtuosa esposa e boa mãe e tem que seguir a norma *confuciana* tradicional". Consequentemente, as mulheres na China são mais sensíveis às necessidades da família e à moral familiar do que os homens. (LAI, 1995).

Indagar se o regime comunista ajudou as mulheres em sua emancipação é, de fato, uma questão complicada de responder, considerando que, sobre esta questão, a literatura assume duas posições conflitantes.

De um lado, argumenta-se firmemente que o regime comunista alcançou um tremendo sucesso em libertar as mulheres de uma condição histórica de submissão à ordem familiar, falocêntrica que reificava o lugar da mulher, transformando-a em um objeto para o prazer e uso do homem, em uma sociedade nitidamente patriarcal que impunha o espaço privado da casa do marido ou do pai e a instituição da família como grilhões que limitam o movimento e atuação do corpo da mulher em sociedade.

Por outro lado, há um discurso mais recente que argumenta que o regime comunista não fez nenhum progresso substancial na emancipação das mulheres. Este posicionamento argumenta que, embora as mulheres tenham se emancipado da família patriarcal para exercer profissões e ocupar lugar no Exército Vermelho, a revolução Cultural apenas produziu uma

supressão de gênero, que, ao igualar homens e mulheres, acabou por oprimir a feminilidade e masculinizar o sexo feminino. Uma possível problematização dessa segunda construção diz respeito ao fato do movimento feminista em todo o ocidente, principalmente em países centrais, Europa e Estados Unidos, terem, se não como foco, pelo menos como modo de ação, exatamente esse encurtamento ou aproximação ético-estética entre signos específicos do masculino e signos específicos do feminino.

Percorrerem, nesse capítulo, discursos e representações da mulher revolucionária, ora sob uma ótica contrária a ideologia da Revolução Cultural Chinesa, ora sob uma ótica favorável às propostas e mudanças ocorridas no período. Não se busca uma verdade única sobre a representação da mulher na revolução, mas investigar signos que aderem ou não ao discurso revolucionário.

4.2.1 O Discurso em Prol da Revolução

Uma entrada para o debate pode ser a questão da vestimenta como ponto de inflexão para diferenciar as duas posições. Em contraste com o discurso das roupas revolucionárias oprimirem a feminilidade, encontramos autores e exemplos na moda aplicada que acreditam que as roupas e costumes condiziam exatamente com o posicionamento político e que ocorreu igualmente para a vestimenta das mulheres, que também tiveram seus trajes bastante simplificados. A vestimenta dava subsídio de liberdade e alforria para mulheres adentrar e infiltrarem-se cada vez mais no espaço cívico público, antes cedido apenas aos homens.

Nasciam, na China revolucionária, indivíduos com novas mentalidades. E as roupas, nesse contexto, traduziam a aparência da nova sociedade. O governo defendia igualdade para todos e a roupa teve representatividade nessa mudança. Os trajes significaram sinal político da nova China.

A aparência adequa signos que, juntos, geram diferentes discursos de significação. E nesse sentido, falar das vestimentas chinesas é apontar para mudanças sociais ocorridas no período revolucionário.

O vestir é um campo privilegiado da experiência estética, permitindo na apropriação dos objetos da vestimenta o usufruto de uma infinidade de signos que operam a subjetividade de cada sujeito, diariamente. A moda, por sua vez, é o que está subterrâneo a este ato, como agenciador que

impulsiona, qualifica, seleciona e ressignifica a ação do parecer (SANT'ANNA, 2005, p.108).

Figura 12: Vestimenta Revolucionária. Cortes retos, cores neutras e traje único para homens e mulheres.



Fonte: Reprodução (2018)

Essas roupas ilustradas na figura acima provam que os chineses viviam sob a ditadura do proletariado e não sob a ditadura da moda. Como observou Henfil, em visita à China logo após a Revolução Cultural, no ano de 1977:

“A linha deles é Mao, e não Dior. Assim, o que faz o homem e a mulher na China não é roupa. No Ocidente, pela roupa se orientam namorados, empregados, restaurantes, bacos e a própria polícia. Temos roupas ou uniformes simbólicos de nossas posses, intenções e até de caráter. Além do mais, como vestir 900 milhões de chineses, de uma vez, num país subdesenvolvido? Gastariam uma fortuna para evitar a padronização e ampliar os padrões. Além de supérfluo não é prioritário. Cores neutras para todo mundo. O importante é todo mundo ter roupa”. (HENFIL, 1980, p. 24)

O portal BBC Culture interpretou em artigo sobre as vestimentas comunistas, que o traje conquistou o mundo da moda e é usado até hoje como símbolo da alfaiataria chinesa e de posicionamento político.

“Homens e mulheres se vestiam da maneira mais discreta possível em roupas que eram úteis e unissex. Para as mulheres, o traje significava que a batalha pela "revolução permanente" de Mao era mais importante do que qualquer preocupação supérflua com a aparência. "Tratava-se do traje mais prático para dar sequência à revolução", explica a museóloga britânica Amy Barnes, autora de *Museum Representations of Maoist China* ("Representações da China Maoista em Museus", em tradução literal). "É como se a pessoa que se vestisse com a túnica dissesse: ‘eu rejeito a burguesia e o padrão ocidental de beleza e moda; estou transmitindo uma mensagem de uniformidade e conformidade’." (BBC Culture, 2015)

Figura 13: Presidente Xi Jinping exibindo traje em jantar com família real holandesa



Fonte: BBC Culture (2018)

É possível encontrar, na moda ocidental, grandes influências da vestimenta revolucionária. Com seus cortes retos, discretos e sem volume, essas roupas redefiniram o caráter de traje feminino, que, assim como o masculino, poderia ser, portanto, minimalista, confortável e em tons neutros.

Figuras 14 e 15: Editorial de Moda Vogue China



Fonte: Vogue China (2010)

Figura 16: Projeto "100 anos de beleza" retrata mudanças de tendências de moda



Fonte: Xihuanet.com (2017)

Considerando o momento político, a aparência masculina da juventude adotada por mulheres estava intimamente relacionada à missão delas no período revolucionário. As jovens se rebelaram contra o sistema patriarcal de propriedade privada, realizando medidas disciplinares contra o adorno do corpo feminino e renunciando ao próprio apego à adereços e busca individual pela beleza, seguindo a estética da revolução. Comportamento adotado igualmente por homens revolucionários. Havia um projeto político de fortalecimento da nação e reformulação da sociedade, para tal, era imprescindível que as mulheres abandonassem rótulos e buscassem a verdadeira libertação.

É importante considerar que muitas mulheres se tornaram ativas e entusiasmadas com essa forma neutra no modo de se vestir e trabalhar. Em algumas situações, mulheres se voluntariavam para realizar trabalhos manuais pesados, muito além daquilo que se constrói como limite da capacidade de força fisiológica do gênero feminino. Esse tipo de decisão, via de regra, relacionava-se com o fervor e determinação revolucionários das mulheres chinesas.

Havia um esquadrão da Iron Girl responsável por pastar cavalos de guerra. Ouvi dizer que, no início, oficiais do sexo masculino na empresa não permitiam que jovens enviadas movimentassem cavalos de guerra. Eles disseram que as mulheres não poderiam lidar com esse trabalho difícil. Essas meninas ficaram com raiva daquelas palavras, então decidiram formar um esquadrão feminino, a fim de provar que elas poderiam fazer tudo o que foi mandado para o sexo masculino. Quando os oficiais superiores da empresa ouviram essa notícia, eles decidiram imediatamente para divulgar isso no haras e elogiou essas meninas como bons modelos de estudo e bom emprego das palavras de Mao Zedong (BROYLLE, 2018)

Ao longo de sua história, a China foi influenciada por uma cultura confucionista, autoritária, patriarcal e familiar. Confúcio viveu entre 551 e 479 a.C. e marcou, como nenhum outro filósofo, a identidade chinesa. De acordo com o confucionismo, a feminilidade é expressa pela imagem ideal da mulher tradicional, recatada e conservadora de fala suave e submissa. Apesar de Confúcio pouco ter falado das mulheres, quando o fez, não foi de forma positiva. A filosofia confucionista ensina que a mulher deve servir a família, obedecer a seu pai antes do casamento, obedecer a seu marido durante o casamento e obedecer a seu filho como viúva. Assim, ela pertence à família e não deve se dar ao direito de realizar esforços intelectuais. (SCHUMAN, 2016).

Para ilustrar, seguem falas de Confúcio, enunciados no mais importante livro doutrinal do confucionismo, Os Analectos, que reúnem textos do pensador e é considerado como a única fonte oficial dessa filosofia:

"O dever de uma mulher não é controlar ou assumir a responsabilidade." "O maior direito da mulher é produzir um filho." "Um marido pode casar duas vezes, mas sua mulher nunca deve se casar novamente." "Nós não deveríamos estar muito familiarizado com as ordens mais baixas ou com as mulheres." "O homem é honrado pela força, uma mulher é bonita por conta de sua gentileza." "A mulher é de natureza passiva." "A mulher deve olhar para o marido como se ele fosse o próprio céu, e nunca se cansa de pensar como ela pode-se render a ele." (SINEDINO, 2012).

Figura 17: Estátua de Confúcio no templo em sua homenagem. Pequim



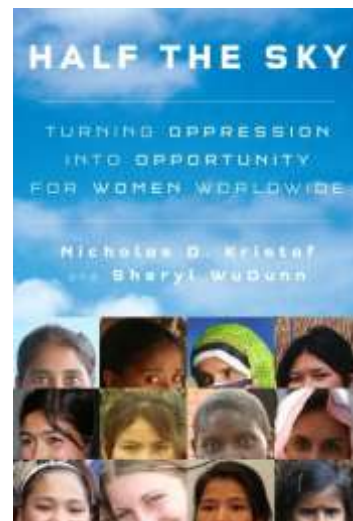
Fonte: Acervo Pessoal (2014)

Grande parte das ideias advindas dos Analectos ainda hoje influencia a maneira como as mulheres são tratadas na sociedade chinesa e asiática, por extensão. Segundo dados do Fundo Monetário Internacional (FMI), apenas 9% dos cargos de gestão empresarial no Japão e na Coreia do Sul são ocupados por mulheres, em comparação com 43% nos Estados Unidos. Os países citados no estudo realizado pelo FMI, em 2012, carregam a tradição confucionista até hoje e são exemplos do quanto a filosofia teve e tem poder sobre os asiáticos (NETNATURE, 2015).

Está bem estabelecido na literatura o fato de as mulheres chinesas, há muito tempo, enfrentarem opressão e desigualdade de gênero (CURTIN, 1975; LI, 1988; PEARSON, 1995; WEI & PAN, 1999; WALLIS, 2006). A emancipação das mulheres na China começou na sequência da Revolução Democrática de 1911 e seu status começou a melhorar desde então, mas o golpe decisivo e fatal para as forças conservadoras da tradição, que impunham às mulheres chinesas a condição submissa, aconteceu durante a vitória comunista em 1949. (LI,1988).

Durante a era Mao, o governo chinês usou o slogan “As Mulheres na China Sustentam a Metade do Céu”. Essa icônica frase, conforme afirmou *Cheng* (1997), foi uma orientação ideológica e uma vitrine para aumentar o status social das mulheres. Foi nesse tempo que a Federação das Mulheres da China se estabeleceu e atuou na publicação de um grande número de periódicos femininos para educar as mulheres. (LI, 1988).

Figuras 18 e 19 – Livros que tratam e comprovam como a imagem proposta por Mao continua inspirando o movimento de libertação e igualdade de direitos da mulher



Fonte: Divulgação (2018)

De acordo com a ideologia comunista chinesa, as novas mulheres revolucionárias são educadas para servir ao país, no lugar de servir de forma submissa aos homens, pai, marido, filhos, no espaço da vida privada familiar. Durante o governo de Mao, a comunicação visual refletia essa imagem revolucionária, “des-feminizada”, e as mulheres chinesas foram retratadas como “mulheres de ferro” (JOHANSSON, 2001). Possivelmente, esta mulher revolucionária se viu dividindo tarefas com “homens de ferro”, pela primeira vez na história da mulher oriental.

Levando em consideração que as mulheres representavam metade da população chinesa, o Partido Comunista, ao subir ao poder, alterou a percepção do papel da mulher na sociedade chinesa da época. Evans ressalva que:

Especificamente, a visão de um novo proletariado chinês dominante pediu a transformação das mulheres em uma ferramenta econômica para o progresso do estado. O regime comunista de Mao Zedong, em sua zelosa campanha para elevar a China ao nível econômico e industrial das potências mundiais, como a Estados Unidos, enfatizou que as energias individuais devem ser direcionadas para o bem nacional. (EVANS, 1995).

Para concretizar as ideias e ideologias da Revolução, o governo chinês exigia que todo cidadão estudasse o “Livro Vermelho”, uma obra que reunia uma coletânea de citações de Mao-Tsé-Tung. Com 900 milhões de cópias impressas e distribuídas pelo governo chinês, ele se tornou o segundo livro mais vendido na história, atrás apenas da Bíblia. (COGGIOLA, 1985). No Livro Vermelho, dos cinco capítulos que abordam a ação militar, os capítulos oito e nove deixam claro que o povo chinês emergirá de qualquer conflito em que se encontre, em virtude de seus números. A citação inicial do capítulo oito, "A Guerra Popular", afirma isso sucintamente:

"A guerra revolucionária é uma guerra das massas; ela só pode realizar-se se mobilizando as massas e apoiando-se nelas". (CLARET, 2002, 70)

A segunda citação amplifica esse sentimento, enumerando literalmente as massas, descrevendo-as como "milhões e milhões" de pessoas. A terceira citação reitera a importância da demografia para a guerra, a saber: "A fonte mais rica de poder para fazer guerra se encontra nas massas do povo". Ainda no livro vermelho outras citações deixam clara a importância de um exército para o povo. A citação de abertura do capítulo nove, “Exército Popular” explica:

Sem um exército do povo, as pessoas não têm nada. Este exército é forte porque todos os seus homens possuem uma disciplina consciente; eles se uniram e lutam, não por interesses provados de um punhado de indivíduos ou de uma camarilha reduzida, mas sim impulsionados pelos interesses das grandes massas populares e da totalidade de nação. A única aspiração de tal exército é manter-se firme ao lado do povo chinês e servi-lo de coração. (CLARET, 2002, p.77)

A citação revela o propósito de um exército popular, que notadamente não luta para os interesses particulares de alguns indivíduos ou um grupo estreito, mas para os interesses das grandes massas e de toda a nação. E é claro que quando a questão demográfica é levada em

consideração, os planos de defesa e expansão da revolução comunista de Mao Tsé-Tung não poderiam abrir mão de metade da população chinesa explicitada na imagem das mulheres sustentando metade do céu.

Sobre a presença da mulher no Livro Vermelho de Mao, há um capítulo que fala excepcionalmente sobre a questão. Grifo algumas passagens que evocam a construção de uma sociedade baseada na igualdade entre homens e mulheres:

“Uni-vos, participem na produção e na atividade política para melhorar a situação econômica e política das mulheres”. “A verdadeira igualdade entre os dois sexos só pode realizar-se no processo de transformação socialista do conjunto da sociedade”. “As mulheres chinesas constituem uma grande reserva de força de trabalho. Essa reserva deve ser aproveitada na luta pela construção de um grande país socialista”. “É preciso fazer com que todas as mulheres capazes de trabalhar participem na frente de trabalho segundo o princípio de salário igual para trabalho igual.” (CLARET, 2002, p. 202-205).

Juntos, estes capítulos do livro Citações do Comandante Mao, estabelecem a relação simbiótica entre as massas e o exército. A demografia das massas reforça a força de combate à guerra e a vitória possível; o exército, seus números apoiados pelas massas, adianta os interesses políticos das massas.

Como dito, sendo as mulheres metade da grande massa popular chinesa, elas não mais deveriam permanecer à parte do movimento revolucionário, ociosas ou ocupadas apenas com as tarefas relativas à família e ao lar. Em vez disso, o governo as viu como portadoras de iguais condições de força de trabalho e de responsabilidade civil, a serviço da nação em direção a construção de uma nova China socialista. O país e suas mulheres existiam em um mundo onde a ruptura e a revolução ganhou predominância. (GAIL HERSHATTER, 2007).

As mulheres se tornaram a principal força de trabalho. Tradicionalmente, elas faziam somente trabalhos leves no campo, pois, devido aos pés amarrados e aleijados, o trabalho manual pesado causava muita dor. Agora, elas tinham de fazer quase todo trabalho agrícola, bem como outras tarefas para o Exército Vermelho, tais como transportar cargas, cuidar dos feridos, lavar e remendar roupas e fazer sapatos. Mao, que desde a juventude achava que as mulheres eram capazes de suportar tanto trabalho duro como homens, era o maior defensor dessa política tendo decretado: “Confiem totalmente nas mulheres para fazer o trabalho agrícola”. (CHANG E HALLIDAY, 2012)

Tais afirmações corroboram que a condição das mulheres chinesas mudou de maneira radical se comparada à situação de um século atrás, quando algumas práticas (apresentadas no próximo tópico) eram a realidade dessas mulheres.

4.2.1 O Discurso Contrarrevolução

Da mesma forma que é possível encontrar, na literatura moderna, textos que alavancam a importância do papel da nova mulher da Revolução Cultural para o crescimento da China, há ensaios e pesquisas que apresentam críticas à construção da mulher revolucionária. No segundo sentido, seguem alguns trechos que apontam a ideologia revolucionária como algo negativo para as mulheres chinesas.

O livro "As Boas Mulheres da China", de Xinran, através de depoimentos de algumas entrevistadas, apresenta ao público ocidental a situação de mulheres chinesas nas últimas décadas do século XX. A obra da jornalista mostra que nem os princípios enunciados por Marx, nem o furor ideológico de movimentos como a Grande Marcha e a Revolução Cultural conseguiram tirar as chinesas, principalmente, nem da esfera privada, nem de uma milenar situação de inferioridade oriunda do forte patriarcado sustentado sobre raízes confucionistas.

Quando li um livro sobre a Revolução chamado A estrela vermelha, descobri um mundo que até então só conhecia nos livros de história. Fiquei num entusiasmo só e resolvi aderir à Revolução. Para minha surpresa, meus pais, sempre liberais, se opuseram. Proibiram-me de participar, dizendo que minha decisão não era sensata. Levada pela teimosia de jovem, decidi mostrar que não era uma garota comum. Enfiei numa mala duas mudas de roupa e alguns livros, e abandonei a minha família feliz e tranquila, exatamente como um heroína de romance. Eu estava muito feliz logo que cheguei à área libertada pelo Partido. Era tudo novo e estranho: nos campos, não se distinguiam entre camponeses e soldados; nos desfiles, a guarda civil ficava lado a lado com os soldados. Homens e mulheres usavam as mesmas roupas e faziam as mesmas coisas. Passei três meses na área libertada. Em seguida fui designada para uma equipe que iria trabalhar com reforma agrária. Eu era um passarinho bem feliz na época. Quando fiz 8 anos, o líder do regimento me perguntou se eu estava disposta a realizar qualquer missão pelo Partido. Respondi que sim, sem hesitar. Mais tarde, na mesma noite, fui despertada por um homem subindo na cama. Aterrorizada, estava prestes a gritar quando ele me tapou a boca com a mão e disse, em voz baixa: Xiu, não perturbe o repouso dos outros camaradas. “Essa é a sua missão.” Não tive forças para me defender, nem sabia como. Só pude chorar. No dia seguinte, o Partido realizou uma festa simples para celebrar o nosso casamento. Aquele oficial é meu marido até hoje. Fui dada em casamento pela Revolução. Há 40 anos vivo humilhada. (XIRAN, 2007).

Na Revolução, além dos ternos de Mao, as mulheres tiveram que cortar os cabelos curtos e retos, já que os penteados mais femininos, como tranças, não eram permitidos. A roupa tida como feminina, como vestidos, saias, tecidos e cores brilhantes também se tornaram tabu. Vestir homens e mulheres de todas as ocupações da mesma forma foi uma concepção para ressaltar o ideal de igualdade de gênero e igualitarismo socioeconômico no âmbito do socialismo (HONIG, 2002).

Tal igualitarismo maoísta de gênero, prejudicaria as mulheres ao produzir uma cegueira de gênero que as obrigava a pensar e a agir como homens. Segundo essa corrente de pensamento, a "androginia" igualitária de Mao foi, na verdade, uma negação androcêntrica das "características especiais das mulheres" (GILMARTIN et al. 1994: 10; HONIG 2002: 257).

Em seu trabalho sobre as vestimentas de idosas chinesas após a era Mao, Jeanne L. Shea coleciona alguns depoimentos de mulheres que viveram aquela época. Um deles é de Chun Zhiping, trabalhadora de fábrica no início dos anos quarenta até meados da década de 1990:

“Os anos de adolescência da minha geração foram totalmente desperdiçados. Naquela época, o que as pessoas usavam? Camisas verdes, calças verdes, camisas azuis, calças azuis! Agora, não importa o quão difícil é sua situação ou quão baixo seus salários são, você tem todo tipo de roupa. Naquela época, se você quisesse comprar algo, não havia nada para comprar. Antes da Revolução Cultural, eu era jovem e usava longas tranças grossas, mas eles [Os adolescentes da guarda vermelha] estavam determinados a fazer-me cortar minhas tranças. Quando o fizeram, chorei. Foi uma verdadeira pena. Agora meu cabelo é ralo, já não consigo ter mais os cabelos longos”. (Dressing the Older Woman in Post-Mao China, 2014.)

Ao considerar esse posicionamento, vê-se uma versão da história que seria considerada como opressora e radical. Mas pode-se refutar esse argumento contrarrevolucionário, ao lembrar as condições em que viviam as mulheres antes da Revolução. Não se pode negar que elas eram escravas dos homens e submissas aos padrões de beleza e comportamento impostos ao longo de séculos.

A mencionar um exemplo, pode-se relembrar a cultura dos pés atados, que, como o próprio provérbio chinês revela, “cada pé esconde, por trás de suas ataduras, um balde de lágrimas”. As mulheres que não enfaixassem seus pés, não eram respeitadas e não arrumavam marido.

Figura 20: Pés Atrofiados de chinesas



Fonte: virusdaarte.net (2015)

O costume dos pés mutilados sobreviveu durante cerca de mil anos e era uma forma brutal de mutilação, que comprometia a capacidade das mulheres de se moverem e reforçava ainda mais sua submissão aos homens. A jornalista Cláudia Trevisan (2014), em seu livro *Os chineses*, traz relatos e detalhes dessa prática na qual os pés começavam a ser amarrados por volta dos seis anos de idade, com bandagens que a cada dois dias eram trocadas por outras ainda mais apertadas. Como não tinham como se expandir, os ossos se quebravam e curvavam, em um processo extremamente dolorido, para criar os chamados "pés de lótus". Os dedos eram quebrados ou se dobravam sob os pés, com exceção do dedão, e não era incomum que alguns caíssem por estarem gangrenados em razão da falta de circulação.

Durante um período de mil anos, as mulheres chinesas se sujeitaram à prática de amarrar os pés para que eles não crescessem, em uma brutal forma de mutilação. A tradição foi declarada ilegal depois do fim do Império, em 1911, mas só foi totalmente extinta depois da Revolução Comunista de 1949. (TREVISAN, 2014, p. 129)

Figuras 21 e 22: Cenas do filme Lanternas Vermelhas.



Fonte: Divulgação (2018)

O concubinato é outra instituição da China imperial que reforçou a posição subalterna da mulher na sociedade. As concubinas eram tratadas como propriedade do homem e podiam ser vendidas ou dadas como presente. Normalmente, as jovens se tornavam concubinas depois de serem vendidas por suas próprias famílias a homens de classe social mais elevada. O limite para o número de concubinas era dado pela fortuna do dono, que podia ter tantas quantas pudesse sustentar. Essas mulheres viviam na mesma casa da família e deviam obediência à esposa legítima. (TREVISAN, 2014)

O status da concubina era apenas ligeiramente superior ao de uma empregada doméstica e ela estava inteiramente sujeita aos caprichos do homem que a havia comprado. Não era impossível que, quando ele morresse, a concubina fosse enterrada viva com seu corpo, para lhe fazer companhia no além. A vida doméstica compartilhada por uma esposa e várias concubinas estava sujeita ao ciúme, intriga e disputa por poder. Há vários relatos de concubinas assassinadas em tramas urdidas por mulheres ciumentas. (TREVISAN, 2014)

O filme *Lanternas vermelhas*, de Zhang Yimou, é um bom exemplo de como a vida dessas mulheres podia ser profundamente infeliz. Outro título a ser citado é *Adeus Minha Concubina*. Esse tornou-se o mais conhecido filme do novo cinema chinês no Ocidente ao lado de *Lanternas vermelhas*, a obra-prima de Zhang Yimou que foi indicada para o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1992.

Lanternas vermelhas retrata as tensões e os conflitos entre concubinas e esposas de um rico homem de meia-idade no início do século passado. Os dois filmes são trágicas reflexões sobre o passado chinês, realizadas a partir das experiências pessoais de personagens complexos, que não se enquadram na dicotomia hollywoodiana do bem contra o mal. O filme de Zhang Yimou chegou a ser proibido na China por um breve período, porque alguns censores viram no clima claustrofóbico em que viviam as personagens femininas uma alegoria do regime autoritário do Partido Comunista.

Figura 23: Cena do filme *Adeus Minha Concubina*.



Fonte: Divulgação (2018)

Vale ressaltar na história da China, a importância de Cixi, uma concubina que alterou os caminhos do império. Segundo Chang (2014), a imperatriz viúva Cixi (1835-1908) é a mulher mais importante da história chinesa. Tendo governado o país por décadas, ela hoje é considerada a principal responsável por ter conduzido o império medieval à era moderna. Foi a responsável por implantar os atributos de um Estado moderno, como a indústria, ferrovias, eletricidade e novos armamentos, e mesmo por avanços como a abolição de torturas milenares e o reconhecimento dos direitos das mulheres.

Figura 24: Capa do Livro A Imperatriz de Ferro



Fonte: Divulgação (2018)

Considerando esse passado de dor física e subordinação, é inegável que a condição feminina começou a mudar com o fim do Império, em 1911, mas que a grande ruptura com o passado ocorreu na Revolução Comunista, que pôs fim ao concubinato, acabou com os casamentos arranjados, combateu a prostituição e adotou leis que previam a igualdade formal entre homens e mulheres.

Algumas críticas e indagações surgem para questionar até que ponto o governo de Mao estava focado no fim da opressão masculina sobre as mulheres. Em seu livro *Chinese Women* (Sobre as chinesas), Julia Kristeva, 1975, afirma que o foco nos interesses econômicos da era maoísta afetou drasticamente as mulheres na esfera social, na medida em que procuraram reduzi-las. Ao procurar trabalho feminino para o progresso econômico chinês durante o Período maoísta, o Partido Comunista, conseqüentemente, destruiu a essência das mulheres chinesas. Segundo a autora, elas teriam perdido uma parte de sua identidade como mulheres, quando alienaram de si a busca por uma compreensão/expressão de sua sexualidade.

No entanto, é possível afirmar que, embora Kristeva tenha sido uma pensadora central nas discussões feministas dos anos 80, suas ideias sobre subjetividade feminina e criatividade geraram visões controversas.

A representação de Kristeva da cultura chinesa e das mulheres não foi bem recebida por seus leitores. Apesar da controvérsia crítica em torno da precisão e credibilidade da representação de Kristeva da cultura e das mulheres chinesas, proponho levar a sério este texto intercultural, não só porque contém pensamentos sobre feminilidade, maternidade e alteridade, temas a serem mais desenvolvidos em grandes discursos, mas também porque revela as possibilidades de um psicanalítico modelo de revisão da subjetividade feminina ocidental em relação às mulheres do Terceiro Mundo. (Yu, 2002, p.02, tradução minha)

Outro autor que vai criticar a escrita de Kristeva é Rey Chow. Ele argumenta que, para Kristeva,

"A China existe como um "outro" espaço feminizado para o Ocidente, um espaço onde o utopismo e erotismo entram em cena para vários propósitos de "crítica". O livro de Kristeva sobre As mulheres chinesas nos mostra como a tática sedutora de "feminizar" outra cultura na tentativa de criticar o discurso ocidental realmente repete os mecanismos do discurso e, portanto, não pode ser uma alternativa a ele". (YU, 2002, p.12, tradução minha).

As discussões em torno da representação das chinesas feita por Kristeva indicam as dificuldades do falar sobre qualquer grupo de maneira geral, mesmo que seja para identificar a inescrutabilidade desse grupo. Falar através da diferença é um desafio para o qual todo crítico deve estar atento, não importa onde esteja localizado.

Confirma-se um avanço ao debate sobre o papel da mulher na China, durante o governo de Mao. No entanto, a mudança mais significativa do status das mulheres na sociedade chinesa, durante a era Mao, é que a taxa de emprego das jovens trabalhando, e tudo isso está confuso, não fica claro o avanço. (LI, 1988).

O dever da mulher chinesa, portanto, correspondia ao seu dever para com o Estado. Ao ressaltar a importância das mulheres para a construção de uma grande sociedade socialista, Mao foi considerado o precursor do feminismo na China. O gênero feminino, em suas campanhas, entrou no domínio da produção discursiva de uma sociedade moderna e feminista, tendo trabalhadoras como modelos. As mulheres chinesas agora desempenharam um papel ativo e papel necessário no progresso de sua própria nação.

Novamente considerando o Livro Vermelho, que reúne as citações do comandante Mao, encontram-se citações no que tange a solução do problema de escassez de mão de obra, e a mobilização das mulheres para a produção. Na nota introdutória a “As mulheres aderem à frente do trabalho”, lê-se:

Para a construção de uma grande sociedade socialista, é de máxima importância mobilizar as grandes massas de mulheres para que participem nas atividades de produção. Na produção, homens e mulheres devem receber um salário igual por igual. A verdadeira igualdade entre os dois sexos só pode realizar-se no processo da transformação socialista do conjunto da sociedade. (MAO, 1955).

Isso quer dizer que, em contradição com as considerações do regime maoísta como opressivas e redutoras, o governo considerava as mulheres como indivíduos autônomos, que mereciam - como qualquer outro cidadão do estado - ter seus direitos individuais garantidos, mesmo que, na prática, fosse distorcida.

Claudia Broyelle, em 1971, vai à República Popular da China, acompanhada de outras onze mulheres francesas, compreender como uma sociedade revolucionária liberta a mulher. No lado oposto aos depoimentos citados anteriormente, em que a Revolução Cultural deixou marcas e dores psicológicas sobre as mulheres, destaca-se o da camarada Ton Na-ming, uma camponesa chinesa de 30 anos, que relatou como sua comuna popular organizou 5,5 mil mulheres em vários comitês revolucionários, do qual, um deles, ela era responsável. Nas palavras de Ton:

Podemos resumir assim o objetivo dos comitês revolucionários: sob a direção do partido e do presidente Mao, valorizar plenamente o papel histórico das mulheres. Não se trata simplesmente de “ganhar” as mulheres para a revolução, e ainda menos, é claro, de neutralizá-las, e sim de permiti-lhes desempenhar totalmente, até o fim do seu papel histórico. (BROYELLE, 2016).

Se de um lado, tem-se o discurso de mulheres que discordam com a força da revolução cultural, de outro, a fala que corrobora com a capacidade da revolução de libertar as mulheres, comprova, nessa dissonância, que a Revolução Cultural ocorrida na China foi um processo social de elevada carga histórica e potência feminista inclusive propondo um feminismo que atinge todas as classes sociais diferente do feminismo burguês ocidental que ignora negras, e trabalhadoras de baixo calão social.

Tomemos a situação da mulher. Nenhum partido democrático do mundo, em nenhuma das repúblicas burguesas mais progressistas, realizou a esse respeito em dezenas de anos nem mesmo a centésima parte daquilo que nós fizemos apenas no primeiro ano de nosso poder. Não deixamos literalmente pedra sobre pedra de todas as abjetas leis sobre as limitações dos direitos da mulher, sobre as restrições do divórcio, sobre as odiosas formalidades às quais estava vinculado, sobre a possibilidade de não reconhecer os filhos naturais, sobre investigação de paternidade etc., leis cujas sobrevivências, para vergonha da burguesia e do capitalismo, são muito numerosas em todas os países civilizados. Temes mil vezes o direito de estar orgulhosos daquilo que fizemos nesse terreno. Mas quanto mais limpamos o terreno do entulho das velhas leis e instituições burguesas, melhor vemos que com isso apenas limpamos o terreno para construir e não empreendemos ainda a própria construção. (Lênin, 1919)

A análise desse fenômeno deve contar com a contribuição de cientistas dos mais variados campos, como Historiadores, Sociólogos, Cientistas Políticos e Filósofos (LOPES, 2015). Por isto, estudar gênero e propor intervenções que desejem a construção da autonomia moral de mulheres requer compreender os significados construídos por elas nas suas relações sociais, unindo vários campos do saber. (CAIXETA, 2001; CAIXETA; BARBATO, 2004; LOURO, 1995; ROCHA-COUTINHO, 1994; SCOTT, 1995).

5.0 O CARTAZ COMO FERRAMENTA POLÍTICA

Segundo classificação de Barnicoat (1994), a história do cartaz com caracteres políticos, revolucionários ou nacionalistas, pode ser dividida em dois momentos distintos. O primeiro período que vai de meados do século XIX até a Revolução Russa de 1917, cuja característica central seria a influência muito presente do cartaz publicitário; o segundo período, iniciado em fins da década de 1910, apresentou o nascimento do cartaz político com uma linguagem mais independente e distante do cartaz publicitário.

Apesar de ter sido utilizado na política e na guerra, como ferramenta de propaganda do Estado, com forte influência sobre a opinião pública, tal suporte ainda conservava um forte apelo decorativo e publicitário, característica muito presente, por exemplo, na propaganda de guerra da Primeira Guerra Mundial. Esta situação mudou quando o cartaz de propaganda política assumiu novas direções, e um exemplo marcante são os cartazes produzidos pela Rússia, em ocasião de seu processo revolucionário. (BORTULUCCE, 2008).

Figura 25: Cartaz produzido por Maiakovski para campanha de estímulo ao trabalho.



Fonte: Vladimir Mayakovsky (1930)

Foi no cenário do modernismo russo que a arte e a militância se fundiram no trabalho de Vladimir Mayakovsky, numa tentativa de combinar o político e o estético, com o fim de derrotar o passado e destruir valores burgueses buscando a aproximação da arte com a vida,

com o cotidiano. O poeta, com seu lema "*Sem forma revolucionária não há arte revolucionária*", se entregou à causa socialista.

Eu nunca tivera um terno. Tinha duas blusas, de aspecto miserável. Método já experimentado: enfeitar-me com uma gravata. Não tinha dinheiro. Apanhei com minha irmã um pedaço de fita amarela. Amarrei. Fiz furor. Quer dizer: o mais aparente e bonito numa pessoa é a gravata. Logo: se você aumenta a gravata, aumenta também o furor. E visto que as dimensões das gravatas são limitadas, lancei mão de esperteza: fiz da gravata uma blusa e da blusa uma gravata. Uma impressão irresistível (MAIAKÓVSKI, 2008, p. 41).

O popular poeta revolucionário buscou uma estética anti-burguesa, sem concessões individualistas e em seus poemas e cartazes é possível identificar sua constante busca pela solidariedade entre os trabalhadores e à luta operária.

Para Enel, um cartaz com conteúdo político joga com ambiguidade e ambivalência dos estereótipos criados pela massa social, para introduzir novos significados no campo da denotação (ENEL, 1974).

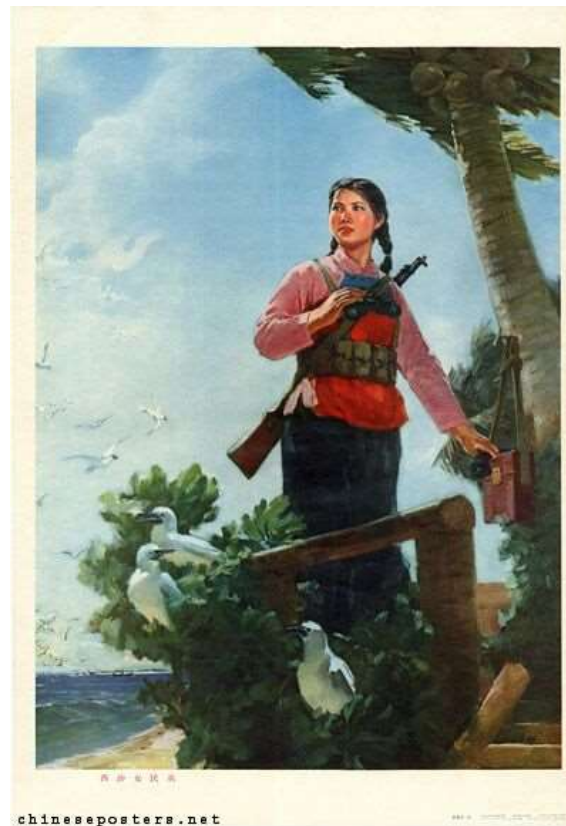
“En función de la acepción que se dé al término cartel, pueden considerarse sus orígenes ya en la pre historia, con los signos relieve de los mercaderes mesopotámicos y las piedras grabadas de los Griegos, que servían de soporte a los textos oficiales; ya en Toulouse-Lautrec. Pero es en siglo XIX cuando se encuentran los verdaderos fundamentos del cartel moderno” (Enel, 1974, p. 24).

Neste processo, o cartaz político dá uso a signos de caráter *verbal* e iconográfico, incluindo substância cinésica, gestos ou movimentos, *proxêmica*⁴, os cenários, e objetual, adereços específicos da linguagem política (CAMILO, 2004).

O cartaz político apropria-se de signos sem mensagem política, para serem articulados com outros de natureza política na composição de uma mensagem global, pois a mensagem transmitida pelo cartaz não é inocente (ENEL, 1974).

⁴ Estudo do espaço de proximidade ou distância entre indivíduos, notadamente do ponto de vista comportamental, cultural ou social. Fonte: Dicionário Aurélio.

Figura 26: Cartaz: Membro da milícia das Ilhas Paracel, 1975.



Fonte: chinese posters.net (2017)

Ilustra bem essa afirmação, o cartaz acima, que utiliza signos de caráter político (arma, colete, binóculos) e de caráter não político (a mulher, a natureza).

Este sistema literal, não ambíguo ou subjetivo, articula-se com gestos e imagens, que determinam a sua dimensão significante, daí se diz que o discurso político-partidário existe porque é enunciado linguisticamente, independente do sistema de significação (CAMILO, 2004).

Na análise de um cartaz de mensagem política é inevitável a presença de signos de *identidade institucional*, ou seja, uma presença irrevogável no discurso político que faz referência ao partido ou ideologia. Um *signo verbal* (a sigla ou o nome do partido por extenso) e um *signo iconográfico* (imagem geométrica, cor e gesto) são elementos que quando compostos identificam um instituição política, em particular. A presença destes signos, no cartaz, permite relacionar o posicionamento plural da mensagem com um partido político. (CAMILO, 2004 apud COUTINHO, 2015).

No entanto, Camilo alerta para o fato de que, apesar do direcionamento de posição, estes signos não nos explicam o significado político-ideológico patentes no cartaz. Para melhor compreensão do universo singular e ideológico de determinada instituição, é necessário associar outros signos que afirmem essa especificidade. Deste modo, entende-se a composição cartazista como complexa, por usar esses elementos sígnicos de forma racional, isto é, impulsionada por um conjunto de razões, interesses e motivações que, por sua vez, apelam para instancia emocionais do receptor. Por exemplo, ao relacionar o sentido de pátria a imagem de uma mulher como mãe.

O pôster é essencialmente um anúncio grande, normalmente com um elemento pictórico, normalmente impresso em papel e normalmente exposto em uma parede ou um quadro para o público em geral. Seu objetivo é chamar a atenção para qualquer coisa que o anunciante esteja tentando promover e gravar uma mensagem no transeunte. O elemento visual ou pictórico proporciona a atração inicial – e ele deve ser suficientemente impressionante para prender o olhar do transeunte e superar a atração concorrente dos outros pôsteres, de modo que precisa de uma mensagem verbal suplementar que reforce e amplifique o tema pictórico. O tamanho grande da maioria dos pôsteres permite que a mensagem verbal seja lida claramente à distância. (HUTCHINSON, 1968 in SONTAG, 1970, p. 211).

No espaço público, o cartaz é uma fonte de estímulos que se utiliza da combinação de texto e imagem. O objetivo é captar o olhar do indivíduo pela cor, pelos elementos figurativos, pelos elementos iconográficos (tipologia, siglas, etc.) e, por fim, pelo dinamismo da composição; cuja repetição, tornar-se uma arma fundamental de persuasão das massas (ENEL, 1974).

Estudar cartazes como ferramenta política é revisitar, também, as teorias de Marshall McLuhan e relacionar os meios como extensão do homem.

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa de ser um tanto quanto chocante, lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. (MCLUHAN, 1964, p.21)

Assim sendo, o cartaz político caracteriza-se pela transmissão de mensagens às massas⁵, não tendo por objetivo a aquisição de bens de consumo, mas de ideias. Sendo o seu emissor um organismo de instituição social (Estado, partido político, associações partidárias, sindicatos, organizações de afirmação de classe, trabalhista, de gênero, etnia, etc.) (Enel, 1971), o objetivo da peça é difundir, publicizar e, à míude, vender uma ideia.

De acordo com Sontag (1970), em todo o processo comunicacional de cartazes políticos ou comerciais há uma intenção de envio de mensagem, onde se utiliza da persuasão como estratégia para fazer o espectador crer em algo.

Em países com experiência democrática consolidada, esta tipologia de cartaz tem carácter excepcional, aparecendo apenas por consequência de algum acontecimento na vida política do país - eleições, revoluções, guerras, crises, ou seja, indica um estado de ruptura do cotidiano de uma sociedade, sendo indicador de transformação ou excepcionalidade (SONTAG, 1970).

É neste contexto que o pôster toma força e se torna um produto artístico resultante de um cenário político, econômico, social e cultural específico da revolução socialista. De acordo com Susan Sontag, classifica-se, geralmente, a criação de pôsters como uma arte “aplicada”, já que se pressupõe o propósito de divulgação de um produto ou uma ideia. O pôster é um elemento integrante do espaço público moderno com o objetivo de seduzir, exortar, vender, educar, convencer e atrair o público espectador (SONTAG, 1970, apud, FREBES, 2012, p. 115).

No entanto, é possível conferir que nos Estados Unidos a guerra ofereceu condições propícias à eclosão do cartaz como propaganda de Guerra, mas, também que esse governo democrático utiliza dessa máquina de propaganda como ferramenta de fomento a ideologia do “American Way of Life”, não sendo um costume extraordinário, mas regular no cotidiano americano como instrumento de difusão de ideologia.

A maior parte dos cartazes, portanto, tem como temas o esforço de produção, os empréstimos de guerra, o uso racional dos recursos, organizações de assistência e recrutamento. Neste último caso, além da conhecida imagem do Tio Sam, muitos outros exemplos tornaram-se célebres, como o cartaz de Howard C. Christy, de 1918, que mostrava uma mulher vestida de

⁵ O termo massa, cuja concepção na tradição marxista apresenta um sentido positivo – visto que o proletário compõe a massa, é o agente revolucionário –, passa a ser usado pela Escola de Frankfurt com um sentido negativo, isto é, aquilo que é para as massas é massificado, é uniformizado, padronizado, sem crítica, a serviço do capitalismo.

marinheira, dizendo: "Puxa! Eu queria ser um homem para me alistar na Marinha". (BORTULUCCE, 2010, p.329)

Figura 27: “Quem me dera ser homem/ Eu juntar-me-ia à marinha,”, 1917



Fonte: Reprodução (2018)

5.1 OS CARTAZES DE PROPAGANDA DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS

O termo chinês para propaganda é xuānchuán (宣傳), o que significa transmitir ou divulgar informações. Ao contrário do termo em inglês, a propaganda na China não carrega conotações negativas inatas. Desde o seu início, o Partido Comunista Chinês confiou amplamente na propaganda como meio de promulgar sua causa (CASTLE, 2013).

A propaganda comunista chinesa é o resultado de uma longa tradição de comunicação visual. Especificamente, as impressões do ano novo podem ser apontadas como uma das mais importantes precursoras da propaganda comunista em cartazes. Essas impressões usavam símbolos de tradição, como flores e deidades, como o Deus da cozinha. O efeito desses cartazes foi a distribuição generalizada de valores confucionistas; os cartazes, embora não tenham dito explicitamente a conduta adequada, foram imbuídos de ideais confucionistas e, portanto, necessariamente indicado comportamento desejado (LANDSBERGER, 1995).

Figura 28: A clássica imagem de Ano Novo (*nianhua*年画) foi a mais importante influência sobre os cartazes de propaganda produzidas pelo Partido Comunista Chinês.



Fonte: Chineseposters.net (2017)

No século dezenove, a propaganda em cartazes representou poderosa ferramenta para explicar conceitos ideológicos e científicos conceitos para uma larga população de analfabetos chineses. (HINRICHS e BARNES, 2013).

Em 1950, a China tinha uma população de 563 milhões de pessoas, com a taxa de analfabetismo acima de 80%. E a grande maioria da população (aproximadamente 88%) vivia nas aldeias rurais (BU, 2014).

Figura 29: Chinese PRC Poster Mao Tse-Tung



Fonte: chineseposters.net (2017)

Para Shen, 2009, o cartaz de propaganda política é uma forma de arte preenchida com militância e caráter de massa que serve diretamente ao convencimento de adesão das massas a uma determinada ideologia e modelo de dominação do Estado, onde elementos como modo de produção, modo de vida, valores e objetivos sociais devem destacar-se no trabalho de convencimento da massa operária, camponesa e das forças armadas.

O cartaz configurou-se como uma ferramenta poderosa da agenda de propaganda do PCC - Partido Comunista Chinês. Ele realiza a missão de divulgar e agitar os movimentos políticos, despertar sentidos nacionalistas e o desejo de todos em contribuir para o desenvolvimento da nação, a partir do entendimento que a produção econômica é um bem comum.

“Com suas formas simples, vivas e imagens brilhantes e poderosas, bem como a sua impressão e circulação de alto volume em toda a nação, divulga os princípios e as políticas do partido e do governo para a multidão das massas. Esta forma única de arte, o cartaz de propaganda, permite que as políticas do governo abram a porta para os corações das pessoas e inspire seus maiores esforços” (FALL, 2000, P. 177-202)

A propaganda em cartazes não era nova na China. Comunistas e nacionalistas empregaram com sucesso os cartazes impressos em madeira na sua luta contra os japoneses entre 1937 e 1945, e continuaram a usá-los na guerra civil da década de 1940.

Figura 30: Cartaz chinês de 1937 pede que o imperialismo japonês seja eliminado



Fonte: chinese-posters.net (2017)

O cartaz de propaganda, enquanto canal de comunicação, permitia uma fácil reprodução em larga escala e a baixo custo, penetrando qualquer grupo ou extrato social, independente de condições relacionadas ao percentual de alfabetização e nível de escolaridade. O cartaz como máquina de propaganda comunica por paredes e muros de cidades e comunidades por toda a China. A maioria da população apreciava particularmente a estética cartazista pela sua composição e conteúdo visual, porém, devido à elevada taxa de analfabetismo, poucos indivíduos liam os lemas impressos abaixo das imagens. Assim, a propaganda dependia da imagem como método para transmitir ideias abstratas e educar o povo. (LANDSBERGER, 2003)

Figura 31: "The Revolutionary Committees are Good" On 24 January 1967



Fonte: chinese posters.net (2017)

O homem comunista chinês deveria espelhar-se nos feitos heroicos dos militares, no proletariado ativo e forte, bem como no agricultor incansável. Estes modelos faziam-se representar em “poses apoteóticas, projetando-se para frente de punho fechado, de peito aberto e de expressão emotiva, denunciando uma postura voluntarista”, e o olhar prometia lealdade à causa comunista e obediência ao presidente Mao Tsé Tung (LOPES, 2013).

Figuras 32 e 33: A postura revolucionária. Cartazes do Partido Comunista Chinês



Fonte: Chinese posters.net (2017)

Homens e mulheres tinham corpos masculinizados (poderosos) e estereotipados, que lhes conferiam um aspecto de super-herói intemporal, glorificando o sacrifício do trabalho pessoal em prol da nação. Os artistas exploraram as expressões do socialismo realista do período stalinista, com grande rigor no desenho, técnicas de luz e composições com grande carga emocional, assemelhando-se a cópias quase perfeitas de fotografias. As composições gráficas incluíam representações simbólicas dos motores da revolução, ou seja, a produção agrícola e industrial (LANDSBERGER, 2003).

A seguir, duas gravuras de Maiakovski que expressam a aderência do autor aos ideais soviéticos e comunistas, seja pela luta do povo contra a ameaça de contrarrevolução burguesa seja pela crítica aberta à burguesia. (SIMONARD, MENDES JUNIOR E BATISTA, 2017)

Figura 34: Cartaz de Maiakóvski onde se lê: “Ucranianos e russos gritam – Não haverá senhor sobre o trabalhador, Milorde!”.



Fonte: acasadevidro.com (2017)

O cartaz de propaganda comunista emprestou o elemento de controle social através de imagens, bem como certos motivos e escolhas estilísticas, a partir destas anotações do Ano Novo. Depois da Conferência de Yan'an sobre Literatura e Arte, estes cartazes orientados para a circulação foram expandidos para atrair um público mais amplo, a fim de vencer potencialmente grupos hostis. O cartaz precisava vincular vida cotidiana com questões políticas (LANDSBERGER 1995).

O cartaz, enquanto forma de arte, ficou incumbido de publicitar e convencer a população. Essa arte deveria rejeitar as tendências estilísticas das elites burguesas da arte ocidental e dos estilos clássicos da arte chinesa, reservados à cultura erudita, para criar uma forma de expressão popular e realista (LOPES, 2013). Os artistas, que rapidamente eram incorporados nas organizações governamentais, combinavam a imagem e texto com o propósito da redundância, como em qualquer propaganda. (LANDSBERGER, 2003). Por outras palavras, uma dupla representação da mesma ideia: figuração e descrição ou discurso visual e textual. Este modelo de composição, semelhante a cartazes publicitários soviéticos, segue padrões de eficácia de compreensão e persuasão das massas, pela memorização visual das figuras e o exemplo/modelo que representam (LOPES, 2013).

Figura 35: Cartaz soviético de 1930 incentivando os trabalhadores a se organizarem no Partido Comunista da União Soviética.



Fonte: Reprodução (2018)

As cenas imaginárias tinham como fundo guas, barragens, estradas, tratores e ferramentas, complementando-se entre o rural e urbano. Deste modo, a propaganda era determinante para garantir o rumo da reforma maoísta, baseada na sustentabilidade e progresso, para uma comunidade comunista internacional. (LOPES, 2013).

A imagem de Mao era praticamente onipresente nos cartazes de propaganda produzidos nos anos 1966-1969. Sua presença pictórica diminuiu um pouco nos anos 1969-1976, mas logo após a Revolução Cultural, a imagem Mao foi novamente usada em larga escala, em um esforço para legitimar seu sucessor, Hua Guofeng (LANDSBERGER, 1996).

Figura 36: [A luz do sol do pensamento de Mao Zedong ilumina o caminho da Grande Revolução Cultural Proletária, 1966.](#)



Fonte: chineseposter.net (2018)

Mao foi considerado a maior das representações visuais de uma futura utopia comunista. Aparece em muitos cartazes como sol radiante, bem acima das massas. As citações de seus escritos, com exortações políticas e ideológicas para se comportar de forma específica, foram muitas vezes comparadas a uma "luz de farol" (MYERS 1972).

Figura 37: [Avance vitoriosamente enquanto segue a linha revolucionária do Presidente Mao na literatura e nas artes, 1968](#)



Fonte: chinese posters.net (2018)

Ao longo dos anos, pôsteres chineses foram utilizados de muitas maneiras diferentes: para exposições, como ilustrações em livros e periódicos, para decoração ou para serem exibidos em sites. Abaixo, alguns exemplos do uso de cartazes pertencentes a coleção Chinese Posters.

Figura 38: Imagem da capa da revista The Economist.



Fonte: Chinese posters.net (2018)

O cartaz original que inspirou a capa da revista The Economist, é de 1969-1970, intitulado "Apoio à Agricultura Energética", publicado pelo Comitê Revolucionário da Seção Cultural do Comitê Revolucionário da Cidade de Shenyang (número de cadastro: BG E13 / 833). No original, o livro vermelho é - claro - um livrinho vermelho. Na capa do *The Economist*, o título do livro foi alterado para 'Property Deed'. A capa é da edição americana, vol 382, no. 8519 (10 de março de 2007).

Outra exposição significativa da importância desses cartazes pode ser vista no primeiro ensaio do livro *Chinese Propaganda Posters* (2003), que traz o relato de uma das autoras do mesmo, a chinesa Anchee Min. Ela narra que começou a participar da Revolução Cultural, mesmo sem perceber, aos oito anos de idade, quando trouxe da escola um cartaz com a figura de Mao. Recorda que removeu a pintura "Paz e Felicidade" de sua mãe, com crianças brincando na lagoa de lótus, e a substituiu pelo cartaz de Mao.

Figura 39: “Eu queria ser a garota do cartaz”.



Fonte: Anchee Min, 2003.

Anchee Min descreve o quanto queria ser a garota no pôster quando estava crescendo. Que todo dia se vestia como aquela garota, em uma camisa branca de algodão com um lenço vermelho no pescoço, e trançava seus cabelo da mesma maneira. Gostava do fato de ela estar cercada pelos mártires revolucionários, a quem foi ensinada a adorar desde o jardim de infância.

[...] Os pôsteres tiveram grande impacto na minha vida. Ensinaram-me a ser altruísta e a ser leal a Mao e ao comunismo. Para poder me sentir mais perto de Mao, enchi minha casa de cartazes. Quando eu economizava alguns centavos, eu ia às livrarias para comprar novos cartazes de Mao. [...] Todos lutaram em nome de Mao. Ser maoísta era o objetivo da época. Durante dez anos eu estava no comando do "Blackboard Newspaper" na minha escola. [...] Continuei a sonhar que um dia teria a honra e a oportunidade de me sacrificar por Mao e me tornar a garota no pôster. Eu me formei no ensino médio e fui designado pelo governo para trabalhar em uma fazenda coletiva de trabalho perto do Mar da China Oriental. A vida era insuportável e muitos jovens se machucavam propositalmente, por exemplo, cortavam o pé ou a mão para reivindicar incapacidade e serem mandados para casa. Minha força e coragem vieram dos cartazes com os quais cresci. Eu acreditava em heroísmo e, se fosse preciso, preferia morrer como um mártir. Trabalhei nos campos de arroz e algodão por três anos até Madame Mao, Jiang Qing, mudar meu destino. No início de 1976, ninguém sabia que Mao estava morrendo e que Madame Mao estava se preparando para tomar a China depois dele. Ela estava fazendo um filme de propaganda para mostrar às massas, e ela havia enviado caçadores de talentos por todo o país para procurar um "rosto proletário" para estrelar seu filme. Eu fui escolhida quando caçava no campo de algodão. [...] Eu não sabia como posar e estava apenas fazendo o que ele pedia de mim, que era olhar para a distância com confiança. Pedi desculpas pela minha pele e cabelos castigados pelo sol e tentei esconder minhas unhas manchadas de fungicidas. Ele disse que gostou do fato de eu parecer uma verdadeira camponesa". (ANCHEE MIN, 2003, p.05)

6. REPRESENTAÇÕES CONFLITANTES: A IMAGEM DA MULHER EM CARTAZES CHINESES

Para esse projeto, toma-se como parâmetro a metodologia, enquanto modos de olhar o visual, pertencente à Gillian Rose, detalhada no Capítulo Um dessa dissertação. No entanto, antes da análise dos cartazes do período revolucionário, serão apresentados cartazes da década de 1930, para fins de contraste e comparação das representações da mulher chinesa nos mesmos.

Tendo em conta que as novidades são disseminadas com maior efetividade através do visual, a produção pictórica da década de 30 tratou de familiarizar o seu público com a imagem do moderno. Jornais, revistas, livros e cartazes impressos foram plataforma onde se projetaram novos estilos de vida, valores e elogios a tudo quanto chegava do exterior como novidade.

Figuras 40 e 41: Cartazes de Propaganda que surgem na China a partir da década de 1920, Artista Desconhecido.



Fonte: PowerHouse Museum, Reprodução Pinterest (2018)

Os calendários Shanghai Beauties⁶ tinham o claro objetivo de partilhar, difundir e naturalizar estereótipos entre uma sociedade que se encontrava em recomposição política, social e cultural. Após a queda do sistema político que sustentou toda a nação chinesa durante séculos, urgia criar uma nova identidade que ao mesmo tempo integrasse os ventos inovadores que chegavam de ocidente.

Nesse contexto, o início do século 20, foi marcado por uma tradição visual relativamente bem estabelecida, que tratava as mulheres como objetos que poderiam ser consumidos pelo olhar masculino, através de uma estética bastante ocidentalizada que aproximava as culturas da China, dos Estados Unidos e Europa de forma evidente.

Esses cartazes uniam elementos tradicionais da cultura chinesa, a exemplo da peônia, flor nacional da China, que representa boa sorte e felicidade, aos elementos modernos e exóticos do Ocidente, como o cigarro e os tacos de golfe.

Figuras 42 e 43: Cartazes que contrastavam elementos do novo e do tradicional, do doméstico e do exótico.



Fonte: PowerHouse Museum, Reprodução Pinterest. Artista Desconhecido (2018)

⁶ Para mais detalhes: Ellen (2004) *Vendendo a felicidade - Cartazes do calendário e cultura visual no início do século XX em Xangai*.

Os mesmos elementos que construía a mulher ocidental como submissa a uma ordem patriarcal passavam a servir à mulher chinesa. As agências de publicidade que os fabricantes trouxeram promoveram o uso e a valorização das técnicas artísticas ocidentais em seus anúncios.

Os cartazes publicitários contavam com jovens mulheres, lindas atrizes e cantoras populares em coloridos e provocantes 'vestidos de Xangai' (*qi pao*), endossando diversos produtos, desde cigarros e bebidas alcoólicas até tecidos e pesticidas.

Figuras 44 e 45: A valorização das técnicas artísticas ocidentais em cartazes chineses



Fonte: Reprodução Pinterest, Artista Desconhecido (2018)

Outra possibilidade de interpretação desses cartazes publicitários diz respeito ao fato dessas mulheres modernas expressarem uma busca por liberdade através da sensualização de seus corpos. Entre os defensores dessa modalidade de moças do calendário incluem-se muitas das mulheres que estavam envolvidas ativamente na luta política pela libertação das mulheres.

Portanto, mesmo que esses materiais transformassem as mulheres em objetos que servissem tanto a fins comerciais quanto de sedução, para o olhar do homem, o gênero como um todo, também era visto por muitos como expressão das demandas pela emancipação das

mulheres. Uma vez que, sem tratar as mulheres como submissas ao homem, como a ortodoxia confuciana havia prescrito, os cartazes as mostravam de forma sensual e livre, mulheres profissionais irradiando um ar de autoconfiança, dividindo espaço com os homens.

Figuras 46 e 47: Os cartazes da época podem ser considerados uma expressão de evolução na emancipação das mulheres.



Fonte: Reprodução Pinterest, Artista Desconhecido (2018)

Esse impresso comercial tornou-se enormemente popular, e sua influência se espalhou além da publicidade para outros tipos de publicações e práticas de design em geral, onde se tornou sinônimo de modernidade.

As transformações estruturais trazidas por essas mulheres causaram impacto num território que ainda lidava com concubinas, eunucos e casamentos poligâmicos arranjados por imposição das famílias.

Figura 48: 1934: Calendário promocional de aviadora, produzido e distribuído pela China Fuxin Tobacco Co.



Fonte: <http://www.confuciusinstitute.ac.uk/posters> (2018)

Figura 49: Foto publicitária para a marca Shanghai Tang, em 2006.



Fonte: www.behance.net/mayendia (2012)

Como é possível ver no encontro das duas imagens anteriores, há o contraste da mulher chinesa representada no cartaz da década de 1930, com a mulher chinesa representada

em catálogo de moda atual. O catálogo foi projetado justamente para evocar o espírito daquela época, na qual os cartazes eram instrumento que comunicava elegância e meio de realçar as características femininas (mesmo que para atrair olhares masculinos).

Figuras 50 e 51: Fotos de Eugenio Recuenco para a marca Shanghai Tang, 2006.



Fonte: www.behance.net/mayendia (2012)

Atualmente, muitos criadores internacionais são inspirados pelos motivos orientais, utilizando os cartazes (do século 30 como no exemplo acima, ou da Revolução Cultural, como no exemplo da Vogue, citado no capítulo anterior) sobretudo pela elegância e exotismo do qipao⁷, ou pelo conforto e neutralidade dos cortes retos inspirados nas roupas da revolução. Muitas celebridades americanas e europeias já usaram vestidos ao estilo chinês, e conseqüentemente, vários estilistas e marcas internacionais adotaram este estilo na sua criação.

⁷ Qipao, uma das mais brilhantes criações e o principal representante do vestuário tradicional chinês, está para a China como o quimono está para o Japão, o sari para a Índia ou o kilt para a Escócia. (Cheng Fu, 2015)

Figura 52 e 53: Catherine Zeta Jones em *qipao* e Desfile de moda, Milão, 2013



Fonte: Chenfei Yu (2015)

O traje pode ser visto em vários programas de televisão, em muitos filmes festivais de cinema internacionais, como os Óscares, os festivais de Veneza ou Cannes, no concurso de Miss Mundo, e em competições internacionais de moda, *qipao* é sinónimo de China. (Chenfei Yu. 2015)

Os exemplos citados mostram que os acontecimentos e modos de agir e vestir, na China, têm consequências que ultrapassam a cultura e o território chinês, servindo de inspiração para uma série de movimentos ocidentais, repercutindo e criando tendências, gostos e formas de vestir, com enorme influência sobre a moda ocidental. O escopo desse trabalho é a análise de discursos e representações conflitantes, encontrados desde a literatura sobre a mulher chinesa no período revolucionário até suas representações pictóricas.

6.1 ANÁLISE DOS CARTAZES DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS

No intuito de ilustrar a transição entre a mulher representada nos cartazes da década de 1930 com as mulheres presentes nos cartazes da Revolução Cultural, o primeiro cartaz analisado será uma imagem da década de 1950, que marcou a mudança entre essas representações.

Figura 54: Cartaz 1: Nova vista da aldeia rural



Fonte: Chinese Posters (2018)

CARTAZ 1	Nova vista na aldeia rural
TECNOLOGIA	<p>Designer: Xin Liliang (忻礼良)</p> <p>Data: 1953</p> <p>Título: Nova vista na aldeia rural - <i>Nongcun fengguang</i> (农村风光)</p> <p>Editora: Sanyi Printers (三一印刷厂)</p> <p>Tamanho: 53.5x77.5 cm. Número: BG E12 / 527 (coleção IISH)</p>
COMPOSIÇÃO	<p>Mulher chinesa representada em trabalho no campo, em primeiro plano;</p> <p>Demais camponeses (homens e mulheres) no plano de fundo;</p> <p>Agricultura abundante;</p> <p>Fábrica retratada ao fundo;</p> <p>Camponesa maquiada e com penteado;</p> <p>Camponesa de cabeça erguida e sorridente;</p> <p>Cores vivas.</p>
SOCIAL	<p>Nesse cartaz, há o foco para uma mulher camponesa. No entanto, os artistas desse período foram acusados de exibir como camponesas, elegantes "garotas da cidade moderna", com blusas e cachecóis altamente padronizados, peles pálidas e mãos bem cuidadas, muito próximos das celebridades que tinham sido mostradas vendendo sabão ou cigarros nos cartazes da década de 1930. Na visão das massas trabalhadoras, tais imagens não tinham verossimilhança. Ninguém nas aldeias ou nas fábricas se parecia com essas mulheres. Afinal, nenhuma mulher vestida com as últimas modas conseguiria efetuar trabalhos árduos no campo. Essa crítica parece ter surtido efeito, visto que os cartazes sofreram alteração na forma de representar a mulher nos anos seguintes. É possível perceber que o semblante das duas mulheres representadas é de satisfação e "cabeça erguida". Não houve foco nos personagens homens, mas a presença deles pode ser constatada. Isso pode indicar a necessidade de reforçar o mote de união dos gêneros para a progressão.</p>

Figura 55: Cartaz 2: Um produtor de algodão vem visitar



Fonte: Chinese Posters (2018)

CARTAZ 2	Um produtor de algodão vem visitar
TECNOLOGIA	<p>Designer: Xin Hejiang (形鹤江) 1965, novembro</p> <p>Um produtor de algodão vem visitar</p> <p><i>Miannong lai fang</i> (棉农来访)</p> <p>Editora: Hebei renmin meishu chubanshe (河北人民美术出版社)</p> <p>Tamanho: 77x53 cm. Número de chamada: BG E15 / 271 (coleção Landsberger)</p>
COMPOSIÇÃO	<p>Três mulheres representadas como operárias;</p> <p>Ambiente de uma fábrica;</p> <p>Roupas simples, cortes retos, folgados e sem adereços;</p> <p>Expressões de curiosidade e animação.</p>
SOCIAL	<p>Em muitos cartazes a mulher foi representada na função de trabalhadora agrícola, mas é possível encontrar, também, cartazes em que as mulheres são retratadas enquanto desenvolviam atividades tipicamente masculinas, como a linha de frente da produção industrial. Esse cartaz tem clara função de desconstruir as tradicionais representações de inferioridade de gênero. A representação dessas mulheres inspiraram outras a assumir tarefas mais difíceis e exigentes. Surge na China o termo “Garotas de ferro”. A posição e vestimentas demonstra que o Partido visava reprimir tudo o que dizia respeito àquela sexualidade submissa do período anterior, e aos costumes burgueses, agora desprezados. As mulheres deveriam trabalhar e se vestir de forma mais próxima do homem, usando roupas que não contrastassem demais com a vestimenta masculina.</p>

Figura 56: Cartaz 3: Fortalecer a defesa militar-civil para defender a pátria socialista



Fonte: Chinese Posters (2018)

CARTAZ 3	Fortalecer a defesa militar-civil para defender a pátria socialista
TECNOLOGIA	<p>Designer: Wang Hongyu (汪宏钰); Wu Zhenxiang (吴侦祥); Yu Shimei (余士梅) 1976, September Strengthen military-civilian defence to defend the socialist motherland <i>Jiaqiang junmin lianfang baowei shehui zhuyi zuguo (加强军民联防保卫社会主义祖国)</i> Publisher: Shanghai renmin chubanshe (上海人民出版社) Size: 77x106 cm. Call number: BG G2/45 (Landsberger collection)</p>
COMPOSIÇÃO	<p>Soldado em posição de superioridade; Mulher, vestida com trajes do campo (chapéu e avental), carrega ornaria de guerra (arma e comunicador) ; Plano de fundo tropical; Peles queimadas e mãos fortes são ilustradas no cartaz; Apesar de posição de inferioridade na ação, a mulher está desenhada em destaque na imagem.</p>
SOCIAL	<p>Ao contrário do que foi visto no cartaz 1, a figura feminina aparece aqui, como uma camponesa com rosto e mãos marcados pelo sol implacável e pelo trabalho árduo. Era o que os tempos revolucionários pediam. Mao Tsé Tung articulava que todos deveriam ser soldados e lutar pela pátria, inclusive as mulheres. Por isso, as demonstrar enquanto guerreiras e atuantes era imprescindível. No entanto, em muitos cartazes é possível observar soldados do sexo masculino no comando.</p>

Figura 57: Cartaz 4: Motorista do Trator



Fonte: Chinese Posters (2018)

CARTAZ 4	Motorista do trator
TECNOLOGIA	Designer: Jin Meisheng (金梅生) ; Jin Peigeng (金培庚) 1964, October Female tractor driver <i>Nü tuolaji shou (女拖拉机手)</i> Publisher: Tianjin meishu chubanshe (天津美术出版社) Size: 78x52.5 cm. Call number: BG E13/880 (Landsberger collection)
COMPOSIÇÃO	Camponesa sobre o trator com olhar para o horizonte; O plano de fundo é o céu e o campo; Foco na mulher e sua missão representada (comandar o trator); Roupas de corte reto, cores claras e sem adereços.
SOCIAL	O cartaz apresenta a agricultura e o trabalho no campo, mas percebe-se, no entanto, que a mulher assume um papel diferente nessa representação. Ela comanda um equipamento moderno e pesado. O intuito da representação pode ser interpretado pelo ângulo em que ostenta a disponibilidade de maquinário agrícola, Nos dois sentidos, o Partido se mostra capaz de tornar tudo isso possível. Tanto a modernização dos trabalhos no campo, como o combate às desigualdades de gênero. A mulher, nesse cartaz, foi retratada como agente da história.

Figura 58: Cartaz 5: Esforce-se pela colheita abundante, acumule grãos



Fonte: Chinese Posters (2018)

CARTAZ 5	Esforce-se pela colheita abundante, acumule grãos
TECNOLOGIA	<p>Designer: Shanghai renmin chubanshe propaganda grupo (上海 人民出版社 宣传画 创作组)</p> <p>1973, abril</p> <p>Esforce-se por colheita abundante, acumular grão</p> <p><i>Duo fengshou guangji liang</i> (夺丰收广积粮)</p> <p>Editora: Shanghai renmin chubanshe (上海 人民出版社)</p> <p>Tamanho : 77x106 cm Número de chamada: BG G2 / 49 (coleção Landsberger)</p>
COMPOSIÇÃO	<p>Mulher carrega cesto cheio de grãos;</p> <p>Ela veste vermelho e o cesto carrega adornos vermelhos</p> <p>O plano de fundo é o céu ensolarado e a cena de uma grande colheita. Carros e caminhões encheidos de grãos num sinal de abundância.</p>
SOCIAL	<p>A expressão da mulher nesse cartaz deixa claro o objetivo da Revolução. Mulheres retratadas com força e atitude reduziam as diferenças em relação aos homens. Vestida da pureza revolucionária, a chinesa aparece no centro da imagem.</p> <p>O vermelho, que é a cor por excelência na China, aparece em destaque. Apesar dos chineses gostarem do vermelho a mais de dois mil anos e associarem a cor ao sol, à sorte e felicidade, foi durante a Revolução Comunista que a cor passou a ser, também, marca de poder, substituindo o amarelo, que era a cor do poder do império.</p>

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cartaz cruzou o século XX como um importante veículo de propagação de ideias, persuadindo pessoas e repercutindo ideias para as massas, operando em nome de ideologias, guerras e revoluções que se utilizaram dessa plataforma para defender suas crenças e argumentos. De acordo com Quintero (2011), o século XX ostenta o título de “O Século da Propaganda”. E nesse contexto de uma época regida por imagens, na China não foi diferente. O Partido Comunista Chinês ficou marcado por seus cartazes de cores vibrantes e pela exploração das técnicas de propaganda que criaram a identidade do partido.

Na investigação da imagem, esse estudo focou, em um primeiro momento, nas teorias de Discurso, Simulacro e Simulação, dos filósofos Jean Baudillard e Michel Foucault. No segundo momento do estudo, toma-se os estudos de Gillian Rose como parâmetro de metodologia, os modos de olhar a imagem, assim como, os aspectos visuais das representações do mundo, em determinados contextos sociais e históricos.

Importante ressaltar que a análise das imagens imbrica não apenas a aparência ou superfície visível da imagem, mas o modo como ela é vista e interpretada por diferentes sujeitos, oriundos de diferentes contextos sociais, históricos e culturais, sugerindo diferentes ângulos de leitura. Como John Berger ressaltou em *Modos de Ver*: “nós nunca olhamos apenas uma coisa; sempre olhamos a relação entre as coisas e nós mesmos.”. Não se buscou, portanto, dizer o que é real e o que é irreal nessas representações, mas apresentar visões de mundo e como os cartazes foram indispensáveis para a aquisição de conhecimentos, pois na medida em que constrói modelos de realidade, ele expande, deste modo, nosso conhecimento sobre o mundo, assim como as possibilidades de leitura e interpretação do mundo

Na tentativa de aprofundar o conhecimento sobre o sistema de comunicação adotado na China, essa investigação procurou perceber a relação dos cartazes com as massas e o Partido Comunista, revisando a literatura que explorou o processo de propaganda política chinesa, bem como o contexto, a partir do qual me inseri no percurso de pesquisa e interpretação das representações imagéticas da Revolução Cultural Chinesa, seja como pesquisadora, seja como visitante do país no período em que estudei o idioma.

Nos capítulos cinco e seis da dissertação, é possível perceber como os cartazes contemplaram forte pluralidade dos elementos visuais, visto que a maior parte da população

era analfabeta, e como o uso de elementos tradicionais e domésticos foram empregados para aproximar a comunicação e tornar os cartazes elementos da cultura e cotidiano da população. Essa relação com as massas foi um dos processos de racionalização e afinco dos pilares ideológicos do partido.

Os chineses, que durante séculos se agarraram à tradição confuciana e imperial, viveram no século XX sob o signo da Revolução e enfrentaram um dos mais turbulentos períodos da história mundial, que jogou por terra instituições milenares e atingiu valores centrais de sua visão de mundo.

Sobre esse período da história do país, é possível encontrar discursos e representações da mulher revolucionária, ora sob uma ótica contrária a ideologia da Revolução Cultural Chinesa, ora sob uma ótica favorável às propostas e mudanças ocorridas no período. Não se buscou, deste modo, uma verdade única e/ou absoluta sobre o ser mulher e a mulher na revolução, mas investigar signos que aderem ou não ao discurso revolucionário. Essas duas versões de discursos são encontradas nos capítulos dois e quatro da dissertação.

Com a revolução no ar, as garotas-propaganda deixaram de vender cigarros e perfumes e começaram a vender a revolução. Não mais estrelas famosas, elas eram em sua maioria mulheres trabalhadoras anônimas, destinadas a representar valores socialistas. Foi nessa transição que o estudo teve foco. Foram analisados cartazes do período revolucionário em contraste com os cartazes da década de 1930.

Foi demonstrado como, na Revolução Cultural, muitas camponesas tiveram participação ativa na luta revolucionária, abandonaram suas vilas rurais e se engajaram na longa guerra civil lado a lado com os homens. Documentários da época apreentam mulheres sorridentes, de cabelos curtos, vestidas com os mesmos uniformes azuis utilizados por seus camaradas, nas narrativas demonstradas nesse projeto é possível aproximar-se dessa versão da mulher que vestiu a revolução e se orgulhou disso.

Ao analisar os cartazes, entende-se como os objetivos e intenções do Partido Comunista categoricamente impõem-se sobre as massas através do discurso expresso por inúmeros signos, alguns óbvios, outros subliminares sintetizados no cartaz. Cada elemento que compõe a imagem, as cores, palavras e enquadramentos são indícios do comprometimento ideológico, na transmissão da mensagem.

Um período de exceção ao uso convencional da beleza feminina para fins publicitários, na China, foi o da Revolução Cultural. Durante esse período de expressão e busca por um sentido de pureza revolucionária, apenas imagens de mulheres prototípicas de uma força revolucionária, que encurtava as diferenças em relação aos homens, eram permissíveis.

"As mulheres sustentam metade do céu" era a frase utilizada por Mao Tsé-tung para promover a igualdade entre os sexos, portanto, o compromisso de representar as mulheres com suas características robustas, rostos robustos e olhos brilhantes, fazia parte do compromisso revolucionário. Essas mulheres eram de fato criadores e agentes da história e, nesse período da história, assim foram retratadas e vistas.

O lugar da mulher chinesa não pode ser definido, mesmo que haja anseio de tomar partido por um dos lados dessas representações. O estudo sobre as mulheres chinesas é um campo aberto e esse projeto é apenas uma visão geral e crítica dos discursos conflitantes, afinal, toda imagem é um simulacro da realidade, sendo necessário filtrá-la e problematizá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra não tem rosto de Mulher**. Tradução do russo Cecília Rosas. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANCHEE, Min, DUODUO, LANDSBERGER, Stefan R. **Cartazes de Propaganda Chinesa: Da Coleção de Michael Wolf**, Taschen, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- BARNICOAT, John. **Los Carteles Su Historia y Su Lenguaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Millet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BORTULUCCE, Vanessa B., **O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa – 1914-1918**, Campinas: Observatorio (OBS) Journal, vol.4 - nº3 ,2010, Disponível em: . Acesso em: 12/01/2019.
- BROYELLE, Claudia. **Women's Liberation to China**. New York: Atlantic Highlands, 1977.
- BURKE, Peter. **O que é a história Cultural?**, Rio de Janeiro, 2005.
- BUTLER, J. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2ª edição, 2000.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CAIXETA, J. E.; BARBATO, S. **Identidade feminina: um conceito complexo**. Paidéia: cadernos de psicologia e educação, São Paulo, 2004.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.
- CHANG, Jung. **A imperatriz de ferro A concubina que criou a China moderna** Tradução Donaldson M. Garschagen, Companhia das Letras; Edição: 1ª, 2014.
- CHENFEI Yu. **Qipao e a Imagem das Mulheres da China Contemporânea**. Universidade do Minho. Relatório de estágio de mestrado em Estudos Interculturais Português/Chinês, 2015.
- COGGIOLA, Osvaldo. Engels: **O segundo violino**. São Paulo, Xamã, 1995.
- CRARY, J. 24/7: **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CROLL, Elisabeth. **Half the Sky (Metade do Céu), China Now**, 1975.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DELEUZE, G. (1969) **Lógica do Sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**, São Paulo, Editora Relógio D'água, 2000

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4 Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques , “**La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines**”. In Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Seuil, Essais. Paris, 2001.

DOMINGUES, José Maurício. **Análise Social. O confucianismo e a China de hoje**. 2010.

EVANS, Harriet. **Defining Difference: The `Scientific' Construction of Sexuality and Gender in the People's Republic of China**, Signs: Journal of Women in Culture & Society, vol. 20, no. 2, pp. 357-394. and Lionel M, 1995.

FALL, [Publishing Posters before the Cultural Revolution](#), **Modern Chinese Literature and Culture** vol.12, no.2, 2000.

FISCHER, R. M. B. **Verdades em suspenso: Foucault e os perigos a enfrentar**. In: COSTA, M. V. (Org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 48-70.

FOUCAULT, M. “**A monstruosidade da crítica**”. In: **Ditos e escritos**. Vol. 3, Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural do Collège de France. Éditions Gallimard, Paris:[s.n.], 1971.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra,

GELL, Alfred. **Art and agency, an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOODMAN, N. **Linguagens da Arte**. Lisboa: Gradiva, 2006.

GROSZ, Elizabeth. “**Ontology and Equivocation**”. In: HOLLAND, Nancy J. (Org.). **Feminist interpretations of Jacques Derrida**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.

HENFIL. **Henfil na China: antes da Coca-Cola, Rio de Janeiro**: Record, 18 edição, 1987

HERSHATTER, GAIL. **Casamento, Família, Sexualidade e Diferença de Gênero**. Em *Mulheres no Longo Século XX da China*, 7-50. University of California Press, 2007.

HONIG, Emily; HERSHATTER, Gail **Personal Voices: Chinese Women in the 1980s**. Stanford: Stanford university Press, 1988.

JOLY, Martine (1999) **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70: 13.

KEHL, M. R. **Muito além do espetáculo**. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

KLOSSOWSKI, Pierre, **La ressemblance**, Ryôan-ji, Marseille, 1984.

- KRESS, Gunther , LEEUWEN, Theo Van. **Reading Images: the grammar of visual design.** London & New York: Routledge, 1996.
- KRISTEVA , Julia. **About Chinese Women (Sobre as Mulheres Chinesas)**, New York, London, Marion Boyarts,1977;
- LAING, Ellen Johnston *Vendendo a felicidade - Cartazes do calendário e cultura visual no início do século XX em Xangai* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004)
- LANDSBERGER, Stefan. **Chinese Propaganda Posters: from revolution to modernization.** Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1995.
- LI, C. Y. **The social status of women in China.** MA thesis, Department of Sociology, Southern Illinois University at Edwardsville, 1988.
- LOURO, G.L. **Gênero, história e educação: construção e desconstrução. Educação e Realidade**, 1995.
- MACHADO DA SILVA, J. **Imagens da irrealidade espetacular.** In: ARAUJO, D. C. (Org.). *Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernídia.* Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- MAIAKÓVSKI, V. **Eu mesmo** (1913). In: MAIAKÓVSKI, V. *Poemas.* Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 29-51.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez, 2011.
- MANGINI, Shirley. **Memories of resistance: Female Activists of the Spanish Civil War.** Chicago, University of Chicago Press/Signs, 1991, p.171.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARCONDES, Danilo. e JAPIASSÚ. **Dicionário Básico de filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- MARTINS, Paula Mousinho; SILVA, Teófilo Augusto da. **Decifrando a linguagem da caixa preta: Vilém Flusser e a análise do discurso.** In: *Discursos fotográficos.* Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul/dez. 2013.
- MATTHEWS, Jill Julius. **Good and mad woman. The historical construction of feminity in twentieth-century Australia.** Sidney: George Allen nd Unwin, 1984.
- MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text and ideology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MOLINER, P. **Images et représentations sociales – De La théorie des représentations à l'étude des images sociales.** Grenoble/França: Presses Universitaires de Grenoble, 1996.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX.** Rio de Janeiro: Forense Vol.1- Neurose 1997.
- MORIN, Tania Machado. **Praticas e representações das mulheres na Revolução Francesa.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01022010-165929/pt-br.php>

MOSCOVICI, S. **Representações sociais – investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, Magia E Imaginação: Desafios Ao Texto Antropológico, 2008**.

NOVAES, A. **A imagem e o espetáculo**. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, C. B. A. **Reformas econômicas na China. Economia Política Internacional: análise estratégica**, Campinas, n. 5, abr./jun., p. 3-8, 2005

OLIVEIRA, R. **Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVER, Kelly. *Reading Kristeva: Unravelling the Double-Bind*. Bloomington: Indiana University Press, 1993

PAGOTTO, C. **Apontamentos acerca das principais formas de cooperação na China entre 1950 e 1966**. Novos Rumos, , n. 46, 2006.

POMAR, Wladimir. **A Revolução Chinesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PORTER, Roy. **Histórias do corpo**. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da História: Novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: EUEP, 1992.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso (1990). **História da Propaganda Política**. Lisboa: Planeta Editora, 2011.

RAINHO, M. **As imagens da moda e a moda das imagens**. Dobras. 2008.

RAMOS, C. e Cardoso, M. **O sabor revolucionário da China Contemporânea**, Rio de Janeiro, 2001.

ROCHA-COUTINHO, M.L. **Tecendo por trás dos panos. A mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials**. New Delhi; London: Sage Publications, 2001.

SANT'ANNA, M. R. **Aparência e poder: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970**. (Tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

SCHWARCZ, L. M. **Imaginar é difícil (porém necessário)** – Prefácio. In B. Anderson (Autor), *Comunidades imaginadas* (pp. 09-17). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOTT, Joan W. **Preface a gender and politics of history**. Cadernos Pagu, n°. 3, Campinas/SP 1994.

SIMONARD, JUNIOR E BATISTA, 917-2017 **Espólios, Fragmentos E Ruínas De Uma Revolução**, Editora: Essere nel Mondo, 2017.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

SONTAG, S. **Pôster: Anúncio, Arte, Artefato Político, Mercadoria**, 1970. In: M. BIERUT; J. HELFAND; S. HELLER; R. POYNOR, *Textos Clássicos do Design Gráfico*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

STOIANI, R., & GARRAFFONI, R. S. **Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte**. Revista De História Da Arte E Arqueologia / Centro De Pesquisa Em História Da Arte E Arqueologia, 2006.

STOIANI, Raquel. **Da espada à Águia**. São Paulo, 2002.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. André Villalobos, tradutor – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

TUNG, Mao Tse. **O livro vermelho**. São Paulo, Editora Martin Claret, Coleção A Obra-Prima de Cada Autor, 2002.

WOLF, Sônia Maria Ribeiro. **Um olhar no meio do caminho**. Editora Escuta: São Paulo, 1996

WU, Hui, "**Post-Mao Chinese Literary Women's Rhetoric Revisited: A Case for an Enlightened Feminist Rhetorical Theory**" *English Faculty Publications and Presentations*. Paper 1. <http://hdl.handle.net/10950/400>, 2010.

XINRAN. **As boas mulheres da China: vozes ocultas**. Tradução Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

YU, Su-lin. **Reconstructing Western Female Subjectivity: Between Orientalism and Feminism in Julia Kristeva's About Chinese Women** by National Cheng Kung University, Tainan, Taiwan, 2002.

ANEXOS



artes e outras. O intuito era conhecer a China e conviver com a população local da forma mais próxima e espontânea possível.

Foto 2: Antiga área de fábricas, hoje o 798 Art District é espaço de arte de vanguarda e se tornou um complexo internacional de artes. Símbolos do Comunismo e Revolução são facilmente encontrados.

Foto 3: Alimentos exóticos servidos na famosa área de Wangfujing, em Pequim. Chineses não comem insetos. O costume ocorreu no período das guerras e grandes fomes. O hábito se tornou cultural, sobretudo, comercial, focando turistas.



Foto 1: Pintura da clássica máscara da Ópera de Pequim, na aula de artes. Na minha imersão no país, fiz curso de culinária chinesa, de mandarim, aulas de



Foto 4: Calçando um tradicional sapato chinês, feito à mão por artesãs de Wuhan.

Foto 5: O atual encontra o ancestral. Tradicional templo chinês, em primeiro plano, contrasta com por do sol e prédios que demonstram a modernidade do país.



Foto 6: É comum encontrar famílias vestindo a mesma roupa em passeios nos espaços públicos. Nesse caso, na Muralha da China. Além do lúdico, o costume facilita encontrar seus pares em meio às multidões.



Fotos: Valná Dantas (2014)