


## A ÓPERA DE PEQUIM DOS PRIMEIROS 17 ANOS DA REVOLUÇÃO CHINESA (1949–1966)

THE BEIJING OPERA OF THE FIRST 17 YEARS OF THE CHINESE REVOLUTION (1949–1966)

[10.29073/heranca.v6i2.642](https://doi.org/10.29073/heranca.v6i2.642)

Receção: 30/05/2022 Aprovação: 07/02/2023 Publicação: 13/05/2023

Sofia Beatriz Ferreira da Silva <sup>a</sup>,

<sup>a</sup>CESEM NOVA-FCSH, [a2019104567@campus.fcsh.unl.pt](mailto:a2019104567@campus.fcsh.unl.pt).

### RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo uma análise à influência das políticas para a ópera de Pequim adotadas pelo governo encabeçado por Mao Zedong na encenação de peças do repertório tradicional (pré-1949), nomeadamente ao nível da trama e caracterização das personagens. Argumenta-se que as políticas estabelecidas conduziram a uma revisão mais ou menos profunda de algumas obras de acordo com os novos valores e ideias a disseminar pelo Partido Comunista Chinês (PCC), destacando as questões de género, o patriotismo e a supressão da superstição, e mantendo um conjunto de elementos considerados “prejudiciais” como forma de retratar a condição humana na sociedade “feudal” chinesa. Numa primeira secção, será feita uma apresentação geral da ópera de Pequim, enumerando as principais características e desenvolvimento histórico até à primeira metade do século XX. Na segunda secção, apresentar-se-ão as medidas adotadas pelo PCC para a ópera ao longo dos primeiros 17 anos da China Comunista, divididos em três períodos. Por fim, na terceira secção, será analisado o impacto destas políticas na revisão de duas peças: “Afronta ao Pai Tirano” (*yuzhou feng*) e “As Bodas de Niu Gao” (*Niu Gao zhao qin*).

**Palavras-Chave:** Ópera de Pequim, Revolução Chinesa, Políticas Artísticas, Revisão

### ABSTRACT

This paper aims to analyze the influence of Beijing Opera policies adopted by the government headed by Mao Zedong in the staging of traditional (pre-1949) repertory plays regarding both plot and characters. It is argued that the established policies led to a more or less profound revision of some works according to the new values and ideas to be disseminated by the Chinese Communist Party (CCP), emphasizing gender issues, patriotism and the suppression of superstition, and keeping a set of elements considered “harmful” as a way to portray the human condition in the Chinese “feudal” society. In a first section, a general presentation of Peking opera will be given, outlining its main characteristics and historical development until the first half of the 20<sup>th</sup> century. In the second section, the measures adopted by the CCP for opera over the first seventeen years of Communist China, divided into three periods, will be presented. Finally, in the third section, an analysis will be made of the impact of these policies on the revision of two plays: “Beauty Defies Tyranny” (*yuzhou feng*) and “The Wedding of Niu Gao” (*Niu Gao zhao qin*).

**Keywords:** Beijing Opera, Chinese Revolution, Art Policies, Revision

## 1. INTRODUÇÃO

Com um vasto território e uma população densa e variada, a China possui uma cultura rica e diversificada, pautada por valores e tradições oriundas de correntes de pensamento diversas, destacando-se o Taoísmo, o Budismo e sobretudo o Confucionismo, combinados com práticas

religiosas locais e das minorias étnicas. Estes valores são expressos de forma notável nas artes, salientando-se, aqui, a ópera (戏曲 *xiqu*) como importante componente do entretenimento das populações do território. Nas suas múltiplas formas, a ópera é produto e reflexo de uma amálgama entre estética, cultura e sociedade, condensando e expressando eventos históricos, crenças

religiosas, formas de organização sociopolítica e práticas culturais bem patentes nas convenções de música, texto, gestualidade e figurino. Compreendendo cerca de três centenas de formas, o panorama dramático-performativo do país ganha notoriedade e expressão máxima na ópera de Pequim que, através do refinamento artístico e do alto patrocínio imperial e governamental, rapidamente adquiriu o estatuto de “ópera nacional” (Li, 2010, 6–9).

A instauração da República Popular da China (RPC) por Mao Zedong e o Partido Comunista Chinês (PCC) a 1 de outubro de 1949 iniciaria uma era sem precedentes na longa história do país. Numa ótica de reconstrução da nação e alcance de harmonia sociopolítica, Mao colocaria à prova o tradicional sistema de valores, fundindo-o com o ideário comunista assente na centralidade do proletariado, na luta de classes e na destruição da velha sociedade feudal e imperialista. Para além das esferas económica, social e política, esta reformulação de valores espelhar-se-ia no seio artístico, tendo a ópera de Pequim um lugar central na reforma cultural pela sua popularidade. Partindo deste pressuposto, este trabalho visa uma análise, recorrendo a dois exemplos práticos, à influência das políticas para a arte adotadas pelo governo maoísta na encenação de peças do repertório tradicional (pré-1949), nomeadamente ao nível da trama e caracterização das personagens. Argumentar-se-á que as políticas estabelecidas conduziram a uma revisão mais ou menos profunda de algumas obras de acordo com os novos valores e ideias a disseminar pelo PCC, não deixando, contudo, de manter um conjunto de elementos considerados “prejudiciais” como forma de retratar a condição humana na sociedade “feudal” chinesa. Numa primeira secção, introduzir-se-á a ópera de Pequim, enumerando as principais características e desenvolvimento histórico desde o seu surgimento até à primeira metade do século XX. Seguidamente, apresentar-se-ão as medidas adotadas para a ópera ao longo dos primeiros 17 anos da China Comunista, divididos em três períodos, cada um deles marcado por um slogan que ditaria a atitude a tomar para com a forma artística. Por fim, na

terceira secção, será analisado o impacto destas políticas na revisão de duas peças do repertório tradicional: “Afronta ao Pai Tirano” (宇宙鋒 *yuzhou feng*) e “As Bodas de Niu Gao” (牛皋招亲 *Niu Gao zhao qin*).

As peças acima referidas foram recolhidas durante uma pesquisa efetuada à Coleção Kwok On, da Fundação Oriente, que dispõe de mais de uma centena de libretos, distribuídos por várias obras e coletâneas. O texto original pré-1949 de “Afronta ao Pai Tirano” inclui-se numa coleção de libretos de bolso da Livraria do Mundo de Shanghai, publicada em 1935 com o objetivo de expor, de forma simples e acessível, o contexto histórico e conteúdo de diversas peças ao grande público. Já o guião original de “As Bodas de Niu Gao” foi retirado da “Seleção de Libretos de Hao Shouchen” que, embora publicado após 1949, apresenta as peças organizadas pelo ator intérprete de personagens *jing* ainda não revistas pelas autoridades.

Para as versões revistas de ambas as óperas, foram escolhidos volumes da “Coleção de Óperas de Pequim” (*Jingju Congkan*, doravante designado por JJCK), uma extensa coleção de libretos de óperas editada pelo Instituto para a Investigação da Ópera Chinesa ao longo da década de 50, tendo por finalidade a revisão e publicação de peças relativamente conhecidas do grande público para posterior encenação pelas companhias de ópera do país. No caso de “Afronta ao Pai Tirano”, considerou-se também a “Seleção de Libretos de Óperas de Pequim representadas por Mei Lanfang”, coletânea de libretos revistos e interpretados pelo famoso ator publicada por altura do 50.º aniversário da sua carreira.

## 2. ÓPERA DE PEQUIM

### PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

A ópera de Pequim (京劇 *jingju*) consiste numa forma artística totalizante, englobando o canto (唱 *chang*), a declamação (念 *nian*), dança encenada (作 *zuo*, uma fusão de movimentos de dança, pantomima e encenação no sentido ocidental do termo) e artes marciais (打 *da*) (Li, 2010, 1).

De acordo com o sexo, personalidade e importância da personagem na peça, são distinguidos, nesta arte, quatro grandes tipos de personagens: *dan* (旦, personagens femininas), *sheng* (生, personagens masculinas), *jing* (净, “face pintada”, personagens de trato forte) e *chou* (丑, personagens cômicas), divididas, por sua vez, em subcategorias, consoante a idade e as técnicas de performance. Apesar de, ao nível da interpretação, cada personagem apresentar uma imagem idealizada por via dos movimentos, técnica vocal, cabelo, maquilhagem e roupa, isso não implica um processo de tipificação de género ou classe social: personagens de diferentes tratos de personalidade ou moralidade aparecem em cada uma das subcategorias; por outro lado, uma mesma profissão ou estrato social pode ser atribuída a subtipos diferentes — por exemplo, um oficial pode ser representado quer por um *sheng*, quer por um *jing* ou um *chou*. A atribuição das categorias é determinada pelo que as personagens em cada uma delas têm em comum, havendo, ao mesmo tempo, espaço para uma multiplicidade de identidades (Bonds, 2008, 3).

Um aspeto fulcral a ter em conta na constituição das categorias acima referidas é o elevado grau de convencionalismo, mecanismo regulador de cada uma das esferas que constituem a preparação do artista. Em termos concretos, o sistema de convenções implica que o profissional de cada (sub)categoria estude diferentes conjuntos de técnicas estipuladas de canto e expressões faciais, assim como movimentos corporais (Li, 2010, 56) adequados a determinada peça e aos sentimentos e estados de espírito das suas personagens em contextos diversos. Cada expressão, gesto ou sequência acrobática derivada das convenções carrega determinados significados e emoções; outras denotam gestos do quotidiano, que podem ser mais simples, como abrir uma porta ou deitar água ou vinho, ou mais elaborados, como andar a cavalo em determinado terreno ou atravessar um rio (idem, 75). Esta linguagem

corporal da ópera de Pequim, associada à estilização e musicalidade que lhe são característicos, representam bem o conceito de “escrita de significado” (写意 *xieyi*) em oposição à “escrita da realidade” (写实 *xieshi*), que, na arte tradicional chinesa, enfatiza a captura do espírito de determinado objeto na arte (Fan, 2018, 39).

Na esfera musical, as convenções da ópera de Pequim ditam o emprego de dois sistemas melódicos principais: o *xipi* (西皮) e o *erhuang* (二黄). Cada um deles é composto por subsistemas modais organizados, por sua vez, por tipos de métrica estruturados por padrões de batidas acentuadas e não acentuadas, marcadas pelo tambor *danpi*<sup>1</sup> e pelo *paiban*<sup>2</sup>. As árias são compostas por uma estrutura poética em dístico, com linhas de abertura e fecho. Cada verso do dístico contém sete a dez caracteres, correspondente a sete a dez sílabas (Li, 2010, 107). Cada linha do *xipi* e do *erhuang* apresenta, ainda, o seu próprio contorno melódico e progressão tónica característica (idem, 108), percecionados como adequados para a representação de determinada situação dramática: o *erhuang*, por exemplo, é utilizado em momentos de reflexão ou reminiscência e marcar a entrada em cena das personagens mais importantes (Mittler, 2010, 385). Alguns dos modos podem, também, encontrar-se associados a diferentes categorias de personagens.

A existência de convenções é também visível noutros aspetos da forma operática, como os adereços de palco, a maquilhagem e o vestuário utilizado pelos atores. Em toda a sua totalidade, pode, desta forma, afirmar-se que a ópera de Pequim se apresenta como um conjunto de linguagens em várias camadas apresentadas simultaneamente (Wichmann apud Fan, 2018, 30–31) e de forma efetiva para transmitir determinada mensagem. Neste contexto, Fan aponta para a importância do ato de estreita colaboração entre atores, músicos e compositores, dramaturgos e técnicos de

<sup>1</sup> Também designado *bangu*, é um instrumento de percussão com cerca de 25 cm de diâmetro e 10 cm de altura, e uma membrana em pele tocada por uma ou duas

baquetas em bambu, produzindo um som seco e relativamente agudo.

<sup>2</sup> Espécie de castanhola composta por várias placas de madeira ou bambu.

figurino na recriação e manuseamento de todas estas convenções, concluindo que:

*Em grande medida, a textualidade da interpretação multicamadas da jingju [ópera de Pequim] constitui tanto a sua forma — com manifestações da sua estilização única a todos os níveis — como o seu conteúdo, com todos os componentes de uma produção que o público espera ouvir e testemunhar. (2018, 31)*

#### UMA ARTE EM MUTAÇÃO

Embora comumente conhecida como “ópera de Pequim”, esta arte não tem as suas reais origens na capital chinesa. De facto, ela resulta de um longo processo de fusão de elementos provenientes de estilos regionais de ópera, iniciado com a atuação da trupe Sanqing de ópera Hui<sup>1</sup>, de Anhui, na Corte do Imperador Qianlong, por altura do seu octogésimo aniversário. O sucesso da companhia dentro e fora da Corte em Pequim levou a que outras trupes de Anhui rumassem à capital, reorganizando-se e recrutando atores provenientes de outros géneros, como a ópera Kunqu<sup>2</sup>, o qinqiang<sup>3</sup> e o yiyang<sup>4</sup>, da província de Jiangxi (Mittler, 2010, 381) e influenciando, nesta medida, o desenvolvimento artístico da ópera Hui. A partir de 1828, com a visita de companhias de ópera Han<sup>5</sup>, de Hubei, e o recrutamento de um famoso ator desta arte pela trupe Sixi, uma das quatro companhias de ópera Hui em residência na capital, assiste-se à fusão das duas formas, estabelecendo as bases para o novo estilo da capital, então denominado *pihuang* (combinação das palavras *xipi* e *erhuang*).

Com o seu florescimento e difusão por outras cidades, a ópera começou a ser designada por *jingxi* (京戏) na segunda metade do século XIX, adquirindo grande sucesso pela junção

das melhores técnicas das formas performativas existentes (Bonds, 2008, 2). As duas Guerras do Ópio (1840–1842 e 1856–1860), conducentes à abertura de diversas cidades ao comércio internacional, e a crescente instabilidade do poder dinástico dos Qing (1644–1911) servem de contexto à transformação da ópera Hui na ópera de Pequim, marcada pela mudança temática de histórias de amor para narrativas imperiais e grandes eventos históricos. Associada a isto, encontra-se a importância crescente das personagens-tipo *laosheng*<sup>6</sup>, que pode ser explicada não apenas pela instabilidade social da época, mas também pela ânsia, por parte do público, “de uma figura heroica que lhes permitisse escapar de volta aos dias de glória de outrora, proporcionando-lhes consolo nestes tempos de humilhação nacional” (Ludden, 2013, 51). A mudança temática é acompanhada por uma maior ênfase no carácter performativo, com a inclusão de mais movimentos acrobáticos, desafiando, desta maneira, a poético-literária *Kunqu* (Bonds, 2008, 2).

No período antecedente à queda da dinastia Qing, a ópera entra num novo período de reforma, iniciado em Shanghai. A derrota chinesa contra o Japão em 1895 espoletou nos intelectuais o desejo de reforma política e económica, traduzindo-se na escrita e produção de novas peças baseadas em episódios da história nacional e internacional e literatura clássica que refletiam as preocupações e aspirações da época, como o patriotismo. Sendo Shanghai o centro da cultura ocidental do país, as novas peças absorveram elementos provenientes do teatro falado, criando o estilo de ópera de Pequim próprio da cidade, denominado *haipai*, em contraponto com o estilo conservador da capital. Por outro lado, observa-se uma

<sup>1</sup>Para uma descrição sistematizada das características e história desta ópera, consultar [https://www.chinadaily.com.cn/life/2009-06/24/content\\_11691501.htm](https://www.chinadaily.com.cn/life/2009-06/24/content_11691501.htm).

<sup>2</sup> Para uma apresentação e descrição da origem e principais características desta ópera, ver <https://ich.unesco.org/en/RL/kun-qu-opera-00004>.

<sup>3</sup> Para uma apresentação e descrição da origem e principais características desta ópera, ver <http://www.china.org.cn/english/culture/139787.htm>.

<sup>4</sup> Algumas informações sobre o surgimento desta ópera podem ser consultadas em Guo, Q. (2005). Ritual opera and mercantile lineage: the Confucian transformation of

popular culture in Late Imperial Huizhou. Stanford University Press.

<sup>5</sup> Para uma apresentação das características e origem desta ópera, consultar Long, L. (2017). Han Opera as a Public Institution in Modern Wuhan (tese de doutoramento não publicada), The University of Arizona.

<sup>6</sup> Subcategoria da personagem-tipo *sheng*, representativos de homens de meia-idade ou idosos, distinguíveis pelas suas barbas brancas, cinzentas ou pretas que variam consoante a idade. As personagens *laosheng* apresentam, na sua generalidade, por uma personalidade culta e um trato digno e polido em maneiras.



espécie de retorno da ópera de Pequim à elegância e graciosidade da ópera *Kunqu*, marcado pelas mudanças introduzidas por Mei Lanfang no guarda-roupa, maquiagem e movimentos coreografados. Inspiradas nas pinturas de rolo clássicas e na literatura (Li, 2010, 50), estas inovações enfatizam o caráter coreográfico e cantado da ópera e fazem reemergir a figura feminina como personagem principal. O cariz inovador das performances de Mei e seus contemporâneos marcam, desta maneira, uma nova era na estetização e convencionalismo da ópera de Pequim, tornando-se a beleza no seu princípio orientador, e abrindo caminho a inovações no repertório e ao aparecimento de escolas diversas para os quatro tipos de personagens.

### 3. AS NOVAS POLÍTICAS PARA A ÓPERA

#### **“DEIXAR QUE AS CEM FLORES DESABROCHEM, RETIRAR O QUE É VELHO PARA DEIXAR SAIR O QUE É NOVO”**

A chegada dos maoístas ao poder marca o início de uma revolução sem precedentes no panorama cultural chinês, enquadrada na complexa “máquina revolucionária” do Estado ao torná-la uma importante ferramenta de veiculação dos valores e ideais comunistas. Tendo como ponto de partida os “Discursos no Fórum para a Literatura e Arte de Yan’an” de 1942<sup>1</sup>, a estrutura cultural procurou criar uma nova arte socialista, seguindo o modelo soviético e exigindo obras que celebravam o heroísmo e progresso na jornada rumo ao futuro comunista, entre as quais se incluíam, naturalmente, as artes teatrais nativas. Em 1948, ainda antes da fundação da nova República Popular da China, um editorial do jornal “Diário Popular do Norte da China” afirmava a necessidade de reforma do “velho teatro” dada a sua popularidade entre as massas e a sua importância como parte integrante do patrimônio cultural nacional (Fan, 2018, 29). A reforma iniciar-se ia pela ópera de Pequim, ao nível do conteúdo e do enredo, e teria como três passos fundamentais “examinar, rever e criar” (DPNC apud Fan, idem). Tendo por base critérios altamente ideológicos, a nova reforma dividiria as peças

em “benéficas”, “não perigosas” e “perigosas”, prevendo a proibição ou grande revisão das óperas “perigosas” e, por sua vez, o elogio e uma menor revisão às consideradas “benéficas”.

Em 1950, já com a China sob controlo comunista, o Ministério da Cultura estabelece o Comité para a Reforma da Ópera, com o objetivo de “examinar e aprovar as peças propostas pelo ministério para revisão e adaptação, e aconselhar o ministério no que toca ao planeamento, políticas e outros assuntos relacionados com a ópera” (Fan, 2018, 32; Ma et al., 1990, 1521). Em 1951, a expressão “deixar que as cem flores desabrochem, retirar o que é velho para deixar sair o que é novo” (百花齐放, 推陈出新 *Baihua qifang, tuichen chuxin*), cunhada por Mao aquando da fundação do Instituto para a Investigação da Ópera, passa a designar o período de reforma a ser levada a cabo no mundo das artes performativas durante os primeiros anos da RPC. Em maio do mesmo ano, o Conselho de Estado emite as “Instruções para o Trabalho de Reforma da Ópera”, reforçando a ideia de necessidade de promoção de uma arte que promova valores nacionalistas, de amor ao trabalho e à liberdade, de elogio à justiça e ao bom caráter do povo, em detrimento das consideradas obscenas, propagadores de ideias escravagistas e feudais e insultuosas para o povo (E. Zhou, 1951). Para além da supressão do conteúdo considerado prejudicial, o documento instiga os artistas, no seu papel de *entertainers* e educadores do povo, a “reforçar os seus estudos e melhorar a si próprios política, cultural e profissionalmente” (idem).

Em consequência das políticas e diretivas do governo comunista, foram oficialmente banidas, entre 1949 e 1952, 26 peças, 17 delas de ópera de Pequim. Na prática, todavia, o número seria muito superior (Fan, 2018, 32–33), conduzindo a situações de desemprego para muitos artistas e à pouca variedade de óperas e temáticas representadas. Para esta situação, poderá ter contribuído a pouca clareza das políticas apresentadas, sujeitas à

<sup>1</sup> Para uma tradução e análise sistematizada do texto em questão, ver McDougall, B. S. (1980). *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art"*: A

*translation of the 1943 text with commentary*. University of Michigan Press.

interpretação subjetiva por quadros locais radicalizados desconhecedores da arte, resultando na proibição aleatória — veementemente condenada pelo PCC — e pouco fundamentada de peças não incluídas na lista oficial (Liao, 2012, 34). Por outro lado, a progressiva moldagem ideológica dos próprios artistas, que, recorrendo à autocensura, decidiam não interpretar determinadas peças por temerem não ir ao encontro das expectativas das autoridades, conduziu ao desaparecimento de inúmeras peças e práticas teatrais (Fan, 2018, 37). Pode considerar-se ainda a própria discordância no seio das autoridades sobre quais as medidas adequadas a tomar. Numa época em que a criação de novas peças sobre temas modernos ainda não era prioridade do governo e as novas óperas históricas ainda exerciam pouca influência sobre o mercado, as obras tradicionais continuavam a gozar de grande popularidade junto do público, traduzindo-se na fonte de sustento da esmagadora maioria dos artistas de ópera (Liao, 2012, 42). Apercebendo-se da situação de degradação do setor, o governo decidiu, nos anos subsequentes, tomar uma atitude de maior relaxamento para com o mundo da ópera.

**“DEIXAR QUE AS CEM FLORES DESABROCHEM E QUE AS CEM ESCOLAS DO PENSAMENTO COMPITAM”**

Em 1956, o panorama cultural chinês vive um relativo relaxamento do controlo governamental, designado “Período das Cem Flores”. Em junho de 1956, confrontado com a situação de asfixia vivida pelo setor da ópera, o Ministério da Cultura realiza uma primeira reunião de discussão de óperas cuja forma ou conteúdo eram alvo de discórdia, como “A Visita do Quarto Filho” (四郎探母 *sílang tan mu*). Advogando a interpretação de obras que promovessem o espírito de luta, o sentido de estética e uma atmosfera feliz junto das populações, e criticando a mentalidade pequena no que toca às diversas facetas do carácter popular da ópera, os participantes defenderam um maior aprofundamento na investigação e (re)organização do repertório tradicional (Ma et al., 1999, 1593–1594). Numa segunda reunião, realizada em 1957 em plena Campanha Anti Direita, a máxima foi “Deixar que as cem flores desabrochem e que as cem

escolas do pensamento compitam” (百花齐放, 百家争鸣 *Baihua qifang, baijia zhengming*) — curiosamente, o slogan que promoveu, no ano anterior, a exposição democrática das ideias e preocupações dos intelectuais e que, face ao descontentamento de Mao, conduziu à purga de milhares de pessoas naquele ano. A reunião serviu como reforço e consolidação das conclusões retiradas do encontro de 1956, incitando-se a uma “abertura de espírito na recolha, investigação e reorganização de repertório”.

Ambas as reuniões de 1956 e 1957 tiveram como resultado o relaxamento do controlo sobre a ópera tradicional e, mais concretamente, o levantamento da proibição, em maio de 1957, da interpretação das 26 peças atrás referidas. Um outro ponto interessante é o reconhecimento pelo PCC da ineficácia da proibição de peças, já que, em determinados locais, os artistas poderiam continuar a interpretá-las recorrendo apenas a uma mera mudança no nome (Liao, 2013, 43). No total, entre os dois anos, foram levadas a palco mais de dez mil óperas (Fan, 2018, 48). Muitos artistas de renome tomaram parte ativa na interpretação destas peças, e os jornais publicavam importantes artigos de defesa desta tendência (Mackerras, 1975, 167).

Em agosto de 1957, um conjunto de personalidades do mundo da ópera apela à não encenação de peças anteriormente declaradas como prejudiciais, chamando a atenção para a necessidade de uma “consciência artística” pelos artistas, que deverão corresponder às expectativas do partido e servir como verdadeiros “engenheiros de almas”, colocando a sua arte inteiramente ao serviço do povo e interpretando óperas que “[permitissem] à população receber uma boa educação, especialmente os jovens, que aprendem o bem quando veem o bem, e o mal quando veem o mal” (*Renmin Ribao*, 1957). Face a isto, o Ministério da Cultura exortou os órgãos locais a promoverem ativamente o estudo e discussão do manifesto entre as entidades competentes e companhias de ópera. O resultado foi uma nova proibição de peças liberalizadas em 1956 (Mackerras, 1975, 168).

### “CAMINHAR EM DUAS PERNAS”

Em 1958, no advento do Grande Salto em Frente, a ópera de Pequim tradicional volta a sofrer novo revés, com a maior ênfase dada à criação de óperas que refletissem a vida moderna sob a égide do Comunismo. Apesar do reconhecimento do repertório tradicional como parte integrante da “ópera nova, nacional e socialista” e do incentivo à “redescoberta e seleção séria de peças tradicionais” (Liu apud Fan, 2018, 49), a produção de óperas modernas foi considerada como foco principal para levar a cabo os objetivos pretendidos pelo novo movimento político no setor artístico.

Em 1959, numa reunião com representantes do setor artístico, o primeiro-ministro Zhou Enlai cunha a expressão “caminhar em duas pernas” (两条腿走路 *liang tiao tui zoulu*), advogando uma coexistência pacífica entre a ópera tradicional e as novas peças retratando a vida moderna, sem descurar, contudo, a sua qualidade artística. A ideia foi, em 1960, mais concretamente expressa e desenvolvida com maior profundidade num editorial do “Diário do Povo”, chamando a atenção para o “desenvolvimento simultâneo dos três pontos”:

*Por forma a enriquecer a vida cultural do povo, devemos desenvolver de forma vigorosa as peças modernas; ao mesmo tempo e de forma ativa, [devemos] rever, organizar e encenar boas peças tradicionais; e promover também peças históricas recentemente escritas e criadas a partir de um ponto de vista materialista histórico. (Diário do Povo apud Fan, 2018, 51–52).*

Em 1961, com a publicação dos “Oito Pontos sobre Literatura e Arte”, um novo apelo foi feito pelo Ministério da Cultura para a redescoberta e seleção do repertório tradicional, colocando, desta vez, o ónus nas companhias de arte. Estas passaram a ter poder de decisão sobre o seu repertório tendo em conta as suas tarefas primárias, as características da sua forma teatral e o grau de experiência dos seus atores, sem qualquer tipo de quota de produção estabelecida pelas autoridades (Fan, 2018, 52). Seguindo a nova onda de relativa liberdade, as trupes centraram a sua atenção na encenação de óperas tradicionais,

que passaram a constituir, novamente, a esmagadora maioria ou até mesmo a totalidade das suas produções. Se por um lado, o revivalismo da ópera tradicional poderá ser explicado pela perda de interesse do público na ópera contemporânea enfatizada pelo radicalismo político do Grande Salto em Frente, um outro argumento sugerido por Mackerras (1975, 168) relaciona-se com o corte de relações diplomáticas com a URSS, que conduziu a uma maior valorização de formas nativas não grandemente influenciadas por formas artísticas do Ocidente.

A relativa liberdade artística, porém, não durou muito, pois, logo em 1963, Mao emitiu as “Duas Instruções sobre Literatura e Arte”, acusando o setor de estar dominado por “imperadores, reis, generais, primeiros-ministros e serventes” (Mao apud Ahn, 1972, 1072), apelando a uma evolução do setor artístico centrada no socialismo em detrimento da cultura feudal. As “Instruções” marcam o regresso do radicalismo no setor da arte, encabeçado por Jiang Qing, esposa de Mao, em contrastada oposição com os membros do Departamento de Propaganda de Pequim, com figuras como Zhou Yang e Peng Zhen à cabeça. A cada vez maior influência dos radicais, apoiados por Mao, fez-se notar na insistência veemente dos órgãos de comunicação social na encenação de peças que refletissem a realidade e propagandassem os princípios socialistas, descrevendo como “métodos usados pela classe governante para envenenar o povo” todas as peças retratando heróis com virtudes confucianas (Mackerras, 1975, 169). Por outro lado, peças tradicionais anteriormente consideradas progressistas seriam agora condenadas como “reacionárias” (idem), conduzindo ao seu eventual declínio e ao surgimento dos espetáculos-modelo (样板戏 *yangbanxi*) nos anos subsequentes. As peças tradicionais só viriam a ser recuperadas após o fim da Revolução Cultural (1966–1976) e a queda do Gangue dos Quatro, em 1976.

#### 4. TRADIÇÃO E FUTURA NAS CONVENÇÕES O CASO DAS ÓPERAS “AFRONTA AO PAI TIRANO” (宇宙鋒 YUZHOU FENG) E “AS BODAS DE NIU GAO” (牛皋招亲 NIU GAO ZHAO QIN)

##### “AFRONTA AO PAI TIRANO”

“Afronta ao Pai Tirano” tem como principal figura Zhao Yanrong, filha do primeiro-ministro do segundo imperador Qin, Zhao Gao. Após a suposta morte do marido, Kuang Fu, Zhao Yanrong retorna à casa do seu pai, que, após ter recebido a visita do imperador e solicitado o perdão da família Kuang, aceita o pedido do soberano para mandar Yanrong como concubina, enfrentando, porém, bastante resistência por parte da filha. Para evitar este desfecho, Yanrong finge enlouquecer, usando todo o tipo de estratégias, desde gestos obscenos a linguagem fora da lógica, para convencer o pai — e, mais tarde, o próprio imperador — do seu estado de loucura. Parte do repertório tradicional, a ópera levanta questões sobre a condição da mulher na sociedade dita “feudal”, nomeadamente no que toca ao seu poder de decisão sobre a sua vida íntima e matrimonial e relações familiares.

Embora a condição secundária da mulher já se verificasse em tempos pré-confucianos, foi a doutrina de Confúcio e seus seguidores que codificou o estatuto, regras de comportamento e relações sociais do género feminino desde a dinastia Han (206 a. C.–220 d. C.). Desde então, o Confucionismo tomaria o estatuto de ideologia oficial até inícios do século XX, com o advento do capitalismo e entrada de filosofias e correntes de pensamento ocidentais. No “Livro dos Ritos” (礼记 *lǐjì*), encontra-se codificada uma série de práticas que encorajam as virtudes e comportamentos apropriados à boa imagem das mulheres, como a calma, a obediência, a etiqueta, o asseio, a diligência, a habilidade na execução das tarefas domésticas, o respeito pelos sogros, a generosidade para com os cunhados e a cortesia para com os amigos do marido (Gao, 2003, 115). Durante a dinastia Han, as virtudes femininas foram sistematizadas nas “Três Obediências” e nas “Quatro Virtudes”: por outras palavras, uma boa mulher deveria

obedecer ao seu pai antes do casamento, ao seu marido depois do casamento e ao seu filho mais velho quando viúva; ao mesmo tempo, a modéstia, a moral (sexual), a diligência no trabalho e o discurso apropriado deveriam constituir parte importante do seu trato (idem, 116).

Neste contexto, e apesar da permissão do casamento após viuvez até à dinastia Song, a manutenção da castidade após a morte do marido era socialmente valorizada, podendo, inclusive, ser objeto de memoriais em locais públicos ou de concessão de títulos nobiliárquicos pela corte imperial. No libreto da Livraria do Mundo de Shanghai, e apesar da resistência à ordem do pai, Zhao Yanrong expõe a sua virtude confuciana, ao referir a educação recebida segundo o protocolo estabelecido e vergonha social da qual seria alvo caso ela, viúva leal ao esposo, se tornasse concubina (DICMOC, 1935, 14). Ela apresenta-se como um exemplo perfeito da opressão e abuso ao qual estariam sujeitas as mulheres da China Imperial, submetendo-se à vontade do pai ao aceitar o primeiro casamento — resultado de um “acordo de cavalheiros” — e enfrentando a ameaça da entrada no palácio real como concubina, mero objeto sexual do imperador. A postura de quase passividade de Yanrong, considerada virtude aos olhos do pai, é bem expressa no referido texto quando, confrontada com o destino, a jovem viúva reconhece a falta de soluções para o desafio que enfrenta (“De momento, não sei o que fazer nesta situação” / 见此情，一霎时，无有决断 *jian ci qing, yi lou shi, wuyou jue duan* [DICMOC, 1935, 15]), sendo, depois, a sábia servente a mentora da ideia e indicadora dos passos a seguir.

A tomada do poder pelos comunistas trouxe consigo a esperança, ainda que por vezes em teoria, de alcance da igualdade de género e da emancipação feminina. Sob a máxima “A mulher suporta metade do céu”, os comunistas introduziram uma série de medidas que potenciaram a participação ativa das mulheres no trabalho produtivo e na construção da nação, ao mesmo tempo conferindo-lhes alguma independência, como a Lei do Casamento de 1950, com vista à eliminação da prática dos casamentos arranjados e à



introdução do livre divórcio; e o aumento dos níveis de literacia e educação feminina. Face a este cenário, e tendo em conta a permeabilidade entre os processos de decisão política e o setor cultural, não é de espantar a inclusão de “Afronta ao Pai Tirano” na lista de óperas em processo de organização e revisão.

A rutura com as virtudes da mulher confuciana é observada no excerto referente à decisão de Yanrong em não acatar a ordem do pai assim que sabe da sua decisão de a levar para o palácio imperial:

**赵小姐:** (唱西皮摇板):

老爹爹, 说此话, 把儿轻贱。

怪不得, 骂名儿, 四海宣传。

你孩儿, 会念过, 列女真传。

岂肯做, 那失节妇, 遗臭万年。

**Zhao Yanrong:** (canta em xipi yaoban)

Meu velho pai, essas palavras mostram o teu desprezo por mim,

Não admira, [por isso], que o meu nome tenha sido espalhado aos quatro ventos.

*Li a “Biografia das Mulheres Virtuosas”,*

[E, por isso,] não o poderei fazer! *Não viverei desonrada e eternamente envolta em infâmia!*

(DICMOC, 1935, 14, itálicos meus)

**赵女:** (唱西皮散板):

老爹爹在朝中官高爵显,

却为何贪富贵不顾羞惭!

**Zhao Yanrong:** (canta em xipi sanban)

O meu pai é um alto funcionário da Corte,

No entanto, perde o sentido de vergonha por riqueza!

(China Theatre Association, 1954, 7)

Em vez da expressão do medo pela desonra e infâmia causados pela falta de lealdade ao marido, Yanrong denuncia a ganância, o egoísmo e a falta de escrúpulos do pai, que está disposto a tudo — até usar a filha como moeda de troca — para alcançar os seus próprios fins. Na Cena 2, já em confronto com o imperador, a viúva de Kuang Fu volta a usar da sua palavra para expor a tirania do próprio soberano, em que, à ingerência da Corte, à falta de moral e à ociosidade, se junta o caráter calculista e corruptivo do imperador Qin (DICMOC, 1935, 21–22; IIOC, 1953, 16; China Theatre Association, 1954, 12). Assim como Yanrong, na condição de mulher oprimida, vítima da sociedade feudal individualista, sedenta de riqueza e poder, expõe a tirania do seu próprio pai, o povo e, sobretudo, as mulheres oprimidas devem expor a vilania dos seus opressores.

A emancipação da mulher em “Afronta ao Pai Tirano” observa-se ainda na omissão de passagens que referem aspetos ou tarefas geralmente atribuídas ao sexo feminino na estrutura moral confuciana. Na já citada ária de resposta a Zhao Gao após o anúncio da sua entrada no palácio, Zhao Yanrong faz referência à sua leitura das “Biografias das Mulheres Virtuosas” (列女真传 *lienü zhenzhuan*), uma coletânea de biografias de mulheres que, após a morte dos maridos, optaram pelo suicídio como forma de preservar a sua castidade e lealdade. Se, na versão de Mei Lanfang, esta é simplesmente omitida e substituída pela denúncia à ganância de Zhao Gao, no JJCK, a referência à coletânea é alterada para os clássicos confucianos, de estudo obrigatório para rapazes e homens e, em menor escala, das mulheres de estratos sociais mais elevados. Um outro exemplo é a omissão da frase “Desde pequena, [passo os dias] no quarto entre agulhas e linhas” (自幼儿, 在闺阁, 穿针引线 *zi you’er, zai guinei, chuan zhen yin xian* [DICMOC, 1935, 23], que

alude à arte do bordado, considerada habilidade virtuosa para a mulher confuciana, bem como, de forma indireta, ao recato (a abstenção da mulher à esfera pública). Se, na versão tradicional, Zhao Yanrong quebra os padrões da virtuosa mulher ao resistir às ordens do pai e desafiar a autoridade imperial, nas versões revistas do JJCK e da coleção de libretos de Mei, a força do seu caráter é acentuada pelo momento político e ideológico vivido na época por via da substituição, omissão ou adição de novas falas que refletem a inteligência e a coragem necessárias à nova mulher socialista para a sua integração no processo produtivo.

Destaca-se, por último, a proatividade de Yanrong espelhada nos libretos revistos, demonstrada assim que decide fingir loucura para impedir a entrada no palácio. Se, no libreto pré-Libertação, a jovem adota uma postura passiva, sem qualquer ideia do que fazer e, no momento em que a servente surge com a ideia de fingir loucura, de acato aos gestos e expressões da mesma (DICMOC, 1935, 15), nas versões revistas do JJCK e de Mei Lanfang, a filha de Zhao Gao surge mais ativa e cooperante, tentando, num primeiro momento, refletir sobre o próximo passo a dar e, num segundo momento, toma ela mesmo a iniciativa de realizar ações (retirando-se de cena para despentear o cabelo, rasgar as vestes) que levam o pai a crer na deterioração do estado mental da filha (China Theatre Association, 1954, 8; IIOC, 1953, 9–10). Observa-se, assim, uma curiosa situação de ajuda mútua entre senhora e servente, em que a habilidosa criada a ajuda a escapar à concubinação, e a jovem enceta ativamente todos os esforços no sentido da não revelação do plano ao pai — uma postura colaborante que ganha ainda mais sentido num momento de quebra das relações hierárquicas de subordinante-subordinado advogadas pelo confucionismo:

赵小姐：（唱摇板）

见此情，一霎时，无有决断。  
必须要，生巧计，把贞节保全。

（哑奴比手教装疯介）

**Zhao Yanrong:** (Canta em yaoban):

*De momento, não sei o que fazer nesta situação;*

Preciso de engendrar um plano *para salvar a minha castidade.*

(A servente muda gesticula com as mãos, *indicando a Yanrong que se finja de louca.*)

(DICMOC, 1935, 15, itálicos meus)

赵女：（唱西皮散板）

*见此情我这里不敢怠慢，必须要定巧计才得安然。*

（哑丫环示意装疯）

**Zhao Yanrong:** (Canta em xipi sanban):

*Isto não pode ficar assim, só ficarei descansada quando arranjar um plano.*

(A servente muda *sugere que se finja de louca.*)

(China Theatre Association, 1954, 8, itálicos meus)

Ao omitirem referências a antigas práticas consideradas “feudais” para as mulheres, as novas mudanças encorajam uma maior firmeza de caráter e um papel mais interventivo da mulher na sociedade, que se expande para toda ela na denúncia da velha sociedade, no esbatimento (utópico) das fronteiras entre homem e mulher e subordinante-subordinado e na instituição de novas formas de agir, pensar e sentir concordantes com a ideologia do novo regime.

### “AS BODAS DE NIU GAO”

Esta peça conta a história do general Niu Gao, integrante do exército do famoso marechal Yue Fei que, após derrotar o exército da Dinastia Jin liderado por Mo Lizhi, é apresentado com a mão da cunhada de Jin Jie, comandante do posto fronteiro de Outang. A noiva prometida, Qi Saiyu, de dezasseis anos, foi criada por Jin e pela sua esposa após a morte dos pais, e é dotada de talento para as

artes e a guerra. Apesar da resistência devido à estrita disciplina militar, e após a pressão de Yue Fei e restantes camaradas do exército, Niu acaba por se casar com Qi, surpreendendo-se com o seu talento e encontrando nela uma aliada na luta contra os Jin. A ópera estreou-se pela primeira vez em 1928, em Pequim, com o título “Sonho do Tigre Voador” (飞虎梦 *feihu meng*), com libreto adaptado por Hao Shouchen, intérprete de personagens-tipo *jing* e fundador da escola Hao. Em 1958, o texto foi revisto pela Companhia de Ópera de Pequim e incluído no JJCK com o título pelo qual é atualmente conhecido.

Na introdução à revisão da ópera, a principal mudança assinalada pelos revisores foi a omissão da superstição do “sonho do tigre voador”, em destaque na Cena 7 do libreto de Hao, em conformidade com as indicações da recomendação de 1951. Convém, neste contexto, mencionar a distinção entre mito ou lenda (神话 *shenhua*) e superstição (迷信 *mixin*) sistematizada pelas autoridades, dado que, ao longo do processo de revisão das óperas, muitas foram aquelas que, pelas temáticas de cariz sobrenatural ou fantasioso, foram proibidas ou altamente modificadas:

*Tanto os mitos como as superstições refletiam originalmente uma compreensão ingénua do mundo, uma crença em poderes sobrenaturais, em tempos antigos; mas os dois têm significados diferentes. (...) Assim, enquanto a mitologia tende a encorajar as pessoas a lutar para escapar à sua escravatura e perseguir uma vida verdadeiramente humana, a superstição faz com que as pessoas se contentem voluntariamente com a escravatura e glorifica as correntes da escravatura. (Y. Zhou, 1952)*

A superstição é, para os comunistas, o perpetuar da crença no destino enraizada nas várias correntes do pensamento tradicional chinês. Apesar de associado ao conceito de fatalismo, envolvendo algum nível de predeterminação dos acontecimentos no que toca à esperança de vida, a noção de destino tem ainda em conta fatores como a interferência divina (como, no caso

confuciano, o Mandato do Céu concedido ao soberano), noções de sorte e oportunidade, a constância ou mudança na operação das leis naturais, assim como questões de livre-arbítrio e cultivo da moral humana, de temporalidade e circunstância (Raphals, 2003, 560–561). Assim, se a longevidade e a sorte se encontram à partida predeterminadas, as circunstâncias encontradas pelo indivíduo ao longo da sua vida, bem como a atitude que toma em relação à condução da sua própria vida e os próprios desígnios do país determinados pelo Ser Superior (quer seja o Céu, os antepassados ou os deuses) poderão influenciar o curso do seu destino.

Neste contexto, no entender do governo comunista, a superstição e a sua apologia do destino convidam a uma certa inércia das massas que, quando confrontadas com o fado, um qualquer infortúnio ou fenómeno aparentemente proporcionado por qualquer outra entidade considerada superior — sejam deuses, sejam as próprias classes dos burgueses e grandes proprietários — nada farão para o travar. Esta ideia entra, portanto, em conflito com o ideal maoísta de “atividade autoconsciente”, referindo-se à propensão humana para tomar parte ativa, de forma propositada e voluntária, na transformação do material (prática) no mental (teoria/conhecimento) e vice-versa (Ho, 1978, 392).

Voltando à superstição do “sonho do tigre voador”, esta é descrita por Qi Saiyu, figura central da cena, da seguinte forma:

**威赛玉:** 哎呀且住! (.....) 适才梦见一只黑虎, 生有双翅, 禽不像禽, 兽不像兽, 搂抱于我, 真真吓死我也!

**Qi Saiyu:** Ah, espera lá! (...) Agora mesmo, sonhei com um tigre preto com asas, que não era nem ave, nem besta, que me abraçara! Fiquei mesmo assustada! (Escola de Ópera Chinesa de Pequim [Beijingshi Xiqu Xuexiao], 1962, 292)

Com a exceção do abraço da criatura, o sonho é também experienciado por Jin Jie e pela Senhora Jin, que a observam a esvoaçar em

torno das divisões onde se encontram. A descrição deste sonho coincide com uma popular crença normalmente designada por “sonho do urso voador”, que apresenta duas versões distintas, mas geradoras do mesmo significado. A primeira, retratada no romance “A Investidura dos Deuses” (封神演义 *fengshen yanyi*), descreve o sonho do Príncipe Wen com um tigre voador de face branca que, quando interpretado pelo seu Ministro Supremo San Yisheng, representa a chegada de um talentoso ministro ao seu governo num futuro próximo, levando o príncipe a preparar imediatamente a procura pelo novo ministro (Xu, Capítulo 23, 54), que viria a ser o sábio Jiang Ziya (Xu, Capítulo 24, 57). Já a segunda versão é retratada nos “Registos Históricos” (史记 *shiji*) de Sima Qian, na qual o Duque de Zhou, antes de partir para a caça e depois de um sonho com uma criatura voadora deslocando-se na sua direção, realiza um ritual de divinação que lhe transmite a seguinte premonição: “Não recebereis nem um dragão *long*, nem um dragão *chi*, nem um tigre, nem urso; aquilo que ireis receber será aquele que auxiliará um rei soberano” (Sima, Capítulo XXXII). Certo é que, no momento da caçada, o duque encontraria Lu Shang, pobre e velho pescador que iria ser apontado primeiro-ministro.

Assim como, em ambas as versões, a vinda da misteriosa criatura significava a chegada do ministro ideal ao soberano, para Jin Jie, a vinda do tigre só pode significar que Niu Gao, com a sua coragem e valentia, é o par ideal desejado pela família para a jovem Qi, já mais do que na idade de casar, levando Jin e a esposa a avançarem com os preparativos do casamento e a cumprir, desta forma, o seu desígnio último como cuidadores de Qi. Na versão revista do JJCK, e em conformidade com a definição de superstição como a perpetuação da inércia e do temor pelo desconhecido, esta cena foi completamente omitida, sendo substituída pela intenção de Jin em casar Niu com Qi, após comprovar a sua valentia ao assassinar Mo Lizhi e derrotar o seu exército.

Outra das mudanças a destacar é a espécie de “limpeza de cadastro” de Niu Gao, em

consonância com o ideal patriótico a ser promovido pela ópera sublinhado por Zhou em 1951. No libreto de Hao, é enfatizado o estouvamento do general, expresso na batalha entre este e Zhang Conglong (Cena 2), que termina com a derrota de Niu; na consequente culpabilização dos restantes camaradas generais pela sua derrota (Cena 3); e na forma como lida com Jin Jie (Cena 6, pela reação à decisão de Jin de executar o mensageiro após o erro de identidade, a pergunta um tanto insolente sobre a decoração da divisão e o excesso de álcool [fingido]). Na versão revista, as Cenas 2 e 3 foram omitidas, sendo a insolência de Niu transformada numa espécie de ousadia, não apenas na forma astuciosa como derrota o inimigo, fingindo embriaguez, como também na denúncia de uma injustiça que iria ser cometida por Jin Jie, ao castigar corporalmente um subordinado quando, provavelmente, seria a sua mentalidade “burguesa” e “feudal” a impedi-lo de receber um general de segundo nível em vez do esperado marechal. Poderá dizer-se, portanto, que a ousadia de Niu tem um caráter utilitário, quer para a defesa da soberania do seu território e das suas gentes, quer na defesa do sujeito da classe mais baixa, oprimida e sofredora de graves consequências por erros de menor dimensão.

Um terceiro aspeto a considerar tem a ver com o já referido papel da mulher e, numa esfera mais geral, as obrigações familiares decorrentes da doutrina confuciana. Na versão de Hao Shouchen, observamos a preocupação de Qi Saiyu, em conversa com a Senhora Jin, em retribuir a educação e apoio familiar que esta e o seu marido lhe deram, em observância com o dever confuciano de piedade filial (孝 *xiao*). Este conceito consiste numa relação hierárquica intergeracional no seio familiar, que engloba um conjunto de rituais e obrigações fundamentadas na ideia de respeito e reverência sincera por parte dos membros mais novos aos mais velhos. Na prática, *xiao* traduz-se no cumprimento da etiqueta comportamental (obediência incondicional), na retribuição, por parte dos filhos adultos, dos cuidados prestados pelos progenitores ao longo da sua infância, e o cumprimento dos rituais de veneração dos



antepassados (Teon, 2016). Agindo de acordo com estes preceitos, e à falta dos pais, a jovem Qi expressa, ao longo do diálogo com a irmã na Cena 9, uma profunda gratidão pela educação e cuidados prestados pelo casal Jin, colocando em si o peso da idade e da responsabilidade de retribuição por todo esse cuidado, o que a conduz a um estado de tristeza e uma certa frustração ou receio de não conseguir corresponder às expectativas da família:

**戚赛玉:** (西皮摇板)

自古红颜多薄命,

早失父母乐天伦。

相依姐姐人情重,

何日才酬养育恩。

**Qi Saiyu:** (cantando em xipi yaoban)

Que triste fado o das belas mulheres, desde os tempos antigos!

Há muito que perdi os meus pais e a felicidade familiar,

E [agora] dependo da grande generosidade da minha irmã.

*Quando poderei recompensar tamanha generosidade?*

(Beijingshi Xiqu Xuexiao, 1962, 289–190, itálicos meus)

É também visível a ideia de recato e separação física entre os sexos quando, à chegada de Jin Jie, a Senhora Jin pede à irmã para se retirar para a sala de bordar — uma divisão interior da casa na qual a mulher ocupa o papel principal —, assim como a inferioridade feminina no que toca ao valor da opinião própria, patente na resposta da Senhora Jin quando o marido lhe confia a decisão de entregar a mão da irmã a Niu Gao — “Sou apenas uma mulher, o que sei eu? Cabe a Vossa Senhoria decidir” (妾乃女流, 晓得什么, 但凭老爷作主是了 *qi nai nǚliu, xiaode shenme, dan ping laoye zuozhu shi le* [Beijingshi Xiqu Xuexiao, 1962, 294]). No

libreto revisto pela Companhia de Ópera de Pequim, Qi é retratada como uma jovem patriota e disposta a combater, apesar do receio de impedimento por parte de Jin Jie pela sua condição feminina. Ao longo das falas de Qi e de Jin na apresentação da cunhada a Niu, é visível a ênfase dada ao talento marcial da jovem, comprovado, na última cena, durante a luta simulada com Niu e no posterior jogo de palavras, surpreendendo o próprio general, que a consideraria como braço direito em futuras batalhas contra o inimigo. Quanto à Senhora Jin, embora continue a colocar o ónus da decisão do casamento da irmã no marido, não demonstra a suposta inferioridade intelectual feminina, sendo omitida a fala acima citada.

## 5. REFLEXÕES FINAIS

Embora representando uma ínfima parte de todo o trabalho de revisão da ópera de Pequim levado a cabo pelo governo comunista nos primeiros 17 anos do seu mandato, os dois exemplos analisados são demonstrativos das morais e valores a propagandear ou a suprimir, permitindo um compromisso entre a manutenção das artes performativas tradicionais e a necessidade de educação e moldagem de consciência das massas para a nova ideologia instituída. Além do reforço do espírito patriótico e nacionalista, as novas reformas promoveram uma rutura com valores confucianos, como a piedade filial, assim como a supressão de crenças e superstições consideradas prejudiciais à psique do povo e que perpetuam hábitos e comportamentos não correspondentes com a nova moral comunista, como a crença na predeterminação da ação humana e em criaturas sobrenaturais capazes de alterar o rumo dessa mesma predeterminação.

De entre todas estas temáticas, as questões de género merecem um maior destaque, dada a sua menção em ambos os libretos apresentados. Embora não abolissem por completo os principais problemas enfrentados pelo género feminino na China “feudal” no processo de revisão, observa-se uma preocupação pela elevação do estatuto da mulher, transformando Zhao Yanrong e Qi Saiyu em mulheres proativas, leais à nação e demonstrativas da opressão quer por uma

sociedade machista e misógina, quer por governantes corruptos e egoístas ou povos inimigos que comprometem a soberania do território. A manutenção de alguns elementos narrativos considerados “nocivos” — como, por exemplo, o casamento forçado entre Niu Gao e Qi Saiyu — pode, neste contexto, ser vista não como uma apologia às práticas representadas, mas como uma demonstração da dura realidade da condição humana no período feudal, à boa maneira do realismo socialista, acentuando ainda mais o conjunto de valores que caracterizam as duas jovens e constituindo-se como uma forma de mobilização não apenas das mulheres da Nova China, mas da população em geral, para a luta contra os seus opressores e a melhoria da sua condição social.

### REFERÊNCIAS

- Ahn, B.-J. (1972). The Politics of Peking Opera, 1962–1965. *Asian Survey*, 12(12), 1032–1047.
- Beijingshi Xiqu Xuexiao, (Ed.). (1962). *Hao Shouchen Yanchu Juben Xuanji*. Beijing: Editora de Beijing.
- Bonds, A. B. (2008). *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture*. University of Hawai'i Press.
- China Theatre Association (Ed.). (1954). *Mei Lanfang Yanchu Juben Xuanji*. Edições da Arte.
- Departamento de Investigação do Conservatório de Música e Ópera da China [Zhongguo Xiqu Yinyue Xueyuan Yanjiusuo, DICMOC] (Ed.). (1935). *Yuzhou Feng*. Shanghai: Livraria do Mundo.
- Fan, X. (2018). *Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press.  
<https://doi.org/10.5790/hongkong/97898888455812.001.0001>
- Gao, X. (2003). Women Existing for Men: Confucianism and Social Injustice against Women in China. *Race, Gender & Class Journal*, 10(3), 114–125.  
<http://www.jstor.org/stable/41675091>.
- Gedi xiqu yiren xiangying Mei Lanfang deng haozhao xiangyue jianjue buyan huaixi. (1957). *Renmin Ribao*. Retirado em 22 de maio de 2022, de <https://cn.govopendata.com/renminribao/1957/8/3/7/#173301>
- Ho, D. Y. (1978). The conception of man in Mao Tse-tung thought. *Psychiatry*, 41(4), 391–402.  
<https://doi.org/10.1080/00332747.1978.11023997>
- Instituto para a Investigação da Ópera Chinesa [zhongguo xiqu yanjiuyuan, IIOC] (Ed.) (1953). *Jingju Congkan* (11). Edições de Literatura e Arte Novas.
- Li, R. (2010). *Soul of Beijing Opera: The Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong University Press.
- Liao, F. (2012). *The paradoxical Peking opera: performing tradition, history, and politics in 1949-1967 China* (tese de doutoramento não publicada). University of California.
- Ludden, Y. (2013). *China's Musical Revolution: From Beijing Opera to Yangbanxi* (tese de doutoramento não publicada). Kentucky University.
- Ma, S., Zhang, L., Tao, X., & Yu, C. (Eds.). (1990). *Zhongguo Jingju Shi* (Vol. 2). Zhongguo Xiju Chubanshe.
- Mackerras, C. (1975). *The Chinese theatre in modern times, from 1840 to the present day*. Londres: Thames & Hudson.
- Mittler, B. (2010). “Eight Stage Works for 800 Million People”: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music—A View from Revolutionary Opera. *The Opera Quarterly*, 26(2–3), 377–401.  
<https://doi.org/10.1093/oq/kbq017>
- Sima, Q. (n.d.). Maisons héréditaires - Deuxième maison: T'ai-Kong de Ts'i (É. Chavannes (Trans.). *Mémoires Historiques*. Retirado em 07 de maio de 2022, de [https://fr.wikisource.org/wiki/Mémoires\\_historiques](https://fr.wikisource.org/wiki/Mémoires_historiques)
- Teon, A. (2016). Filial Piety (孝) in Chinese Culture. *The Greater China Journal*. Retirado

em 19 de maio de 2022, de <https://china-journal.org/2016/03/14/filial-piety-in-chinese-culture/>

Xu, Z. (s. d.). *The Investiture of the Gods*. Retirado em 24 de maio de 2022, de [https://archive.org/details/investitureofthegods\\_fengshenyixuzhonglin\\_201908/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/investitureofthegods_fengshenyixuzhonglin_201908/page/n1/mode/2up)

Zhou, E. (1951). *Guanyu xiqu gaihe gongzuo de zhishi*. Retirado em 20 de janeiro de 2022, de <http://www.hljcourt.gov.cn/lawdb/show.php?fid=38&key=%D0%D0%D5%FE>

Zhou, Y. (1952). *Gaige he fazhan minzu xiqu yishu*. Retirado em 16 de maio de 2022, de <http://www.sxlib.org.cn/dfzy/rwk/bqzmkjwwrw/>

[zy/qwts/zywlx/201707/t20170719\\_837382.htm](zy/qwts/zywlx/201707/t20170719_837382.htm) !

## NOTAS

Os libretos e coletâneas das óperas foram-me gentilmente cedidos para consulta pelo Centro de Documentação da Fundação Oriente, a quem agradeço toda a ajuda e disponibilidade demonstradas nesta recolha.

A realização do presente artigo enquadra-se no projeto de investigação “Cantando a Revolução: O Papel das Canções e da Ópera na Disseminação do Comunismo na China de Mao Zedong”, suportado pelo Programa de Bolsas de Investigação de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

## PROCEDIMENTOS ÉTICOS

**Conflito de interesses:** Nada a declarar. **Financiamento:** Artigo com o apoio da FCT suportado pelo Programa de Bolsas de Investigação de Doutoramento. **Revisão por pares:** Dupla revisão anónima por pares.

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



Todo o conteúdo da [Herança – Revista de História, Patrimônio e Cultura](#) é licenciado sob *Creative Commons*, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.