

★ O MODERNO TEATRO CHINÊS: DESENVOLVIMENTO, PERCALÇOS E PÓS-MODERNIDADE

Márcia Schmaltz

Nasceu em Porto Alegre, em 1973, mas mudou-se ainda criança para Taiwan, onde morou por seis anos. É professora e tradutora-intérprete de chinês. Fez mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou uma especialização em tradução na Universidade de Língua e Cultura de Beijing (BLCU). Em 2000 ganhou o prêmio Xerox/Livro Aberto pela tradução de Histórias da Mitologia Chinesa e, em 2001, o Prêmio Açorianos de Literatura, categoria tradução. Atualmente é professora na Universidade de Macau.

Palavras-chave:

*Teatro moderno;
História do teatro;
China.*

Resumo: É dito que existem três possibilidades quanto à entrada de espécimes exóticas em um dado ecossistema: sobrevivência, extinção ou mutação. Na China, também é observado este fenômeno similar nas artes cênicas, quando o teatro moderno realista ocidental foi transplantado a seu sistema cultural. Este artigo apresenta o panorama do desenvolvimento do moderno teatro na China. Para tanto, inicia-se por uma breve descrição do teatro tradicional chinês para depois expor o contexto da introdução da arte dramática ocidental, os seus principais períodos teatrais e encenações.

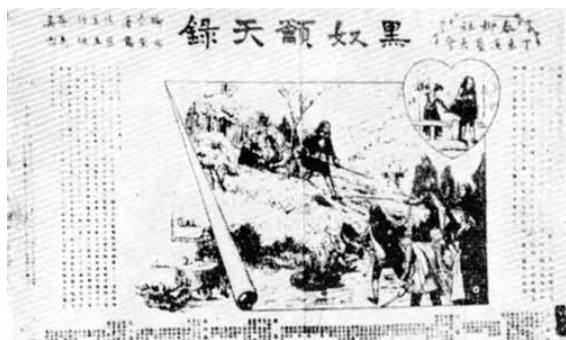
A dramaturgia na China pode ser remontada há mais de três mil anos. Os argumentos do tradicional teatro chinês unem elementos trágicos e cômicos, misturados com canto, dança, narração poética e luta marcial (TIAN, 1993, p. 39). Dramatizam feitos heroicos históricos e lendas populares. Outra forma de representação é um diálogo com uma linguagem muito próxima da fala corrente e intercalada com pantomimas. Em seu humor amá-

vel, reflete-se e satiriza-se a sociedade, instruindo e entretendo. Conforme Huang: “O teatro tradicional chinês distingue-se fundamentalmente do teatro ocidental porque bane a ilusão da vida real cotidiana enquanto o outro o produz.” (1982, p. 98). Segundo o mesmo autor, uma das principais diferenças nas encenações tradicionais chinesas é a inexistência da quarta parede, ou seja, a performance é claramente dirigida aos espectadores. Dessa forma, o cenário torna-se secundário, enquanto a atuação adquire importância maior em relação ao teatro ocidental: o ambiente é criado pelo ator; o cenário e atmosfera têm que ser construídos pela interpretação do ator.

Entretanto, o teatro tradicional chinês ficou desacreditado no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, ao ser identificado como representante das coisas que provocavam o atraso na China. É importante notar que esse período foi

Cartaz de *A cabana do tio Tomás*, a primeira encenação de uma peça ocidental na China, em 1907.

Fonte: http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaju/2007-04/20/content_8145920.htm.



marcado pela invasão estrangeira, fraqueza da liderança do Estado, guerras e insurreições populares. Nesse contexto, cresceu um movimento em que jovens chineses nacionalistas clamavam por reformas, exigiam a expulsão dos invasores estrangeiros e acabariam por somar forças à derrocada do despotismo da dinastia Qing (1644-1911). Surgiam, assim, os movimentos modernistas Nova Cultura e Quatro de Maio que promoviam a língua vernácula como um instrumento de escrita para todos os propósitos comunicativos (FAIRBANK; GOLDMAN, 2006, p. 223.). Os movimentos também introduziam novas expressões estrangeiras, a fim de erigir em outras bases uma nova identidade étnica para a recém República da China, instalada em 1911. Dessa forma, semelhante à tendência seguida por outras áreas culturais, o romantismo, o realismo e o modernismo ocidentais foram introduzidos de uma só vez na China no final do século XIX, desatrelados do desenvolvimento sócio histórico associado a esses movimentos na cultura do Ocidente (CHUNG, 1995, p. iv).

Sob a égide de urgência por mudanças sociais, jovens universitários regressos do exterior exigiam a remodelação do teatro chinês (DING, 2009, p.16). As primeiras iniciativas partiram dos próprios atores da escola clássica, em que se introduziram figurinos contemporâneos, dramas com conteúdos de denúncia social, bem como o canto e a dança foram diminuídos em favor dos diálogos. Surgia, assim, um período que sincretizava a tradição do teatro chinês com o teatro ocidental. A fim de exposição, organizamos cronologicamente o desenvolvimento do teatro moderno chinês em seis períodos: germinal (1899-1917), vanguarda (1918-1930), amadurecimento (1930-1936), resistência e libertação (1937-1949), República Popular da China e a Revolução Cultural (1949-1976), renascimento e neorealismo (1978 -).

O período germinal (1899-1917)

As missões protestantes localizadas em Xangai foram responsáveis por algumas das ações pioneiras no esforço para tornar a literatura disponível ao homem comum. A primeira encenação, *Guanchang choushi*¹ [A escandalosa história do funcionalismo] data do Natal de 1899, em que alunos do Instituto São João (Saint John's College) subiram ao palco vestindo trajes contemporâneos, não cantaram e tampouco dançaram, como o costume do teatro clássico chinês. Nascia o chamado período *xinju* [teatro novo]. Chung (1995, p. 240) indica que a linguagem e os movimentos assemelhavam-se àquelas encenações da vida cotidiana do teatro ocidental, contudo de forma ainda amadora. Por outro lado, estudantes que realizavam intercâmbio universitário no Japão, no início do século XX, embebiam-se nas transformações culturais que ocorriam na Terra do Sol Nascente – o movimento *shimpa* [escola nova] japonês.² Em fevereiro de 1907, a trupe chinesa *Chunliu* encenou o terceiro ato de *A dama das camélias* e mais tarde *A cabana do pai Tomás* no auditório da Associação de Cristãos Chineses em Tóquio e recebeu boa crítica. Essas duas trupes, à época, de vanguarda, lideraram o surgimento do *Wenminju* [Teatro Civil] que revolucionou a arte dramática chinesa a partir da herança da performance tradicional.

Em termos de dramaturgia, nessa fase germinal, havia o predomínio do improvisado, seguindo a tradição das trupes populares. Segundo Ding (2009, p. 23) “o teatro de improvisado favorecia a necessidade de encenar várias peças diferentes por dia e, durante sua fase inicial, funcionou como um propulsor positivo para o desenvolvimento da arte dramática, instrumentalizando a criatividade dos atores daquele período”. O estudioso ainda afirma

1 Adotamos o *pinyin* como transliteração fonética da escrita chinesa. Todas as traduções são de responsabilidade da autora. As aceções ou traduções diretas do chinês para o português estão sinalizadas entre colchetes, enquanto as traduções livres estão entre aspas.

2 Teatro de agitação política promovido pelo Partido Liberal japonês a partir de 1880, em que encenavam peças mais contemporâneas e realistas.



Encenação de *O leque de Lady Windermere*, em 1924.

Fonte: http://www.gmw.cn/content/2007-04/13/content_715508.htm

que o esquema promoveu a divulgação do novo gênero teatral na China, contudo devido à falta de unicidade conceitual e prática de atuação, tenha contribuído para que se generalizasse a má qualidade das performances, o que acabou sendo uma das causas da decadência do Teatro Civil. Em termos de estrutura da trama, a fase inicial do teatro moderno chinês seguia a prática do teatro tradicional chinês, ou seja, comédias sarcásticas ou tragédias com *grand finale*. Sublinhava-se a importância da trama dotada de início, meio e fim, além de unidade de ação. Empregavam mais cenas atuadas do que narrativas.

Em *Gonghe wansui* [*Longa vida à república*], por exemplo, no quarto ato é encenado o ataque a Nanquim por meio da passagem pelo palco das três armas acompanhadas da banda marcial, sem nenhum diálogo. Também havia o predomínio dos gêneros saga e épicos, como *Mulan*. Para fortalecer a crítica social, utilizavam improvisos cômicos em meio aos atos, muitas vezes não relacionados diretamente ao enredo da trama, contudo com forte apelo de denunciar a corrupção generalizada. Em *Guanchang xianxing ji* [*A materialização do funcionalismo*], há uma cena em que um estudante intercambista regressa do exterior, compra um cargo de funcionário público e retorna para sua aldeia. Ao vê-lo vestido em trajes de mandarim, mas com sapatos de couro, os camponeses lhe perguntam qual era seu cargo e o ex-estudante responde: “Sou da etnia Han, funcionário da dinastia Manchu e me alimento com comida estrangeira. Isto quer dizer que tenho o corpo de um Han, visto-me como um manchu e calço sapatos de inglês”. Essa cena sempre levava o público

às gargalhadas (DING 2009, p. 24). Quanto aos tipos de papéis, basicamente eram divididos em quatro caracteres: *xiaosheng* (homem jovem), *laosheng* (homem velho), *dan* (mulher) e cômico. A popularidade dessa nova forma teatral foi tamanha que a burguesia emergente logo a viu como uma ótima oportunidade de negócio. Em 1914, apenas em Xangai, existiam dezenas de trupes com mais de mil atores profissionais que haviam encenado mais de uma centena de peças teatrais. Contudo, esses universitários não conseguiam rendimento suficiente para manter o seu sustento e, a partir de 1917, o movimento do Teatro Civil arrefeceu, não apenas devido ao esgotamento da fórmula, à falta de fundamentação e técnica dos atores, mas principalmente, por seu caráter reformista – contrário aos anseios de urgência de mudança radical daquele período da história da China.

O teatro de vanguarda (1918-1930)

O segundo marco do moderno teatro chinês foi impulsionado pelas publicações de traduções literárias estrangeiras, principalmente dramas de Henrik Ibsen, Máximo Gorki e George Bernard Shaw. A introdução da literatura ocidental na China foi comparada pelo escritor modernista Lu Xun ao “fogo trazido do Olimpo à humanidade” enquanto outros a consideravam como “munição para a libertação do povo” (DING, 2009, p. 31). O movimento Quatro de Maio de 1919 radicalizou a negação de tudo o que tivesse relação com a cultura tradicional chinesa (inclusive o teatro clássico) e exaltou novas formas de expressão. De um modo geral, nesse contexto reconhecia-se o trabalho desenvolvido pela trupe *Chunliu*, citada acima, pela inovação e fidelidade aos preceitos do que se considerava teatro moderno. Assim, o desenvolvimento da arte teatral nas décadas de 1920 e 1930 possuía uma forte conotação ideológica e era considerada um instrumento de propaganda política.

Durante os anos de 1918 e 1919, a vanguarda do movimento Nova Cultura lançou um ataque frontal ao teatro tradicional chinês e ao Teatro Civil.

Todos os números da revista *Xin Qingnian* [*Novo jovem*] – o *front* da nova *intelligentsia* – foram dedicados à apresentação da literatura mundial acompanhada de traduções de obras, ao mesmo tempo em que defendia a imitação da forma de atuação do teatro moderno ocidental (Leste e Norte Europeu, para ser mais exato). Os jovens intelectuais identificavam a ópera de Pequim e suas variações como representantes da velha sociedade feudal, opressora e decadente. Em junho e outubro de 1918, Hu Shi (1891-1964), escritor e expoente do movimento Nova Cultura, editava dois números dedicados à arte cênica, o *Especial Ibsen* e a *Reforma teatral*. Hu Shi escrevia em defesa do realismo ibseniano: “Ibsen descreveu toda a realidade social da família e isso nos perturba e desperta a consciência de quanto ela é obscura e decadente e nos faz perceber a necessidade por reforma e revolução: esta é a essência do ‘ibsenismo’” (HU, 1918).

Em termos de dramaturgia, no período de 1908 e 1938, foram publicadas traduções de 387 peças teatrais, 96 obras de teoria teatral e mais de vinte revistas mensais ou quinzenais dedicadas à área, sem contar os artigos em jornais. Dramas imortais como *Hamlet*, *O mercador de Veneza*, *O leque de Lady Windermere*, *A casa de bonecas* e *O submundo* foram traduzidas mais de cinco vezes em três décadas (*Movimento teatral da China* apud DING 2009, p. 37). De acordo com Tian (2006, p. 127), no final da década de 1920, o moderno teatro realista ocidental já ocupava uma proporção considerável no total de obras publicadas, em que os principais movimentos estéticos mundiais como o simbolismo, o futurismo, o neorromantismo, o expressionismo, o esteticismo estavam disponíveis em língua vernácula ao leitor chinês.

No entanto, Ding (2009), Tian (1993, 2006), Chung (1995) são unânimes em observar a existência de uma distância estética no período inicial da transposição da arte teatral do Ocidente ao contexto

chinês. Esse desencontro de expectativas não se referia apenas à forma de atuação, mas, principalmente, ao afastamento entre sistemas culturais distintos, uma vez que o gosto do público chinês preferia o romântico e o heroico adaptado de narrativas tradicionais e populares com forte matiz chinês – era a tradição. A nova elite cultural de 1919 publicava um grande volume de traduções de dramas ocidentais, mas enfrentava dificuldades de popularizar o novo estilo dramático e percebia a importância de promover um teatro de acordo com a realidade chinesa, ou seja, utilizar “ingredientes locais” para a criação do moderno teatro chinês. Certa vez, Fu Sinian (1896-1950), um dos líderes do movimento Quatro de Maio, afirmou:

Como o drama ocidental é criado a partir da matéria-prima disponível naquela sociedade, ao encená-lo nos palcos chineses, a mensagem é de difícil compreensão para nosso público. É preferível que tomemos o moderno teatro ocidental como modelo, retire-se dele a essência, e adaptemo-lo de acordo com a nossa realidade. (LIAO; LIU, 2007).

Assim, em março de 1919, Hu Shi publicava na revista *Novo jovem* o drama *Zhongshen dashi* [*O assunto mais importante da vida*], a primeira peça teatral realista moderna chinesa em língua vernácula. A farsa³ em ato único retrata a busca de um jovem casal pela liberdade de escolha do cônjuge e libertação feminina – duas das bandeiras inseridas dentro da agenda transformadora cultural do movimento Quatro de Maio, de 1919. Esse drama, que só viria a ser encenado em 1923 por Hong Shen, abriu espaço para os dramaturgos Guo Moruo, Tian Han, Hong Shen, Ouyang Yuqian, Ding Xilin, Chen Dabei, entre outros, para criarem verdadeiras obras teatrais nacionais, seguindo o Ocidente em espírito e compartilhando os ideais revolucionários da *Novo jovem*. Estes dramas propulsionaram a explo-

3 Definição dada pelo próprio autor como farsa. Originalmente foi escrita em inglês para ser apresentado na Associação dos Egressos dos Estados Unidos, em Pequim, contudo desistiu-se da montagem, pois nenhuma aluna se dispôs a encená-la. Zhong (1995, p. 267) afirma que o termo “farsa”, empregado por Hu Shi, não se enquadra à definição da área teatral, por lhe faltar atuações extravagantes e humoradas. Segundo este pesquisador, seria uma peça ao estilo de *A casa de bonecas*: uma crítica mordaz aos papéis sociais aceitos por homens e mulheres.



A tempestade (1934), de Cao Yu.
Fonte: http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2007-04/10/content_94929.htm

são de encenações por trupes que surgiam em toda a costa leste e sul da China, aumentando a receptividade do teatro moderno (LIAO; LIU, 2007).

Nesse período destacavam-se duas tendências artísticas: uma realista e outra que se distanciava dela sob a influência do romantismo. Dramaturgos realistas como Ouyang Yuqian (1889-1962), Chen Dabei (1887-1944), Shen Yanbin (Maodun) (1896-1981) e Xiong Foxi (1900-1965) e outros fundaram a *Minzhong xijushe* [Sociedade Teatral Popular] em Xangai. As peças seguiam o estilo de *A casa de bonecas* principalmente na transcrição recorrente do diálogo de Nora com o marido: “Nós devemos sentar e discutir o que aconteceu”. Contudo Ding (2009, p. 57) observa a falta do desenvolvimento ou da problematização nesses dramas chineses, ou seja, questões como a devoção filial e a emancipação feminina são apenas levantadas, mas não discutidas. Hong Shen (1894-1955), dramaturgo e diretor teatral e de cinema, foi o primeiro a escrever um roteiro teatral, *Mai li ren* [O vendedor de peras], ainda em 1915. Esses dramaturgos são os representantes

da escola *Aimeiju* [amador], transliteração fonética do inglês *amateur*, para demarcar sua atividade com finalidade não comercial, em contraponto à escola do Teatro Civil. O lema do movimento era “a construção de uma verdadeira arte teatral, que via o teatro como meio de transformação social e pessoal, sem perder de vista o caráter essencial artístico do teatro.” (TIAN, 1993, p. 74). A escola se contrapunha ao Teatro Civil por seguir o roteiro e pela seriedade em cena. O movimento perdurou até o final de 1920.

Guo Muoruo e Tian Han são considerados representantes da escola romântica (DING 2009, p. 61), apesar de serem engajados com a transformação da realidade social chinesa. O drama de Guo Moruo (1892-1978), historiador e escritor, recorre a personagens clássicos. Os dramas *Zhuo Wenjun* e *Wang Zhaojun* são uma denúncia da opressão feminina, com o predomínio de uma linguagem contemporânea. O teatro do dramaturgo e poeta Tian Han (1898-1968) caracteriza-se por uma linguagem autocêntrica, cujo drama funde sentimentos poéticos à realidade com uma imagem poética. O dramaturgo extravasou a emoção perante a exploração do novo pela geração em dramas como *Kafeidian zhi yi ye* [Uma noite na cafeteria], *Huo hu zhi ye* [Caçada noturna] e *Hu shang beiju* [Tragédia no lago] (cf. TIAN, 1993, p. 88ss.).

No gênero comédia, Ding Xilin (1893-1974), dramaturgo e físico, não buscava a problematização ou a instrução moral. Seu teatro caracteriza-se pela descrição minuciosa dos caracteres e pela construção da atmosfera das cenas. Ele conseguiu com sucesso transpor a técnica da comédia inglesa para transcrever com humor os grandes problemas sociais chineses ao palco como em *Yi zhi mafeng* [Uma vespa] e *Yapo* [Opressão] (cf. TIAN, 1993, p. 92ss.).

Acompanhando o surgimento do moderno teatro chinês, também desponta a crítica e a investigação teatral. Temas como a natureza, a função social ou artística, a profissionalização, a concepção de tragédia, entre outros, cresciam em meio à proliferação de encenações. Porém, ainda estavam a caminho do amadurecimento, pois faltava o aprofundamento teórico. Tian (1993, p. 94ss.) aponta concepções ainda super-

ficiais, tendo em conta a velocidade com que fora introduzida a arte teatral ocidental no contexto chinês. Por isso os escritos teóricos tendiam à imaturidade, à radicalização e à parcialidade. Tian (1993, p. 116) também explica que no período inicial os líderes intelectuais do movimento Nova Cultura promoviam “a reforma teatral”, movidos pelos ideais de transformação social. Por um lado, isso foi positivo para incitar mudanças, mas suas vozes não penetravam no território do teatro, já que não faziam parte dela e faltava-lhes conhecimento de causa. Entretanto, as críticas iniciais serviram para que surgisse uma geração com maior embasamento teórico, mas, por outro lado, distanciada da realidade chinesa.

Nessa fase, a narrativa linear e a imitação do real eram predominantes, o que confere, apesar da negação, uma forte influência do Ocidente sobre o teatro tradicional chinês. Ding reconhece-a como uma etapa incubadora, uma vez que a “digestão” da forma e do conteúdo do teatro ocidental tornara-se necessária para o surgimento da verdadeira nova expressão teatral chinesa (2009, p. 61), que será explanada abaixo.

O período de amadurecimento (1930-1936)

A década de 1930 é considerada o período de amadurecimento do moderno teatro da China, que melhor retratou o aprofundamento das contradições de classe e de etnia do país. Por volta de 1932, Xiong Fuxi organizou a primeira escola cênica experimental camponesa no interior de Hebei, que mais tarde participaria da resistência à invasão japonesa. O drama *Leiyu* [*A tempestade*] (1934), de Cao Yu, é considerado a obra-prima do moderno teatro realista chinês (CHUNG, 1995, p. 243) e a concretização do “teatro novo” chinês (DING, 2009, p. 61). Cao Yu (1910-1996) foi o dramaturgo que melhor absorveu o espírito do moderno teatro ocidental ao escrever dramas cujas temáticas tratavam da realidade chinesa. Entre as suas contribuições, destacam-se a ruptura com a narrativa linear e a introdução da narrativa psicológica.



Qiyuan, de 1942.

Fonte: http://www.gmw.cn/content/2007-04/16/content_591760.htm

Críticos como Ding (2009, p. 43) e Tian (2006) avaliam em *Leiyu* [*A tempestade*] a forte influência da tragédia grega, em que os personagens ficam subjugados à sorte do destino. Concomitantemente, a trama é estruturada com rigor, os caracteres são complexos e engenhosos, e lembra *Espectros*, de Ibsen. A trama da obra gravita em torno de uma família que se vê diante da destruição psicológica e física graças à depravação moral de seus membros, dominados pela figura corrupta de Zhou Puyuan, o patriarca. Em *Richu* [*O amanhecer*] (1936), a temática da progressiva degradação moral de pessoas diante de uma sociedade hostil permanece na segunda obra de Cao Yu. Nessa peça, porém, o dramaturgo explora o estilo prosaico e impressionista semelhante ao estilo de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, escrita em 1901. Nesse drama Cao Yu narra a história de várias mulheres em Xangai, cujas vidas se desintegram em meio à falta de afeto e de compreensão da sociedade que as rodeia, aprisionando-as em um destino trágico do qual não conseguem escapar. Em 1937, foi lançado seu terceiro drama, *Yuanye* [*A selva*] que narra uma história de assassinatos e vinganças em uma floresta.

Os elementos sobrenaturais e fantásticos nessa obra caíram no gosto da crítica em geral, em uma época em que se valorizava mais o realismo social como o retratado por Wallace. A forma não realista dessa narrativa faria esse drama ser reencenado nos anos 1980, com a colaboração do próprio autor.

Nessa seção realizou-se um panorama histórico da introdução e aprendizagem da arte teatral moderna do Ocidente no teatro chinês ao longo das três primeiras décadas do século XX. Observa-se um período marcado pela exploração de novas formas de expressão, cuja trajetória foi marcada por percalços e dilemas. A vanguarda chinesa atuava em duas frentes: a luta pela derrocada da monarquia – símbolo de uma tradição opressora, retrógrada e decadente – e a luta pela expulsão dos invasores estrangeiros e a construção de uma nova identidade cultural chinesa. Na fase germinal, a partir do final do século XIX, predominou o sincretismo da forma teatral ocidental ao teatro tradicional chinês. Foi o grande volume de traduções da literatura ocidental e a respectiva encenação, que enfrentou o distanciamento estético do público chinês e diferentes sistemas culturais. Isto fez a vanguarda repensar sua práxis e adaptar o teatro realista ocidental – em espírito, e a escrever dramas que retratavam a realidade e os anseios de mudança social e cultural da população chinesa. Na década de 1930, o teatro chinês atingia a sua fase de maturidade, rompia com a estrutura da narrativa linear e enfrentava novos desafios no campo da encenação. O período é também marcado pela proliferação de associações artísticas com a Liga Teatral de Esquerda de Xangai e a Associação de Promoção à Educação da Pessoa Comum da China. Esse período profícuo foi interrompido pela invasão japonesa (1937-1945).

O período de resistência e libertação (1937-1949)

Com a invasão japonesa em 1937 e a sucessiva guerra de resistência, o movimento teatral chinês serviu como meio de propaganda para a

mobilização das massas. Várias sociedades teatrais de resistência foram organizadas em todo o país e as diferenças entre as mais diversas escolas foram deixadas de lado em favor da causa comum. Nesse contexto, predominou o estilo narrativo linear, cuja temática versava sobre a realidade da guerra, exaltava a resistência patriótica e denunciava a traição à pátria. O período contingencial se constituiu como uma oportunidade única para as trupes modernistas urbanas se deslocarem ao campo e a regiões fronteiriças para popularização do moderno teatro, formando escolas em todo o território nacional, e, durante o processo, aprofundarem o conhecimento sobre a diversidade cultural e a realidade de seu país. Em termos de atuação, havia o predomínio de peças em ato único ou cenas rápidas, devido às guerrilhas (TIAN, 1993, p. 224ss.).

No crepúsculo da Segunda Guerra Mundial, devido à debilidade econômica e ao enfraquecimento da aliança entre nacionalistas e comunistas, o movimento teatral enfrentava sérias dificuldades. O teatro de denúncia era reprimido nas áreas controladas⁴ pelos nacionalistas (de Chiang Kai-shek) e de cessão estrangeira (Xangai), enquanto continuou a ser utilizado nas regiões de domínio das tropas da libertação (de Mao Zedong). Os dramaturgos nas áreas controladas recorriam à encenação de dramas históricos como forma de denúncia velada à realidade social chinesa. Enfrentavam uma inflação desenfreada e o alto custo de aluguel dos teatros. Entre 1941 e 1943, o dramaturgo romântico Guo Moruo lançou seis dramas que causaram grande impacto. Nas regiões controladas pelos comunistas, dramaturgos e atores eram considerados soldados do Exército da Libertação e escreviam dramas com ideais socialistas como forma de resistir contra forças imperialistas. Os temas eram a reforma agrária, a igualdade de classe, a exaltação da figura do camponês e do operário. Segundo Ding (2009, p. 67) “devido à intensificação ideológica no início de 1940, os dramaturgos de esquerda sincretizaram o realismo predito pelos movimentos da Nova Cultura

4 O Estado era controlado pelo Guoming dang [Partido Nacionalista] de Jiang Jieshi [Chiang Kai-shek] e comandava as cidades. O Partido Comunista Chinês era a oposição perseguida pelo governo e sua ação de influência era no interior, enquanto na zona urbana, clandestina.

e Quatro de Maio com a forma do teatro popular”. Ou seja, utilizavam-se da estrutura do teatro popular tradicional para escrever na linguagem vernácula. A partir dessa linha teórica e diretiva, surgiram o movimento *Xinyang geju yungdong* [Movimento do teatro musical rebento] e *Pingju gaige yundong* [Movimento de reforma da Ópera de Pequim]. Ainda em 1938 foi inaugurada uma escola de formação denominada de Instituto de Artes Lu Xun em Yan'an. Sha Kefu (1903-1961), dramaturgo e fundador do Instituto, escreveu, em apenas um ano escreveu mais de trinta peças de diversos gêneros como musical, adaptação de teatro clássico, monólogo e esquete. Esses movimentos renovaram os dramas tradicionais com uma linguagem acessível, revestida de um novo cenário que servia como uma poderosa máquina de propaganda política para mobilizar as massas e se constituiu em uma importante fase de amadurecimento do moderno teatro chinês.

Por outro lado, o período prolongado de guerra suscitava na classe teatral uma nova consciência. Em 1944, o dramaturgo Xia Yan (1900-1995) relata que, durante certo período, o trabalho das trupes teatrais funcionou, “mas gradativamente enfraquecia, apenas a metade das trupes conseguia seguir atuando em condições extremas, perante as doenças, a pobreza, a falta de jornais e livros e o fastio de encenações que não agradavam mais nem o povo nem os soldados.” E queixa-se: “Finalmente, esses homens foram abandonados à sorte. Deram sua juventude para a causa, mas não obtiveram a atenção e o apoio das pessoas”. Na retaguarda, segundo o dramaturgo, a situação também era semelhante: “O teatro tornou-se um evento de entretenimento de uma minoria, uma forma de captação de recursos e evasão de impostos. Dizem do papel de instrução do teatro, da sua vocação de resistência. Contudo, o que se percebe é a classe tea-

tral oprimida entre duas paredes não consegue mais desenvolver a Arte.” (TIAN, 1993, p. 244-5).

De acordo com Tian (1993, p. 239), no final desse período, a quantidade de peças produzidas elevou a qualidade do moderno teatro chinês, que atingia o amadurecimento por meio da unidade entre forma e conteúdo e a forma. Contudo, a classe teatral deparava-se com a dicotomia “arte” *versus* “propaganda”, “subjetivismo” *versus* “objetivismo”, “social” *versus* “individual”. Prenúncio da nova era com forte viés político que se aproximava.⁵

Uma boa ilustração da politização teatral é a discussão promovida pelo jornal *Xinhua* [Nova China] em 1945. A estreia das peças *Qingming qianhou* [Por volta do dia dos Finados], único drama do escritor Maodun, e *Fangcai tianya* [A baunilha⁶ dos confins da terra] do dramaturgo Xia Yan suscitaram o debate. O primeiro drama é inspirado no caso verídico do vazamento de uma medida econômica da conversão de moeda em ouro, no qual o único punido é um bancário. A trama ocorre em Chongqing, capital emergencial da China durante a guerra sino-japonesa, em que um industrial patriota transfere a sua fábrica para a cidade e enfrenta a administração burocrática do Partido Nacionalista. A corrupção sem freios do funcionalismo impede, na peça, o desenvolvimento industrial. Na segunda peça a trama retrata a relação desgastada de Shang Zhihui e Shi Yongfang. O marido conhece Xiaoyun, sobrinha de seu amigo, e logo os dois se apaixonam. A mulher, ao descobrir a relação dos dois, pede ajuda à Xiaoyun, enquanto Meng também aconselha Shang a desistir dessa relação. Os amantes se separam e Xiaoyun vai para a guerra de resistência à invasão japonesa.

O setor cultural progressista da região controlada pelos nacionalistas manifestou-se contrária às atuações sem fins políticos, enquanto os críticos

5 Os escritores da revolução do início do século XX haviam focalizados os males e as contravenções do governo e os intelectuais modernos herdaram a tradição de exprobração, alertando para as imperfeições das autoridades. O controle da literatura pelo PCC tornou-se uma questão central. Em 1942, Mao Zedong [Mao Tse-tung] fez duas preleções em Yan'an e estabeleceu peremptoriamente que a literatura devia servir ao Estado, nesse caso à causa da revolução encabeçada pelo PCC (FARIBANK; MERLE, 2006, p. 299).

6 Metáfora poética para se referir a homens e mulheres leais. Muito utilizada pelos poetas românticos chineses do período dos Reinos Combatentes (475-221 a.C), dinastia Tang (618-907) e dinastia Song (960-1279).

consideraram “o drama [de Maodun] satisfatório, apesar de estar impregnado de chavões e formalismo, denunciar um Estado opressor e corrupto, e haver um bom desenlace da trama, que indica uma solução a ser seguida contra o estado das coisas.” (TIAN, 1993, p. 255). Os mesmos críticos disseram que peças como a de Xia Yan “constituíam o perigo real, pois o não formalismo encobria o anti-político; utilizava-se o subjetivismo para manifestar a postura irracional, travestia-se como contrário aos costumes para dissimular a posição antimarxista”. Quanto ao enredo ponderaram que “apesar de existir crítica na trama, o seu cerne versa sobre o conflito amoroso do qual o personagem não consegue se desvencilhar: ele, localizado “no fim do mundo”, mais ainda pensando na “baunilha” não fornece ao público uma força transformadora.” (Ibid.). Por fim, profetizaram que “a maior tragédia humana não é a amorosa e sim a luta entre as classes.” (Ibid.). Wang Rong, membro da Liga de escritores de esquerda, rebateu dizendo que “o realismo não deveria se centrar na inclinação política, mas fortalecer e dissolver a visão subjetiva do autor na realidade objetiva.” (Idem, p. 257). E ainda defendeu a arte realista como herdeira da tradição revolucionária do movimento Quatro de Maio, cuja essência era democrática, libertária e progressista, e dispensava somar insumos partidários e classistas, advindas de teorias políticas tendenciosas. Por fim, manifestou que a missão da arte realista era fundir a objetividade e a subjetividade, pois ambas refletiam os sentimentos e a realidade das massas na sua totalidade. Quanto à trama de Xia Yan diz-se que o desenlace da protagonista indo para o campo de batalha refletia o engajamento do autor realista. Essas perspectivas críticas antagônicas quanto à função política e social do teatro irão se polarizar nas décadas seguintes, causando a prisão em massa da classe teatral.

Enquanto isso, o moderno teatro proliferava na área rural. Em 1945, apenas na região de Shandong havia mais de 120 trupes teatrais, uma trupe para dez aldeias, o que revela a popularização do moderno teatro realista na China. O movimento de vanguarda conseguiu romper barreiras de hábitos arraigados,

como a participação das mulheres e atuação em conjunta com os homens. (TIAN, 1993, p. 294).

O período da República Popular da China e a Revolução Cultural (1949-1976)

Na seção anterior foram apresentadas as diferentes escolas teatrais descendentes do teatro de vanguarda. Porém, a escola teatral da libertação ultrapassou a fase de imitação dos dramas de Henrik Ibsen e George Bernard Shaw e conseguiu popularizar um teatro com forte conotação político-ideológica. Ding justifica esse estado da arte “inevitável devido à contingência histórica” e, “perante os inimigos e sendo a classe teatral integrante do movimento de libertação da China, a sua liderança teve de fazer escolhas e assumir a tarefa de propagação do ideal revolucionário. Nesse contexto, frequentemente privilegiou o conteúdo em relação à forma” (Ding, 2009, p. 71).

Os teatrólogos chineses dividem este período em antes (1949-1966) e depois da Revolução Cultural (1966-1976). No período anterior, destacam-se os dramas épicos, menos românticos e com características mais autorais como *Guan Huanqing* [*Guan Huanqing, o dramaturgo*] (1958), uma exaltação ao artista do povo, e *Wencheng gongzhu* [*A princesa Wencheng*] (1960), obras-primas de Tian Han. *Cai Wenji* [*A poetisa Cai Wenji*] e *Wuzetian* [*Wu Zetian, a imperatriz da dinastia Tang*], de Guo Moruo. *Longxugou* [*O bairro Longxugou*] (1950) e *Cha guan* [*A casa de chá*] (1957), de Lao She, foram escritas por dois dramaturgos considerados inovadores e são dramas representativos da terceira geração do moderno teatro chinês.

Lao She (1899-1966) já era um escritor popular na década de 1930 pelo romance *O camelo Xiangzi*. No teatro, contudo, é considerado dramaturgo da terceira geração. Com a invasão japonesa na década de 1940, ele se mudou para Chongqing, no sudoeste chinês, para colaborar com a resistência, período em que escreveu sete dramas como *Mianzi wenti* [*Questão de honra*], *Shei xian dao le*

Chongqing [Quem chega primeiro a Chongqing?]. De personalidade humilde e dedicada, Lao She costumava dizer que “o que escrevia não parecia drama e sim um romance” (Ding, 2009, p. 86). Com a peça *Longxugou*, cuja trama retrata o processo de conscientização do governo popular por um grupo de trabalhadores e moradores do bairro homônimo em Pequim, o autor foi aclamado pelo público e pela crítica. A peça transborda sentimentos graças a uma construção minuciosa dos caracteres, cuja linguagem é uma reprodução fiel do subúrbio da capital, provocando a identificação do público com os personagens do drama. No mesmo ano, o autor foi condecorado com o título de Artista do Povo e isso o encorajou para seguir na carreira, escrevendo 23 peças musicais, infantis e óperas. Em 1958, estreia *A casa de chá*, sucesso de público, mas não da crítica. Nesse período, a China entrava no primeiro período dos “vinte anos perdidos”,⁷ em que eram exigidos dos círculos intelectuais lealdade total ao sistema comunista⁸ e a trama da peça foi considerada contrária aos ditames do sistema por não se manifestar claramente contrária aos “quatro velhos conceitos”: velhas ideias, velha cultura, velhos costumes e velhos hábitos (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 360).

A trama ocorre na casa de chá *Yutai*, em Pequim, organizada em três atos que perpassam a derrocada da dinastia imperial, o período de domínio militar e da invasão japonesa, eventos que provocaram mudanças na vida de seus setenta frequentadores ao longo de meio século. Interessante notar a complexidade do drama que envolve mais de setenta personagens com uma trajetória individual que evoluem e se entrelaçam no período, se constituindo um verdadeiro mosaico social e histórico. A unidade dramática é conferida ao proprietário da casa de chá e sua luta para a manutenção do estabelecimento. Entre as inovações, o destaque

especial à falta de um conflito e desenlace tradicional do drama. A revisão realizada por Tian (1993, p. 443ss.) e Ding (2006, p. 85ss.) fornece extensa lista de motivos para o sucesso de *A casa de chá*, em que se destaca a representação vívida de seus personagens na tragédia épica, causando a proximidade estética com o público receptor. Entrementes, na época, foram poucos os críticos que conseguiram perceber a dimensão do drama como um ritual fúnebre de despedida ao passado.

A partir de 1957 intensifica-se cada vez mais o movimento “antidireitista” e, em 1965, a denúncia de que a peça *Hairui baguan* [*A demissão de Hai Rui*] era uma crítica velada ao Partido Comunista, publicada por um dos membros da Gangue dos Quatro, leva à detenção do autor e a várias prisões. O artigo prenunciava a Revolução Cultural (1966-1976). Nesse período, segundo a revisão bibliográfica predominou o teatro realista socialista. Todavia, o moderno teatro já adquirira características chinesas, ou seja, o sistema teatral já estava formado.

O renascimento do teatro: o movimento neorrealista (1978-)

Com a Reforma e Abertura a partir de 1978, grandes transformações ocorreram no teatro chinês nas décadas de 1980 e 1990. O período foi marcado por encenações dramáticas cujos argumentos retomam a problematização social – como o teatro de vanguarda de 1920, e montagens dos dramas das gerações de 1930 a 1960. Apesar da popularidade inicial, gradualmente a temática se desgastou, fazendo surgir um alerta de crise que provocou a discussão sobre a concepção teatral. Conforme Ding (2006, p. 98), a crise enfrentada em meados de 1980 são de causas diversas: a concorrência com a popularização da televisão e do cinema, simplificação e ideologização da temática social e a fal-

7 O termo “perdido” é utilizado no sentido que “talentos patrióticos foram ridicularizados e impedidos de ajudar no desenvolvimento da nação” (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 336).

8 Em 1957, nas cidades e no campo, um novo grupo chegou ao poder formado por operários e camponeses com nível de escolaridade baixo, sem conhecimento exterior, repletos de xenofobia e antiintelectualismo (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 337).

ta de qualidade estética. A crise levou o movimento artístico a discutir a concepção do teatro chinês, se esse resumir-se-ia ao modelo teatral de Ibsen, de Brecht ou de Mei Lanfang (1894-1961), ator da Ópera de Pequim, se o sistema de construção da personagem de Stanislávski seria a única possível. Enfim, o debate teórico redirecionou-se ao palco, o que é revelador de transformações no sistema teatral chinês.

A seguir a esse debate, peças das mais diversas escolas ocidentais são encenadas na Terra do Dragão, ao mesmo tempo em que a ópera tradicional chinesa chama a atenção e é adaptada ao drama moderno. Em meio a esse contexto, surge o teatro experimental, que no período se refere a métodos de encenação não realistas e privilegiam a flexibilidade de gêneros. Mais tarde, o experimentalismo “assumiria conotações chinesas, já que não era um movimento de contracultura como no Ocidente, mas buscava viabilização financeira e enfatizava a popularização do teatro, especialmente em salas alternativas” (Ding, 2009, p. 264).

Em 1982, estreava *Juedui xin hao* [*Sinal absoluto*] dirigido por Lin Zhaohua (1936 -) em Pequim, numa pequena sala de ensaio e, em Xangai, estreava *Muqin de ge* [*A música de minha mãe*] com a direção de Hu Weimin (1932-1989) num teatro de arena. Ambas foram as primeiras do gênero e provocaram reações adversas do público, enquanto no restante do país ainda predominava o moderno teatro realista. Posteriormente, as temáticas tornavam-se cada vez mais complexas, ao explorar a introspecção: *Yi ge sizhe dui shengzhe de fangwen* [*A visita de um mor-*

to a um vivo], *WM women* [*Nós - Nós*], entre outras peças, descrevem a dupla personalidade existente no humano e determinados comportamentos psicológicos extraordinários (Ding, 2006, p. 242). Outras peças, como *Chezhan* [*A estação*], trabalham ao nível simbólico o que subjaz à realidade.

Depois de 1985, a China é tomada por uma “febre cultural”, isto é, o resgate das raízes culturais encobertas pela radicalização do regime. A trama da peça *Gou’rye niepan* [*O nirvana do senhor Gou’r*] (1986) dirigido por Lin Zhaohua, um dos diretores mais produtivos da atualidade, problematiza a relação dúbia entre o camponês e o latifundiário. Se, anteriormente, o conflito era visto como uma questão de luta de classes, neste drama é trabalhada a condição cultural e psicológica compartilhada entre classes distintas: a mesquinharia, o conservadorismo, a cobiça, a diligência, etc. são caracterizadas na trajetória de Gou’r [cachorro], um camponês comum, cuja vida a peça acompanha ao longo de trinta anos. Como qualquer chinês rural, Gou’r deposita todas as suas esperanças em um pedaço de terra. Seu pai comeu um cachorro vivo para ganhar uma aposta por meio hectare de terra. Com a Libertação da China em 1949, Gou’r obtém um pedaço terra, uma casa e a mão da filha do (ex)latifundiário. No auge de sua felicidade, mudam as diretrizes e se depara com a política da cooperativa agrícola, momento em que tem que socializar sua recém adquirida propriedade, e sua vida se torna uma tragédia pessoal. Gou’r consegue sobreviver à Revolução Cultural e seu direito à terra é restituído. Nessa altura, próximo dos setenta anos, seu filho planeja derrubar a casa para construir uma fábrica. Gou’r



À esquerda *O nirvana do sr Gou’r* (1986), de Lin Zhaohua. No meio e à direita, cenas de *Rinoceronte apaixonado*
Fonte: <http://www.mask9.com/node/76369>

é o símbolo de uma geração sacrificada, mais do que uma narrativa pessoal, é essencialmente uma história social. A encenação desenvolve-se em retrospectiva, em que inicia com Gou’r perturbado e querendo botar fogo na casa. Segundo Ding (2009, p. 101), o autor enfatiza a reflexão cultural mais do que os acontecimentos políticos.

A década de 1980 é caracterizada como um período de despertar devido ao ambiente mais liberal, à multiculturalidade do campo artístico e que, a partir de 1985, consegue cativar um público espectador, apesar da crise financeira que assola o país. Entretanto, como sinaliza Ding (2009, p. 343), a abertura política, a elevação do nível de exigência do espectador e a concorrência com outras formas de arte se tornaram uma pressão à classe teatral para que ela também evoluísse. O teatro se tornava mais independente da política e construía um padrão estético próprio. Em 1989, é encenada em Nanquim a primeira peça do gênero teatro do absurdo *Wuli de maotouying* [A coruja dentro do quarto] no primeiro festival de teatro experimental com a participação de treze dramas.

Em 1991, estreia em Xangai, o primeiro melodrama *Liushou nvshi* [A guarda] com mais de trezentas encenações e faz o gênero ser reconhecido em 1993, durante o Festival do teatro experimental da China em Pequim. Em 1999 estreia *Lian’ai de xiniu* [O rinoceronte apaixonado] peça representativa do diretor Meng Jinghui (1964-), que até 2012 já completou mil apresentações. A trama é sobre um tratador do zoológico, responsável pelo rinoceronte, que se apaixona loucamente pela sua vizinha Mingming. Para ganhar o seu amor, o tratador já tentou de todas as maneiras, mas tudo foi em vão. Mingming é apaixonada por Chen Fei que também nunca a amou. Por fim, o tratador sequestra Mingming em nome do amor e mata o rinoceronte.

Meng é considerado um dos diretores mais profícuos da atualidade e autor da melhor peça infantil da China – *Moshan* [A montanha enfeitada] (2006). Meng também realiza adaptações de dramas ocidentais. Segundo Ding (2009, p. 267), Mou Sen (1963-) é um dos produtores e diretores pós-modernista mais criativo e contemporâneo, líder



da “*Wa*” *xiju chejian* [Oficina Teatral “Sapo”]. A peça *Ling dang’an* [Arquivo zero], inédita na China por ser proibido o uso de fogo vivo em ambientes fechados, *Guanyu ‘bi’an’ de hanyu yufa taolun* [Discussão da gramática chinesa sobre faramita], entre outras, não possuem roteiro ou argumento. Em *Yu aizi youguan* [Em relação à AIDS] desce em meio ao palco metade de um porco que é conduzido pelos atores a um moedor de carne e preparado junto a legumes e verduras para ser servido como almôndega e pastel. Durante a encenação o público é convidado para relatar aos atores tudo o que quiser. Concomitantemente, dois operários da construção civil, especialmente contratados, constroem três paredes no entorno da cena. Esses diretores constituem a vanguarda do teatro chinês nos dias de hoje.

Cena de *Relação Aids*
Fonte: <https://eachcloudasia.blob.core.windows.net/clips/ZGTU7.htm>

Palavras finais

A história não se repete. O contexto do movimento de libertação do pensamento promovido pela elite cultural de Quatro de Maio de 1919 foi muito diferente da era da Reforma e Abertura (1978-). Contudo, como afirma Chung (2009, p. 49), os chineses contemporâneos, herdeiros de uma tradição hábil em absorver, sincretizar e adaptar à cultura local os elementos culturais de várias procedências, podem se tornar o novo motor propulsor do progresso do teatro moderno chinês no

próximo período. O crítico sugere que a cultura do empréstimo e da transposição do teatro estrangeiro é justificável para servir de base à nova forma do teatro chinês. Chung (1995, p. 251) também afirma que o moderno teatro chinês atualmente se localiza no período pós-colonialista e ainda é um projeto incompleto. ☆

Cronologia do desenvolvimento do teatro moderno chinês

1899: Estudantes de Xangai encenam *A escandalosa história do funcionalismo*.
1907: A Trupe Chunliu encena *A dama das camélias* em Tóquio.
1910: O movimento Teatro Civil prospera.
1918: A revista *Novo jovem* promove debates sobre o rumo teatral chinês.
1921: Início do movimento Teatro Amador.
1925: Início do movimento Teatro Nacional.
1928: O termo *huaju* torna-se a denominação do teatro moderno chinês.

1933: O dramaturgo Cao Yu escreve *Leiyu* [*A tempestade*].
1937: Início do movimento de resistência à invasão japonesa.
1941: Estreia *Estação da neblina* em Chongqing
1942: Colóquio de artes em Yan'an (promovido por Mao Zedong)
1950: Fundação do Teatro da Arte Popular em Xangai e Pequim
1956: Primeiro Festival Nacional de Teatro na China.
1958: Estreia *A casa de chá*, de Lao She.
1965: Crítica da Gangue dos Quatro à *Hairui baguan* [*A demissão de Hai Rui*].
1966-1976: Revolução Cultural
1982: Estreia *Sinal absoluto*. Início do teatro experimental.
1989: Dia 4 de junho: incidente da Praça Tian'anmen
1993: Festival de Teatro Experimental (Little Theatre Movement) da China, o melodrama é reconhecido.

Abstract: It is often said that there are three possibilities to the entry of exotic specimens in a given ecosystem: survival, extinction or mutation. In China, this phenomenon is also observed in Arts, when the Western modern realism in theater was transplanted to this cultural system. This article presents an overview of the development of modern theater in China. To do so, we start by a brief description of traditional Chinese theater and then expose the context of the introduction of Western drama, its main periods and theatrical productions.

Keywords: *Modern theater; Theater history; China.*

Referências

- CHUNG, Ming de. *Xiandai xiju jiangzuo: cong xieshi zhuyi dao houxian-dai zhuyi* [O teatro moderno: do realismo ao pós-modernismo]. Taipei: Bookman, 1995. 276 p.
- DING, Luonan. *Ershi shiji Zhongguo xiju zhengtiguang* [Panorama do teatro chinês no século XX]. Xangai: Wenyi, 2009. 298 p.
- FAIRBANK, John; GOLDMAN, Merle. *China: uma nova história*. Tradução de Mariza Mota. Porto Alegre: L&PM, 2006. 520 p.
- HUANG, Zuolin. "A supplement to Brecht's Alienation effects in Chinese acting". In TATLOW, Antony and WONG, Tak-wai (eds.) *Brecht and East Asian Theatre: The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982. 14 p, (p. 96-110).
- LIAO, Ben; LIU, Yanjun (2007). "Huaju: quanqiu hua jincheng zhong de yishu chuanbo yu zhuanxing" [Drama: a difusão da arte e sua transformação no processo de globalização]. Disponível em: <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2007-03-27/27870.html>. Acessado em: 31 de ago. de 2012.
- TIAN, Benxiang. *Xiandangdai xiju lun* [Teoria do teatro contemporâneo e moderno]. Nanchang: Jiangxi gaoxiao, 2006. 376 p.
- TIAN, Benxiang; JIAO, Xiangzhi. *Zhongguo huajushi yanjiu gaishu* [Panorama das investigações em história do teatro da China]. Tianjin: Tianjin guji. 523 p.
- WU, Baohe. *Zhonggou dangdai xiaojuchang de fazhan guocheng* [O processo de desenvolvimento do teatro experimental contemporâneo chinês]. Disponível em: http://www.china001.com/show_hdr.php?xname=PPDDMV0&dname=78RO741&xpos=89. Acessado em: 10 de setembro de 2012.