

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE DIREITO E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

LUIZA HELENA ARÊDES CURADO

**CINEMA, MÍDIA E SOFT POWER: o 17º Congresso Nacional do
Partido Comunista Chinês (2007) enquanto marco do papel do
cinema na projeção global da política externa**

GOIÂNIA

2021

LUIZA HELENA ARÊDES CURADO

CINEMA, MÍDIA E SOFT POWER: o 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês (2007) enquanto marco do papel do cinema na projeção global da política externa

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Direito e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais.
Orientador(a): Prof. Me. Renzo Nery

GOIÂNIA

2021

FOLHA PARA FICHA CATALOGRÁFICA

LUIZA HELENA ARÊDES CURADO

CINEMA, MÍDIA E SOFT POWER: o 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês (2007) enquanto marco do papel do cinema na projeção global da política externa

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Direito e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais.
Orientador(a): Prof. Me. Renzo Nery

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Me. Renzo Nery (Orientador)

Profa. Me. Katiúscia Costa

Prof. Me. Leandro Borges

Dedico este trabalho aos meus pais, Luiza e Dilermando. Obrigada por todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Em tempos de pandemia tudo fica mais difícil, cansativo e custoso, e isso se agrava ao sermos realistas e entendermos que não temos ideia ou perspectiva de quando as coisas melhorarão, então, em uma época tão desesperançosa, agradeço a todos que estiveram ao meu lado durante esse período que tomou parte da minha saúde física e mental. Trilhar meu caminho recebendo todo o suporte necessário foi essencial para que eu conseguisse completar mais esse ciclo que foi tão dolorido, mas ao menos tempo esperançoso e satisfatório.

Agradeço aos meus pais, Luiza Arêdes e Dilermando Curado, e ao meu irmão, Luiz Guilherme, por sempre acreditarem em mim, no meu potencial, na minha força, e serem sempre meu porto-seguro. Para mim é uma honra ter sido enviada a este mundo para caminhar junto de vocês e meu amor sempre será maior que tudo.

Aos meus amigos, Adam Agapito, Alana Cristine, Aldo Silva, Larissa Arantes e Samuel Franco, por terem me acompanhado não apenas na faculdade, mas também na vida. Acredito que amigos são nossa segunda família e sou grata por termos nos esbarrado por aí, vocês fazem a vida menos pesada. Mal posso esperar para dividirmos novamente muitas risadas e comemorações.

Aos meus amigos de longa data que acompanharam surtos, lágrimas, desistências (tristes, mas necessárias), gargalhadas, conversas e conselhos, agradeço pela companhia e por me darem o incentivo e força necessários para que eu chegasse até aqui.

Ao meu orientador, Prof. Me. Renzo Nery, que acreditou na minha capacidade de redigir este trabalho e terminar essa etapa da minha vida. Obrigada pelas orientações, incentivos e, principalmente, paciência.

Por fim, agradeço a todos que me acompanharam e fizeram parte dessa trajetória, serei eternamente grata por terem acreditado na minha capacidade e coragem, principalmente quando eu não acreditava mais.

Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho tem o intuito de estudar o papel do cinema como instrumento político através da análise das relações do governo chinês com a indústria do cinema de seu próprio país. Tendo em vista que, desde a ascensão da China no cenário internacional no começo do século XXI, o governo chinês busca utilizar de sua cultura e do cinema como instrumentos de *soft power*. A opção metodológica para subsidiar tal reflexão é constituída através de revisão bibliográfica, principalmente tendo como base as contribuições Nye (1990; 2004; 2005) e Gilboa (2001). Parte-se da premissa de que embora o governo chinês de Deng Xiaoping (1978-1992) tenha de fato investido na expansão de sua imagem para países estrangeiros, as problemáticas existentes dentro do próprio país, em especial a censura estatal, atrapalham produções locais que buscam expressar as reflexões e os sentimentos dos cidadãos chineses que se encontram em posição marginalizada. Embora o crescimento chinês tenha proporcionado a oportunidade de expansão do mercado da comunicação, possibilitando inclusive a ação em produções nacionais e internacionais e a compra de grandes produtoras de cinema, as relações conflituosas do governo para com as artes que não realizam propaganda positiva em relação ao país acaba por mascarar as relações entre os governantes e sua própria população.

Palavras-chave: Relações Internacionais; Comunicação; China; Cinema Chinês.

ABSTRACT

The present work aims to study the role of cinema as a political instrument through the analysis of the relationship between the Chinese government and the film industry in its own country. Bearing in mind that, since China's rise on the international scene at the beginning of the 21st century, the Chinese government has sought to use its culture and cinema as soft power instruments. The methodological option to support such reflection is constituted through a literature review, mainly based on the contributions Nye (1990; 2004; 2005) and Gilboa (2001). It starts from the premise that although the Chinese government of Deng Xiaoping (1978-1992) has in fact invested in expanding its image to foreign countries, the problems existing within the country itself, especially state censorship, hinder local productions that seek to express the reflections and feelings of Chinese citizens who find themselves in a marginalized position. Although Chinese growth has provided the opportunity for expansion of the communication market, even enabling action in national and international productions and the purchase of major film producers, the government's conflicting relations with the arts that do not carry out positive propaganda in relation to the country ends up masking the relations between the rulers and its own population.

Keywords: *International Relations; Communication; China; Chinese Cinema.*

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

FIGURA 1 – Cena do filme <i>Le voyage dans la Lune</i> de Georges Mèliès (1902)	43
FIGURA 2 – Cena do filme <i>The Difficult Couple</i> de Zheng Zhengqiu e Zhang Shichuan (1913)	44
FIGURA 3 – <i>Cala, My Dog!</i> de Lu Xuechang	50
FIGURA 4– <i>Founding of Republic</i> de Han Sampling	51
FIGURA 5 – <i>Rebels of the Neon God</i> de Tsai Ming-liang, 1992	53
FIGURA 6 – <i>Suzhou River</i> de Lou Ye, 2000	54
TABELA 1 – Pesquisa de opinião pública realizada pela BBC World Services sobre a influência dos países do mundo, 2012	33
TABELA 2 – Produções de filmes chineses e o mercado, 1990 – 2003	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O CINEMA ENQUANTO INSTRUMENTO DE PROJEÇÃO POLÍTICA	12
1.1 A CULTURA E A MÍDIA COMO AGENTES LEGITIMADORES DE AÇÕES POLÍTICAS	13
1.1.1 Os Meios de Comunicação e a Prática Política	15
1.1.2 Diplomacia Pública e a Mídia	16
1.1.3 O Efeito CNN	17
1.2 A IMPORTÂNCIA DA MÍDIA PARA AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: DO ACADÊMICO ÀS INTERAÇÕES ESTATAIS	18
1.2.1 Por que utilizar filmes ao longo do curso de Relações Internacionais?	18
1.2.2 A Diplomacia Midiática	21
1.2.3 <i>Mass Media e Soft Power</i>	24
2 A MÍDIA E O GOVERNO CHINÊS: O 17º CONGRESSO NACIONAL DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS E SUAS IMPLICAÇÕES NA POLÍTICA CHINESA	28
2.1 O 17º CONGRESSO NACIONAL DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS	28
2.2 DIPLOMACIA PÚBLICA E O SOFT POWER CHINÊS	31
2.3 A CULTURA E O SOFT POWER CHINÊS	37
2.2.3 Institutos Confúcius	40
3 A EVOLUÇÃO DO CINEMA CHINÊS: DA IMPORTAÇÃO E EXPORTAÇÃO AO FINANCIAMENTO DO CINEMA INDEPENDENTE	42
3.1 A INDÚSTRIA CHINESA DE CINEMA: 1905 – 1990	42
3.1.1 A Revolução Cultural Chinesa	44
3.1.2 A indústria chinesa de cinema após a Revolução Cultural	45
3.2 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA E O GOVERNO CHINÊS	48
3.2.1 O alcance ao mercado global	49
3.3 O CINEMA INDEPENDENTE	52
3.3.1 A sexta geração do cinema chinês	53
3.3.2 A realidade social exposta no cinema independente	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

No decorrer da história e e da cultura nas sociedades modernas nota-se que, com o advento das artes – em suas mais variadas expressões –, produziu-se a possibilidade de que as formas de representação humana da realidade ultrapassassem seu propósito inicial de representar a realidade tal qual ela é. Assim, desaguaram numa espécie de “ultrapassamento” do real, quer dizer, em formas mesmo deliberadamente descomprometidas com a apreensão do “real”, apresentando-se mesmo como um “escape” da realidade. Em suas múltiplas manifestações visuais e técnicas, a modernidade inaugura um momento histórico no qual a arte passa a atingir um contingente populacional nunca antes imaginado. No caso do cinema, conhecido como sétima arte, esse novo alcance tem sido frequentemente instrumentalizado por movimentos políticos com o objetivo de tornarem seus pressupostos ideacionais mais amplamente aceitos pelos diversos grupos sociais que constituem a população de um determinado Estado nacional.

Considerando a cultura, a ideologia e a política como agentes que atuam diretamente na formação de opiniões, esse trabalho se divide em três capítulos que procuram analisar problematizar e articular a influência da mídia na sociedade. Tendo como enfoque o cinema enquanto mecanismo político e não apenas como expressão popular da cultura, o tema principal da investigação gira em torno de como as produções audiovisuais possuem papel fundamental na política dos países, sendo frequentemente utilizadas tanto como instrumento de manipulação de massa, quanto como forma de expor sentimentos e acontecimentos existentes em grupos marginalizados.

É fato que o cinema possui papel importante como forma de repassar fatos e informações para a sociedade, podendo sofrer influência tanto de elites políticas quanto de governos para criar narrativas sobre determinadas identidades políticas e sociais, conforme apontado por Engert e Spencer (2009), o que acaba por influenciar a visão de um grupo, ou até da sociedade como um todo, acerca de determinados eventos.

Desse modo, o primeiro capítulo aborda o cinema enquanto instrumento político, analisando a cultura, a ideologia e a política como agentes que atuam

diretamente na formação de opiniões, representações políticas e identidades. Nesse sentido, parte-se da premissa de que as mídias sociais e o modo como os meios de comunicação podem ser usados não apenas como instrumento de inclusão, a dizer, como um modo de construir identidades coletivas, mas também como forma de manipular e instrumentalizar politicamente preconceitos existentes na sociedade. Em seguida, o capítulo analisa a importância da mídia para as Relações Internacionais, destacando como o uso de filmes pode ser utilizado como instrumento metodológico e pedagógico neste campo de estudo. Para isso, resgata-se a teoria de Eytan Gilboa (2001) conhecida como “Diplomacia Midiática”, apresentando três conceitos analíticos de diplomacia segundo os quais atores estatais e não estatais necessitam se adaptar às alterações socioculturais e políticas consequentes dos avanços tecnológicos e da globalização. Por fim, é analisada a chamada *mass media*, ou seja, os meios de comunicação utilizados para atingir um grande número de pessoas, tendo como instrumento teórico o conceito de *soft power* de Joseph Nye.

No segundo capítulo, aborda-se a ascensão da China como potência mundial a partir do século XXI e a forma como o seu crescimento econômico, expansão cultural e influência global fez com que o governo buscasse meios de disseminar a cultura chinesa pelo mundo, buscando participação mais ativa no sistema internacional. Nesse sentido, a análise acerca da relação entre a mídia e o governo chinês tem como estudo de caso o XVII Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês, em 2007, no qual o então presidente da China, Hu Jintao, destacou a necessidade do fortalecimento da cultura como parte do *soft power* chinês, discurso acompanhado de um crescimento exponencial da indústria cinematográfica desse país.

Por último, o terceiro capítulo trata especificamente do cinema chinês, retratando breve histórico da indústria chinesa de cinema – 1905 até 1990 –. Com enfoque na sexta geração do cinema chinês, o capítulo aborda a evolução das produções cinematográficas chinesas e a relação entre o governo da China, os produtos que possibilitaram a inserção do país no mercado internacional de cinema e os filmes que retratam a realidade da população marginalizada do país.

1 O CINEMA ENQUANTO INSTRUMENTO DE PROJEÇÃO POLÍTICA

De acordo com Enrico Cheli (2009), os primeiros estudos relacionados ao objetivo das propagandas deram-se durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando tal ferramenta foi utilizada como instrumento de guerra, atingindo os soldados e civis e contribuindo para a propagação do ódio e para reforçar os valores da guerra. Mas a massificação das propagandas se deu posteriormente, mais precisamente no final do ano de 1950, com o fenômeno da Revolução Tecnológica ou Terceira Revolução Industrial. Foi com ela que nasceu a possibilidade de informatização dos meios de comunicação, criando redes internacionais e propiciando o surgimento de conglomerados de mídia e sua consequente nas decisões e ações de atores estatais e não estatais, alterando também a atuação política, econômica e social de Estados soberanos.

Como exemplo da influência da informatização dos meios de comunicação e, mais precisamente, seu protagonismo na política nacional e internacional, pode-se citar o uso expressivo dos meios de comunicação durante da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Joseph Goebbels, comandando o Ministério da Propaganda da Alemanha, elaborou detalhada uma campanha midiática visando elevar a moral dos alemães no pós-Tratado de Versalhes ¹ e estigmatizar ainda mais a população judia através também do financiamento de filmes antissemitas ².

A expansão da mídia fez com que a comunicação possuísse papel importante na política mundial, podendo ter uso mais explícito, como em propagandas e campanhas, ou menos explícito, como em filmes e músicas. Destarte, para autores como Stefan Engert e Alexander Spencer (2009) e Lynn Kuzma e Patrick Haney (2001), o cinema é uma das ferramentas mais poderosas de comunicação política

¹ A autoestima alemã decaiu uma vez que não obteve a possibilidade de opinar em relação aos artigos do Tratado de Versalhes e, embora todas os países participantes da Primeira Guerra Mundial tenham tomado partido como culpados pelos milhares de mortes, a Alemanha levou a culpa maior imposta pelos países que conseguiram se manter vitoriosos. (DESAI; DESAI, 2020).

² Jack Shaheen exemplifica esse fato em seu livro *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* apontando os filmes *Die Rothschilds. Aktienauf Waterloo* (Erich Waschneck, Alemanha, 1940, 97min) e *Der Ewige Jude* (Fritz Hippler, Alemanha, 1940, 62min) como exemplos de filmes alemães que atacavam a imagem de judeus (SHAHEEN, 2012).

pela facilidade em repassar ideologias e pela possível representação cultural, nacional, étnica, de gênero e de classe.

Desse modo, as próximas seções abordam a relação existente entre a sociedade, a prática política e a mídia, explorando o modo como as ferramentas de comunicação podem utilizar de aspectos específicos de determinados grupos para fomentar debates e ideias políticas, sendo útil na busca pela aceitação popular acerca de determinadas decisões ou ações governamentais. Também é abordado o papel da mídia nas Relações Internacionais uma vez que, embora a comunicação midiática não seja um assunto amplamente abordado pelo campo (MARINUCCI, 2008), a expansão da internet e a facilidade em conectar pessoas e regiões faz com que este tema seja cada vez mais relevante para todos que buscam ampliar e melhorar as relações interestatais.

1.1 A CULTURA E A MÍDIA COMO AGENTES LEGITIMADORES DE AÇÕES POLÍTICAS

Embora para Pierre Bourdieu (1973), a existência da “opinião pública” seja questionável, a mídia é entendida, muitas vezes, como reflexo da opinião dos cidadãos sobre determinado assunto ou acontecimento. Dito de outro modo, os agentes políticos tendem a responder demandas apresentadas pela imprensa por considerarem que tal ato seria equivalente a responder a população. Com isso, é possível compreender que os meios de comunicação acabaram por tornar-se uma forma de mediação entre a elite política e os cidadãos comuns, colocando-se como fundamental na relação entre governantes e o público.

De acordo com Maureen Hallinan, David Klein e Jennifer Glass (1990), as instituições abrangem três níveis de controle social, sendo eles: i) o nível “processador”; ii) o nível “programa”; e iii) o nível “processamento”. A instituição, como processador, tem o papel de formular a informação a ser repassada, informação que, enquanto programa, transita entre o público-alvo, que responde a ela e tem-se o processamento. Esse mecanismo resulta no constante monitoramento da opinião pública fazendo com que a racionalização dos meios influencie diretamente na formação da opinião individual e no comportamento pessoal ou de um grupo, possibilitando a legitimação de ações de atores estatais ou não.

Outro autor referencial para o estudo da relação entre propaganda política e manipulação em mídia é Noam Chomsky, cuja a obra *Mídia: Propaganda, política e manipulação* (2013) trabalha o conceito de “fabricação do consenso” (*manufacturing consent*). Chomsky analisa a “instrumentalização científica” da propaganda por parte do governo estadunidense enquanto estratégia, ou método, para fazer com que a população apoie as decisões do governo, em especial sua política externa. Debruçando-se sobre a atuação dos Estados Unidos durante a Primeira Guerra Mundial, o autor especifica algumas ações tomadas pelo governo estadunidense para que a população, normalmente pacifista, apoiasse medidas duras e trágicas que afetariam não só seus compatriotas como também inocentes de outras partes do mundo. O linguista estadunidense articula, assim, a instrumentalização da mídia por parte do governo à proposição de que haveria duas formas distintas de se compreender a democracia enquanto sistema político.

A primeira parte do princípio de que “a sociedade democrática é aquela em que o povo dispõem de condições de participar de maneira significativa na condução de seus assuntos pessoais e na qual os canais de comunicação são acessíveis e livres” (CHOMSKY, 2013, p.6), enquanto a segunda concepção entende que “o povo deve ser impedido de conduzir seus assuntos pessoais e que os canais de informação devem ser estreita e rigidamente controlados” (*Ibidem*, p.7). Os argumentos do autor são voltados à hipótese de que os governos estadunidenses internalizaram há mais de um século a segunda concepção de democracia, tendo encontrado na instrumentalização científica da mídia sua forma mais sofisticada de controle social ³.

Para Antonio Gramsci (1999), as classes dominantes impõem sua concepção de mundo para as classes subalternas compartilhando então suas próprias ideologias que não necessariamente correspondem aos interesses dos dominados. A disseminação da ideologia da classe dominante para as classes subalternas acaba

³ Chomsky argumenta que para autores marcadamente liberais como Walter Lippmann e Reinhold Neibhur a sociedade de um regime democrático precisa ser dividida em grupos para que seja possível realizar a administração de suas necessidades pelo Estado (CHOMSKY, 2013). Partindo do pressuposto que nem todas as pessoas possuem a inteligência e o controle emocional na hora de tomadas de decisões, Lippmann e Neibhur acreditam que tal fragmentação da sociedade em grupos que possuiriam suas respectivas responsabilidades ajudaria a atingir relações menos conflituosas entre o governo e os cidadãos. Uma vez que a utilização de métodos de coerção faria com que um Estado deixasse de ser compreendido como democracia para ser visto como totalitário ou militar, então o uso de aspectos culturais escola e propaganda política e mídia tornaram-se essenciais para o controle “da massa”.

por incorporar um sistema de representação social específico, sendo utilizado pelos sujeitos para a concepção de mundo e organização individual ou de um grupo.

é preferível “pensar” sem disto ter consciência crítica, de uma maneira desagregada e ocasional, isto é, “participar” de uma concepção do mundo “imposta” mecanicamente pelo ambiente exterior, ou seja, por um dos muitos grupos sociais nos quais todos estão automaticamente envolvidos desde sua entrada no mundo consciente” [...] ou é preferível elaborar a própria concepção do mundo de uma maneira consciente e crítica e, portanto, em ligação com este trabalho do próprio cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente na produção da história do mundo, ser o guia de si mesmo e não mais aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade? (GRAMSCI, 1999, p. 94)

Então, a concepção do mundo criticamente coerente faz com que seja necessária a consciência social e histórica, possibilitando o desenvolvimento de representatividades e a percepção das contradições existentes em relação a outros elementos e concepções.

Durante essa época, a utilização de propagandas por parte do governo americano na busca por apoio e aceitação de sua população comprovou a efetividade do uso da mídia como mecanismo de manipulação da massa mesmo que seja impossível alcançar efetivamente todas as organizações existentes, como igrejas e sindicatos.

1.1.1 Os Meios de Comunicação e a Prática Política

O desenvolvimento dos meios de comunicação modificou todo o ambiente político no século XX. A utilização do rádio e da televisão como instrumentos para propaganda resultaram na mudança da relação existente entre os governos e os cidadãos, afetando a maneira como um indivíduo reagia ao modo como era representado e os planos dos governantes em prol de seus interesses pessoais e políticos e de sua comunidade. O acesso aos meios de comunicação com alcance global empoderou uma gama de atores, incluindo atores não-estatais, resultando não apenas em mais competição entre Estados, mas também numa maior relevância na política nacional e internacional por meio de influenciadores políticos e sociais (MIGUEL, 2002). Nesse sentido, faz-se importante analisar alguns dos modos pelos

quais a diplomacia tem explorado os meios de comunicação modernos, em especial o cinema como forma de *policy making*.

1.1.2 Diplomacia Pública e a Mídia

Uma vez que a globalização e a expansão midiática cooperaram para mudanças no modo como países e atores estatais ou não-estatais se relacionam, a preocupação interna dos Estados para com sua imagem dentro do sistema internacional aumentou. Como é comentado no ponto 1.2.3 desse trabalho, o *soft power*, principal mecanismo de poder, depende diretamente do modo como um país projeta sua imagem para os outros, buscando sempre o apoio e a melhor disseminação de sua cultura, economia e turismo. Por conseguinte, de acordo com Malone (1985), a Diplomacia Pública enfatiza a comunicação entre pessoas e outros países, podendo influenciar também as políticas e relações de outros Estados.

Para Moran Yarchi, Gadi Wolfsfeld, Tamir Sheafer e Shaul Shenhav (2015), “embora a diplomacia pública possa influenciar outros países, não é na mesma intensidade que Estados podem se influenciar”, mesmo assim, tal acesso à globalização midiática permite que o público “ultrapasse a mídia tradicional e promova a disseminação da mensagem desejada diretamente para o público-alvo”.

A Diplomacia Pública utiliza também de artefatos que não são vistos necessariamente como claros instrumentos políticos, por exemplo, o uso de *digital influencers*⁴, ou de bandas internacionalmente conhecidas para atrair turistas, estudantes ou até mesmo investidores.

A Coréia do Sul é um exemplo do modo como atrações são utilizadas como instrumento de diplomacia pública, aproveitando do *boom* generalizado acerca de bandas de *KPOP*, o governo sul-coreano utiliza-se, por exemplo, da *BTS* e da *BlackPink* para obter mais visibilidade em relação ao seu país e cultura.

⁴ “O digital influencer é um formador de opinião capaz de influenciar multidões de seguidores em mídias sociais, como YouTube, Facebook, Instagram e Twitter. Ele fecha parcerias com grandes marcas para criar conteúdo exclusivo, promover as ofertas e alavancar as vendas” (CELLI, 2019, s/p.).

1.1.3 O Efeito CNN

Utilizando de horários específicos e de satélites que possibilitavam a propagação de informações de modo internacional e ao vivo, a rede *Cable News Network* (CNN), durante os anos de 1980, aproveitou-se das inovações tecnológicas para produzir a primeira rede de notícias internacionais (WHITTEMORE, 1990 *apud* GILBOA, 2005). O Efeito CNN aborda o modo como a televisão tornou-se ator decisivo na determinação de políticas específicas em relação a eventos de relevância nacional e internacional.

CNN's growth and diversification, including the creation of CNN International, have affected many facets of global communications and international relations, such as technology, economics, culture, law, public opinion, politics, and diplomacy, as well as warfare, terrorism, human rights, environmental degradation, refugees, and health (GILBOA, 2005, p.28).⁵

Embora ainda não exista um consenso sobre o efeito CNN, se é uma teoria ou um neologismo, a ação tomada pelos funcionários do canal em transmitir notícias em tempo real e no âmbito internacional resultou na coerção política em relação a chefes de Estado e pessoas públicas e no ritmo da comunicação internacional (*Ibidem*, 2005, p.28). Exemplo disso seria a visão de Johanna Neuman, acerca de como a transmissão de notícias que possam causar comoção na população pode resultar em cidadãos pedindo que governos “realizem intervenção militar em crises humanitárias” (NEUMAN, 1996, p. 16). A autora aponta duas possibilidades de coerção, a saber: forçar líderes a lidarem com situações que eles prefeririam não se posicionar sobre; ou utilizar do poder da televisão para fazer com que governantes sejam forçados a adotarem políticas contra sua vontade ou contra o interesse nacional.

A maioria dos estudos acerca do chamado Efeito CNN possui seu enfoque no modo como a mídia influencia diretamente na decisão de governantes, fazendo com que a cobertura da opinião pública seja um importante veículo deste manejo. Esses estudos afirmam que as instituições midiáticas se tornaram um ator influente no sistema internacional, uma vez que o modo como os meios de comunicação

⁵ “O crescimento e diversificação da CNN, incluindo a criação da CNN Internacional, afetou muitas facetas das comunicações globais e das relações internacionais, como tecnologia, economia, cultura, direito, opinião pública, política e diplomacia, bem como guerra, terrorismo, direitos humanos, degradação ambiental, refugiados e saúde” (Tradução nossa).

reproduzem determinadas notícias e eventos afeta diretamente em como o público interpretará as ações do governo podendo ou não abalar negativamente a relação entre países e cidadãos.

1.2 A IMPORTÂNCIA DA MÍDIA PARA AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: DO ACADÊMICO ÀS INTERAÇÕES ESTATAIS

De acordo com Raquel Marinucci (2008), embora escasso, o campo das Relações Internacionais voltado à influência da mídia existe, mas não está estruturado como categoria analítica, e, sim, atrelado a correntes teóricas mais atuais, como Estudos de Gênero ou Estudos Pós-Coloniais, posto que elas estão essencialmente ligadas à cultura, em que a mídia é o representante principal. Também levando em consideração o modo como a tecnologia se desenvolve, e a expansão e facilidade de propagação de informações advindas desse movimento, Wendzel afirma que a mídia serve como artifício de propagação de ideias e informações de um país, possibilitando a manipulação de dados e a projeção de cultura e ideais (*apud* MARINUCCI, 2008).

O claro papel da indústria cultural (Adorno, 2008), ainda que não explorada pelos teóricos das Relações Internacionais, faz com que a introdução de objetos mais atrativos e modernos, como filmes, seriados e músicas, sejam cada vez mais presentes no estudo e ensino das R.I.s. Isso posto, é comentado a seguir a importância de estudar filmes durante a graduação e sua relevância na realização de análises críticas sobre teorias e fatos históricos.

1.2.1 Por que utilizar filmes ao longo do curso de Relações Internacionais?

A utilização de filmes como ferramenta de facilitação de aprendizagem, tanto de história quando de teorias e conceitos, tem-se feito cada vez mais presente na academia. Apesar disso, as relações de estudo entre mídia e relações internacionais ainda carece de desenvolvimento, pois não foi dada devida atenção para esta relação (GILBOA, 2001).

Tendo em vista que o cinema se tornou um importante instrumento político e, bem como que o ser humano utiliza-se tanto da oralidade quanto da visualidade para captar conhecimento científico, Champoux (1999) e Kuzma/Haney (2001) propõem que o melhor método de ensino é associação entre o oral e o visual (*apud* ENGERT. SPENCER, 2009). Assim, Engert e Spender propõem quatro diferentes tipos de uso de filmes para o ensino de relações internacionais em sala de aula: i) como meio de ensinar eventos históricos e contemporâneos da política internacional; ii) como forma de analisar problemas relacionados à importância das relações internacionais; iii) como modo de problematizar temas ligados às identidades culturais; e iv) e como forma de articular problemas investigativos ligados às narrativas culturais e às teorias das relações internacionais.

A primeira abordagem focaria nos eventos, sendo uma abordagem mais tradicional do uso de produtos audiovisuais em sala de aula. Buscando demonstrar informações relacionadas a eventos históricos ou específicos, propõem o uso documentários e filmes que possam substituir metodologias mais tradicionais, como, por exemplo a apresentação de seminários e/ou leituras em sala de aula.

A segunda abordagem enfatizaria problemática, utilizando principalmente de documentários ou filmes com enfoque nos problemas da política internacional.

A terceira abordagem utilizaria de filmes como meio de explicitar narrativas culturais, partindo da perspectiva que diretores e produtores são influenciados pelo ambiente em que estão inseridos e suas realidades culturais, a utilização de filmes explicitaria diferentes pontos de vistas sobre o mesmo acontecimento, demonstrando a subjetividade existente.

Por fim, a quarta abordagem visa explicar teorias das relações internacionais através de filmes.

Exposto por Cynthia Weber em seus livros *International Relations Theory: A Critical Introduction* (2005) e em seu artigo, *The Highs and Lows of Teaching IR Theory: Using Popular Films for Theoretical Critique* (2001), a autora se utiliza de filmes para explicitar ações e costumes abordados nas teorias, analisando como são apresentadas na sociedade, suas hipóteses e consequências durante suas aplicabilidades.

Complementando Weber, pode-se dizer que, conforme Engert e Spencer,

Theories are scientific constructs, and as such they can be much better understood and their explanatory strengths and weaknesses can be much better uncovered if they are applied to a world which is as obviously artificially constructed as the theory itself, such as the world we encounter in a movie (ENGERT; SPENCER, 2009, p.94) ⁶.

Uma vez que os filmes, como já foi apontado neste capítulo, são importantes instrumentos políticos, faz-se clara a necessidade de analisar a abordagem tomada pela produção, considerando que diferentes realidades sociais e culturais possuem diferentes análises e perspectivas acerca dos mesmos tópicos, eventos e acontecimentos.

Embora existam pontos negativos na utilização de filmes para o ensino das relações internacionais, como a possibilidade de abordagem de perspectiva unilateral e a rasa explicitação de acontecimentos que necessitam de análise mais detalhada, a inclusão de material audiovisual mais moderno e atrativo para estudantes coopera para o desenvolvimento da análise crítica e aplicação do conteúdo estudado pelo acadêmico.

As mudanças constantes não apenas na sociedade como um todo, mas também em pontos específicos de maior atenção para as relações internacionais, como a política internacional ou a manutenção da hegemonia dos Estados, e a relação cada vez mais clara existente entre as mencionadas transformações e a mídia, fez com que teóricos internacionalistas buscassem compreender cada vez mais tal imbricação.

Apesar do incipiente estado das pesquisas voltadas ao tema da indústria cultural no campo de estudo das relações internacionais, Weber (2010) afirma que é possível encontrar ligação entre as teorias dessa disciplina e filmes, já que mesmo que parecido com a realidade em que o indivíduo se encontra, assistir à exemplificação prática, ainda que fictícia, de determinadas situações e eventos possibilita uma análise crítica acerca de possíveis mitos.

Com isso, o próximo ponto abordará a discussão levantada por Eytan Gilboa acerca da influência exercida pelos meios de comunicação sob decisões tomadas por atores estatais e não estatais.

⁶ As teorias são construções científicas e, como tais, podem ser muito mais bem compreendidas e seus pontos fortes e fracos explicativos podem ser muito mais bem descobertos se forem aplicadas a um mundo que é obviamente construído artificialmente como a própria teoria, como o mundo que encontramos em um filme (Tradução nossa).

1.2.2 A Diplomacia Midiática

Partindo do pressuposto de que “agentes midiáticos” (corporações, grupos, organizações e mesmo indivíduos) possuem a influência suficiente para interferirem tanto nas decisões tomadas pelo Estado quanto na imagem que este busca passar para a comunidade internacional, o professor de ciência política Eytan Gilboa cunhou, em 2001, o conceito de “diplomacia midiática”, tornando-o relevante para os teóricos de relações internacionais.

Em seu estudo, Gilboa se refere à diplomacia como um elemento importante à:

[...] international negotiation, to a communication system through which representatives of states and international or global actors, including elected and appointed officials, express and defend their interests, state their grievances, and issue threats and ultimatums. It is a channel of contact for clarifying positions, probing for information, and convincing states and other actors to support one's position ⁷ (GILBOA, 2001, p.1).

Então, argumentando que a diplomacia tradicional — composta apenas pela discussão reservada entre governos e diplomatas — está fadada a acabar de vez, o autor defende que a diplomacia midiática, fruto direto da revolução da informação ⁸ iniciada no século XX, não pode ser separada da chamada “era da mídia”. Nesse sentido, embora os argumentos do autor possam ser criticados e debatidos por agentes políticos e estudiosos, é inegável que “tais mudanças se tornaram irreversíveis nas negociações internacionais” (*Ibidem*, p. 2).

A revolução ocorrida na comunicação e a constante evolução da informação e da tecnologia que possibilitam, por exemplo, as transmissões e divulgação de informações em tempo real, ajudaram a garantir a participação da opinião pública em

⁷ [...] negociação internacional, como um sistema de comunicação por meio do qual representantes de Estados e atores internacionais ou globais, incluindo funcionários eleitos e nomeados, expressam e defendem seus interesses, apresentam suas queixas e emitem ameaças e ultimatums. É um canal de contato para esclarecer posições, sondar informações e convencer Estados e outros atores a apoiarem sua posição (Tradução nossa).

⁸ A Revolução da Informação é resultado de alterações sociais, econômicas e políticas decorrentes do surgimento de novos meios de transmissão da informação (SILVA; PEREIRA; MORAIS, 2018).

sociedades democráticas, assim como possibilitaram melhorias na representatividade dos povos e de grupos marginalizados. Outro ponto relevante, resultante da constante evolução da informação, é a alteração do significado de “poder” na política contemporânea, tirando o foco do poder militar e econômico para dar espaço à importância da imagem do líder de Estado e à informação passada dentro e fora da comunidade internacional (GILBOA, 2001).

Utilizando os efeitos dos veículos de difusão coletiva e pesquisas de recepção, análise de discurso e opinião pública como instrumentos de análise, o autor em tela afirma que a diplomacia midiática ainda é um campo de estudo que, embora aborde diversos campos como as Relações Internacionais, a Comunicação e a Ciência Política, possui linhas e nuances inexploradas e, em larga medida, quase inteiramente restrita aos Estados Unidos (*Idem*). Nesse sentido, Gilboa propõe que o estudo da diplomacia midiática seja realizado por meio de três modelos analíticos conceituais, ressaltando que os modelos propostos só são apropriados para análise quando determinadas características ou condições estão presentes, possuindo diferentes ramificações profissionais e éticas. Os modelos analítico-conceituais são:

- 1) Diplomacia pública (*public diplomacy*): “é uma comunicação direta com os povos estrangeiros, com o objetivo de afetar o seu pensamento e, em última instância, de seus governos”⁹ (*Ibidem*, p.4). Ou seja, atores estatais ou não estatais utilizam da mídia e outros meios de comunicação para influenciarem a opinião estrangeira acerca de seus governos, costumes e cultura ¹⁰.
- 2) Diplomacia na mídia (*media diplomacy*): a diplomacia na mídia que inclui todos os aspectos da diplomacia pública nos quais a mídia está envolvida, bem como outros não associados à diplomacia pública, como o envio de sinais por governos através da mídia, e o uso da mídia como fonte de informação (*Ibidem*, p. 10) ¹¹.

⁹“is one of direct communication with foreign peoples, with the aim of affecting their thinking and, ultimately, that of their governments” (Tradução nossa).

¹⁰ De acordo com Frederick (1993 apud Valente, 2007), para que a diplomacia pública tenha sucesso faz-se necessário que os atores envolvidos tenham prévio conhecimento de como o público estrangeiro pensa, possibilitando, então, que seja realizada uma ação dentro de seu campo cultural visando atingir determinados governos.

¹¹ Para Valente (2007, p. 95), o meio de comunicação não é um transmissor de propaganda, mas sim um meio de negociação, ela é conseguida através de atividades como conferências, entrevistas, cobertura de visita de Chefe de Estado e presença de mediadores internacionais.

- 3) Diplomacia feita pela mídia (*media-broker diplomacy*): nesse modelo os jornalistas e a mídia atuam como mediadores de conflitos internacionais durante a fase de pré-negociação procurando obter informações sobre o Estado opositor, analisando as vantagens e desvantagens do processo de negociação a ser feito. Possui quatro efeitos diferentes: iniciativa; motivação; ações; e consequência, os dois primeiros posições de quem inicia o processo – por exemplo, jornalismo agindo de maneira independente –, ações são a maneira como jornalistas promovem a interferência diplomática e as consequências, efeitos produzidos pela ação no cenário internacional (VALENTE, 2007).

Os modelos apresentados por Gilboa permitem que sejam realizadas análises acerca da resposta, seja ela do público ou de governantes, em relação às ações tomadas em negociações ou como resposta à acontecimentos que tomaram a atenção do público.

Se, por um lado, a tecnologia permite rápida resposta aos eventos nacionais e internacionais, por outro, pode ser uma possibilidade de deslize dos governantes, que nem sempre possuem o tempo necessário para analisarem as opções políticas com cuidado. Podendo, pois, cometer erros e passando a impressão de falta de controle ou conhecimento sobre determinada situação.

Com isso, faz-se possível afirmar que o atual cenário internacional coloca a mídia como um ator multifacetário, adequada ao contexto no qual está incluído, tipo de veículo de comunicação a ser usado e a direção proposta a ser seguida, e que a diplomacia midiática, por sua vez, surgiu no intuito de analisar os sistemas de comunicação usados nas diplomacias estatais e nos organismos internacionais na tentativa de alcançar seus objetivos e defender seus próprios interesses.

Compreendendo que a mídia possui influência específica dependendo do modo como é utilizada, o próximo tópico abordará a *mass media* e o *soft power* como instrumentos políticos de atores internacionais.

1.2.3 *Mass Media e Soft Power*

Mass Media ou Comunicação de Massa é o conjunto de meios de comunicação que parte de um emissor para inúmeros receptores, como a internet, a televisão e o rádio. Para Maureen Hallinan, David Klein e Jennifer Glass, a mídia de massa possui papel tão importante quanto a linguagem nas instituições, visto que facilita a interação social e serve para “classificar e ordenar a experiência coletiva, realçando a experiência compartilhada” (1990, p. 212). Faz-se importante ressaltar que, ainda que a comunicação de massa acabe por alcançar muitos destinatários, a pluralidade dos receptores das informações é mais relevante, não atingindo um “vasto mar de indivíduos passivos e indiferenciados” (THOMPSON, 2002, p. 30).

Embora o receptor não seja necessariamente alguém que receberá e acatará a notícia sem maiores questionamentos ou análise, Michele Sorice (2009) especifica pontos importantes em relação à comunicação de massa que tem interferência direta no como as informações são usadas por empresas, governos e as imprensas pública e privada.

Quadro 1 – Pontos de análise acerca do uso do *mass media*.

<i>Feedback</i>	Dedutivo
Relação entre emissor e destinatário	Relação entre emissor e destinatário
Colocação do público	Distante da fonte
Quantidade de público	Elevada
Qualidade do público	Diferenciado e desconhecido do emissor
Natureza do emissor	Estrutura organizada com grande capacidade e articulação dos processos distributivos
Mensagem	Produto simbólico, cópia difusa simultaneamente

Fonte: SORICE, Michele. **Sociologia dei mass media**. Roma: Carocci, 2009. p. 26 – adaptado.

É possível, pois, compreender que o contato existente entre o *mass media* e os receptores não é direto, não sendo possível, por exemplo, receber o *feedback* apropriado mesmo que o avanço da tecnologia e expansão do uso da internet possibilite certa interação com o grupo atingido. Apesar disso, é possível apontar que atingir uma quantidade elevada e diferenciada de público diz respeito ao modo como

o *mass media* se tornou um importante instrumento político. Um dos elementos que pode ser levantado como motivo é a facilidade em atingir partes específicas de grupos, além do grupo como um todo, de determinada população facilitando o alcance do poder brando.

O conceito de *soft power* utilizado nesse trabalho é embasado pelas contribuições de Joseph Nye, autor amplamente lido pelo campo de estudos das relações internacionais. Nye começou seus estudos nos anos 1990, a fim de compreender como se dava o poder — enquanto categoria de análise cara à tradição realista e neorealista das R.I.s, que foi reinterpretada pela teoria da interdependência complexa ¹², de Robert Keohane em parceria com o autor aqui mobilizado — no período pós-Guerra Fria, uma vez que havia emergido, de acordo com o autor, uma ordem unipolar ¹³. Argumentando que o poder dos Estados Unidos tem decaído no final do século XX em comparação com 1945, o fim da Segunda Guerra Mundial teria feito com que o país, ao contrário de outros Estados influentes, ficasse ainda mais forte perante o sistema internacional (NYE, 1990, p. 153).

The dictionary tells us that power means an ability to do things and control others, to get others to do what they otherwise would not. Because the ability to control others is often associated with the possession of certain resources, politicians and diplomats commonly defined power as the possession of population, territory, natural resources, economic size, military forces, and political stability (NYE, 1990, p. 154) ¹⁴.

A definição citada acima, focada em recursos de poder econômico e militar, reflete elementos caracterizados por Nye como *hard power*. Nesse sentido, o poder militar baseia-se em: i) ações militares efetivas contra outro ator; e ii) ações como o aumento da capacidade militar e incentivo à indústria bélica nacional. O autor demonstra que, embora possa ser interessante para o país a atuação caracterizada

¹² A interdependência complexa levanta a ideia de que o poder internacional tem várias dimensões e não exclusivamente a segurança dos Estados, contrapondo-se até certo ponto e se tornando uma alternativa para a escola realista que havia prevalecido durante as décadas da Guerra Fria (KEOHANE; NYE JR, 1988).

¹³ Para Nye (2005), a ordem unipolar existe já que se faz mais vantajoso que os países sigam um Estado mais forte do que se opor a ele.

¹⁴ “O dicionário nos diz que poder significa capacidade de fazer coisas e controlar os outros, de fazer com que os outros façam o que de outra forma não fariam. Como a capacidade de controlar os outros está frequentemente associada à posse de certos recursos, os políticos e diplomatas comumente definem o poder como a posse da população, do território, dos recursos naturais, do tamanho econômico, das forças militares e da estabilidade política” (tradução nossa).

pela força, é possível que a longo prazo, além de gerar inimizades dentro do sistema internacional, tal atitude coloque em risco os objetivos econômicos do Estado agente. Tal análise conclui que é necessário que governos adotem políticas mais suaves, conquistando “competência e crescimento tecnológico, educacional e econômico” (*Idem*) e legitimidade sem o uso de força imposta, política caracterizada por Nye como *soft power*.

Segundo o teórico,

Much as Adam Smith observed that people are led by an invisible hand ¹⁵ when making decision in a free market, our decisions in the marketplace for ideas are often shaped by soft power - an intangible attraction that persuades us to go along with others' purposes without any explicit threat or exchange taking place (NYE, 2004, p. 7) ¹⁶.

Ou seja, *soft power* é o método indireto de exercer poder fazendo com que um Estado usufrua dos resultados que deseja na política mundial porque outros Estados escolheram segui-lo, cooptando os atores ao invés de coagi-los.

O autor também elenca três fontes de *soft power* de um país, sendo elas: i) Cultura: caracterizada pelo conjunto de valores e práticas que criam sentido para determinada sociedade e manifesta-se através da literatura, arte, educação e entretenimento; ii) Valores políticos: baseia-se na política interna do país e o quão sólidas e atrativas são suas instituições; e iii) políticas externas: ações e discursos do Estado agente em âmbito internacional, sendo levado em conta ações como políticas pacíficas, diplomáticas e diálogos.

Uma vez que a capacidade do Estado de propagar o *soft power* depende principalmente de sua credibilidade, o bem-estar nacional e bom controle doméstico estão diretamente ligados ao sucesso de tal poder. Com isso, é possível observar a importância da expansão ideológica e cultural nacionais não apenas dentro da sociedade, mas também internacional, então, a mídia e a *mass media* possuem papel fundamental nesse processo, principalmente por meio da divulgação de propaganda

¹⁵ A teoria da Mão Invisível de Adam Smith afirma que o mercado e a economia são capazes de se conduzirem, devido ao interesse pessoal, mesmo que não haja uma entidade central.

¹⁶ “Assim como Adam Smith observou que as pessoas são conduzidas por uma mão invisível na tomada de decisões em um livre mercado¹⁵, as nossas decisões no “mercado de ideias” são muitas vezes moldadas pelo *soft power* – uma atração intangível que nos convence a acompanhar os objetivos de outros sem nenhuma ameaça explícita ou compensação.” (tradução nossa)

positiva e, em alguns casos, a manipulação da informação que será repassada não apenas para a população local, mas também para a mídia internacional.

Tendo em vista a importância da *mass media* e do *soft power* para os Estados, o próximo capítulo deste trabalho abordará a relação entre a mídia e o governo chinês, abordando aspectos culturais, midiáticos e como tal poder é utilizado pelo Estado como válvula de escape contra estereótipos pejorativos, bem como possível atração turística e econômica.

2 A MÍDIA E O GOVERNO CHINÊS: O 17º CONGRESSO NACIONAL DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS E SUAS IMPLICAÇÕES NA POLÍTICA CHINESA

Embora exista uma discussão acerca da extensão e velocidade do crescimento chinês, desde o final da Guerra Fria sua ascensão tornou-se fenômeno global, fazendo com que outros países questionassem se tal expansão seria benéfica para o Sistema Internacional ou uma ameaça global uma vez que isso poderia atrapalhar a hegemonia e o *status quo* de outros Estados (DING, 2008, p. 194). Tais discussões contribuem para a criação da imagem da China como “ameaça” internacional, o que fez com que os governantes chineses compreendessem a necessidade de uma abordagem diplomática que conseguisse não só mudar a percepção do mundo acerca da imagem do Estado, mas retratasse a ascensão constante do país.

Esse capítulo apresenta primeiramente o discurso de Hu Jintao, presidente chinês entre 2003 e 2013, no 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês. Este discurso materializou a preocupação de autoridades chinesas em relação à necessidade de mudar a abordagem diplomática do país. O capítulo prossegue abordando a diplomacia pública e o *soft power* a partir da perspectiva de Joseph Nye, autor anteriormente apresentado.

Agora, a análise será adensada com contribuição de outros autores, a saber, Sheng Ding (2008), Hongyi Lai (2007; 2012) e Yiwei Wang (2008) na tentativa de compreender o *soft power* na perspectiva chinesa. Finalmente, será abordada a relação do governo chinês com a cultura do país e como o governo se utiliza desta para expandi-la para estrangeiros.

2.1 O 17º CONGRESSO NACIONAL DO PARTIDO COMUNISTA CHINÊS

Em 2007, durante o 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês, o então presidente da China Hu Jintao afirmou que o mundo se encontrava em transformação e que o país também passava por mudanças. A cultura estava em

expansão e a sua utilização como mecanismo de coerção era um fator com crescente importância para o fortalecimento da compreensão do poder nacional. A citação a seguir é retirada do relatório que o líder chinês enviou ao Partido Comunista Chinês, lido pelo próprio Hu Jintao no congresso em questão:

The whole Party must unswervingly hold high the great banner of socialism with Chinese characteristics and lead the people in starting from this new historical point, grasping and making the most of the important period of strategic opportunities, staying realistic and pragmatic, forging ahead with determination, continuing to build a moderately prosperous society in all respects and accelerate socialist modernization, and accomplishing the lofty mission best owed by the times ¹⁷ (NEWS OF THE COMMUNIST PARTY OF CHINA, 2007, s/p.).

Hu afirma que entre 2002 e 2007, anos posteriores ao 16º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês, a economia chinesa cresceu de modo significativo, se expandido em uma média de 10% ao ano, cooperando para que a nação registrasse progresso em diversas áreas, como a de infraestrutura, recursos naturais e melhoria da qualidade de vida. Embora o crescimento seja claramente positivo, o então presidente afirma que a expansão econômica gerou alto gasto de recursos e do meio ambiente e que, mesmo com pontos positivos, ainda existia claro desequilíbrio na sociedade, principalmente entre a área urbana e a rural.

It has become more difficult to bring about a steady growth of agriculture and continued increase in farmers' incomes. There are still many problems affecting people's immediate interests in areas such as employment, social security, income distribution, education, public health, housing, work safety, administration of justice and public order; and some low-income people lead a rather difficult life. More efforts are needed to promote ideological and ethical progress (*Idem*) ¹⁸.

¹⁷ “Todo o Partido deve erguer inabalavelmente a grande bandeira do socialismo com características chinesas e conduzir o povo a partir deste novo ponto histórico, agarrando e valorizando o importante período de oportunidades estratégicas, mantendo-se realista e pragmático, avançando com determinação, continuando a construir uma sociedade moderadamente próspera em todos os aspectos e acelera a modernização socialista, cumprindo a nobre missão conferida pela época” (tradução livre).

¹⁸ “Tornou-se mais difícil conseguir um crescimento constante da agricultura e um aumento contínuo da renda dos agricultores. Ainda existem muitos problemas que afetam os interesses imediatos das pessoas em áreas como emprego, seguridade social, distribuição de renda, educação, saúde pública, habitação, segurança no trabalho, administração da justiça e ordem pública; e algumas pessoas de baixa renda levam uma vida bastante difícil. Mais esforços são necessários para promover o progresso ideológico e ético” (tradução livre).

Com a intenção de aumentar o foco dos outros membros do Partido em os problemas agravados e ainda existentes ao mesmo tempo que comemora o fortalecimento do país, Hu afirma a necessidade de mudanças históricas da China, utilizando como exemplo feitos de outras comissões do PC Chinês, apontando o modo como suas decisões influenciaram também no modo como a China é vista por outros países. Desde o 16º Congresso, acontecido em 2002, o governo chinês segue a Teoria Deng Xiaoping ¹⁹, mantendo então o desenvolvimento e mudanças dentro e fora do país, cooperando no entendimento e no alcance de novas oportunidades estratégicas e promovendo “o espírito pragmático e pioneiro” da China. O governo utilizou de propaganda em prol do trabalho árduo, modernização e a divulgação do rápido desenvolvimento chinês para trazer a atenção de outros Estados para a relevância da China para o “crescimento econômico mundial e progresso da civilização humana” (*Idem*).

Embora, como presidente, Hu Jintao analise a situação da China de maneira ampla, o governante pontua questões diretamente voltadas para a contínua e necessária expansão chinesa dentro do Sistema Internacional, como é possível perceber a seguir:

Expand opening up in scope and depth and improve our open economy. Adhering to the basic state policy of opening up, we will better integrate our "bring in" and "go global" strategies, expand the areas of opening up, optimize its structure, raise its quality, and turn our open economy into one in which domestic development and opening to the outside world interact and Chinese businesses and their foreign conter parts engage in win-win cooperation, and one that features security and efficiency, in order to gain new advantages for China in international economic cooperation and competition amid economic globalization. [...] We will make innovations in our way of overseas investment and cooperation, support domestic enterprises in carrying out international operations of R&D, production and marketing, and accelerate the growth of Chinese multinational corporations and Chinese brand names in the world market ²⁰ (*Idem*).

¹⁹ A teoria Deng Xiaoping é considerada como o “socialismo com características chinesas”, nela o capitalismo é incorporado no plano central com o intuito de “aumentar a produtividade, promover a cultura chinesa e aprimorar os interesses do povo” (MOAK; LEE, 2015, p. 1).

²⁰ “Expandir a abertura em escopo e profundidade e melhorar nossa economia aberta. Seguindo a política estadual básica de abertura, vamos integrar melhor nossas estratégias de "trazer" e "ir global", expandir as áreas de abertura, otimizar sua estrutura, elevar sua qualidade e transformar nossa economia aberta em uma na qual o desenvolvimento doméstico e a abertura para o mundo exterior interagem e as empresas chinesas e suas partes adjacentes estrangeiras se envolvem em uma cooperação winwin, que apresenta segurança e eficiência, a fim de obter novas vantagens para a China na cooperação econômica internacional e na competição em meio à globalização econômica. [...] Faremos inovações em nossa forma de investimento e cooperação marítima, apoiaremos empresas nacionais na realização de operações internacionais de P&D, produção e marketing e aceleraremos o crescimento de corporações multinacionais chinesas e marcas chinesas no mercado mundial” (tradução livre).

Ao pensar na expansão e na melhor inserção econômica da China no mercado internacional, o presidente chinês também pontua a necessidade da promoção vigorosa da cultura dentro e fora do país, afirmando em seu discurso que “na presente era, a cultura tornou-se uma fonte cada vez mais importante de coesão e criatividade nacionais e um fator de crescente importância na competição pela força nacional geral” (*Idem*).

Embora esse trabalho não tenha o intuito de analisar a política externa chinesa, o entendimento do raciocínio do governo para a tomada de decisões específicas faz-se necessário uma vez que ajuda na compreensão da relação existente entre o governo chinês e a mídia nacional e internacional. De acordo com Wang (2008), o discurso de Hu possibilitou que diplomatas chineses vissem a diplomacia pública como mecanismo estratégico de ascensão do país no Sistema Internacional fazendo com que isso se tornasse um dos principais objetivos dos representantes chineses. Com isso, o próximo subtópico abordará o a diplomacia pública e o *soft power* da China tendo como base em Joseph Nye.

2.2 DIPLOMACIA PÚBLICA E O SOFT POWER CHINÊS

De acordo com a professora Yiwi Wang (2008), o discurso citado acima foi a primeira vez que o *soft power* foi abertamente promovido e discutido por autoridades máximas na China. Nos últimos anos, conforme pesquisa de Joshua Cooper Ramo ²¹ apresentado por Wang em seu artigo, o interesse do público chinês em relação à diplomacia pública e *soft power* nacionais cresceu, principalmente devido à ânsia em mudar a apresentação da China para os outros países, abandonando de vez a imagem de “ameaça”. Ding (2008) afirma também a necessidade de desvincular o país de tal imagem, sendo necessário que o *soft power* seja construído a partir da ideologia tradicional chinesa, de cultura e de estratégias externas.

O termo “diplomacia pública” não é tão utilizado na China, pois é visto como um conceito estrangeiro, assim, os chineses preferem termos como *dui wai xuan* ou *wai*

²¹ Joshua Ramo realizou uma pesquisa de campo chamada *Brand China* onde afirmou que o maior problema estratégico da China atualmente seria a imagem do país que é projetada para o exterior.

xuan, que possuem a tradução de “propaganda externa”. O sistema estatal de propagandas chinesas é visto de maneira positiva pelos cidadãos, sendo considerada atividade benigna com a divulgação de notícias e da ideologia do país. Entretanto, embora esse sistema seja forte e influente para a população, a diplomacia pública é insuficiente, o que resulta em uma mistura de propaganda externa e interna por parte do governo (WANG, *Op.Cit.*). A diplomacia pública chinesa baseia-se principalmente na troca cultural, ao contrário do estilo americanizado de abordagem midiática. Essa troca cultural permite manter o que o governo chinês pensa como “público”, ou seja, que, para a China, as políticas internacionais precisam ser extensão das políticas domésticas e que “a diplomacia deveria servir às políticas domésticas” (*Ibidem*, p. 260).

A ascensão chinesa dentro do Sistema Internacional fez com o país adotasse medidas de *soft power* que cooperariam para a melhoria da imagem do país e passando da diplomacia de governo para governo para a diplomacia pública que engajasse também a comunidade civil internacional (*Ibidem*, p. 263). Com isso, a China passou a adotar uma nova política pública que visa contribuir para a construção de um desenvolvimento pacífico e na aceitação do mundo em relação ao poder que o Estado possui.

Segundo Hongyi Lai (2012), o aperfeiçoamento da imagem de um país através da exportação de cultura popular e de valores políticos, bem como o uso da diplomacia para minimizar o uso da força militar contribuem para a resolução de problemas internacionais, como a pobreza, e cooperam para antecipar o *soft power*. Tais pontos permitem que a China possua algumas vantagens diplomáticas, como o fato de que o rápido crescimento político e econômico tenha captado a atenção do mundo, fazendo com que cada vez mais cidadãos estrangeiros visitem ou se mudem para o país, fazendo também com que o Estado seja encorajado a ser importante *stakeholder*²² em âmbito internacional (WANG, 2008, p. 264).

Evidencia-se que, na concepção de Nye, existe busca pelo *know-how* acerca do *soft power* estadunidense, procurando entender como ele seria praticado, e isso faz com que pesquisadores chineses busquem compreender a aplicabilidade de tal conteúdo a partir das características do antigo *zhongguo*²³.

²² A expressão pode ser traduzida como “parte interessada”.

²³ De acordo com a tradição chinesa, regimes imperiais transformaram a China, na época, em uma das maiores potenciais mundiais. O nome *zhongguo* significa “Império do Meio” ou “País Central”, sendo

A tabela abaixo é construída a partir de uma pesquisa realizada em 21 países em 2012, pela *BBC World Services*, acerca da influência positiva dos países perante o mundo. Para Lai, os Estados que estão no topo da lista possuem quatro características específicas em comum. Alemanha, Canadá e Japão em específico, caracterizam-se por não praticarem intervenções militares, mesmo que o Japão possua o “segundo exército mais equipado e modernizado da Ásia Pacífica” (LAI, 2012, p. 9). Em seguida, as 5 nações que estão no topo possuem em comum as seguintes características: 1) eles são países desenvolvidos economicamente ²⁴; 2) todos realizam doações de grandes quantias de dinheiro para ajudas externas, tendo enfoque na redução da pobreza; 3) possuem forte capacidade tecnológica e científica, reflexo do investimentos que esses países realizam em pesquisa e desenvolvimento; 4) os países tendem a buscar soluções diplomáticas aos conflitos existentes, evitando o uso militar na resolução de problemas internacionais. (*Ibidem*, p.9-10).

TABELA 1 – Pesquisa de opinião pública realizada pela BBC World Services sobre a influência dos países do mundo, 2012

	Achou que a influência da nação foi positiva (%)	Achou que a influência da nação foi negativa (%)	Porcentagem positiva líquida (positiva menos negativa)	PIB <i>per capita</i> (US\$, 2009)	Ajuda/rendimento nacional bruto, 2008 (%)	Pesquisa & Desenvolvimento/PIB, 2006 (%)
Alemanha	59	14	45	40,873	0.38	2.51
Canadá	51	14	37	39,599	0.32	1.97
Japão	53	21	32	39,727	0.19	3.33
Reino Unido	52	20	32	35,165	0.43	1.78
França	49	19	30	41,051	0.39	2.12
Brasil	41	23	18	8,114	0.02*	0.91
EUA	46	34	12	46,436	0.18	2.62
África do Sul	34	27	7	5,798	–	0.92
Índia	36	31	5	1,134	0.04*	0.69
China	41	38	3	3,744	0.04*	1.43
Coreia do Sul	32	30	2	17,078	–	2.98
Rússia	30	37	–7	8,676	–	1.08
Israel	19	50	–31	26,175	–	4.48
Coreia do Norte	17	48	–31	1,200	–	–
Paquistão	16	51	–35	981	–	–

Fonte: LAI, Hongyi, *China's Soft Power and International Relations*, 2012, p.8 – adaptado.

conceitualizado a partir do fato de que os impérios chineses e seu povo enxergavam a si mesmos como centro do universo político, econômico e cultural (DING, 2008).

²⁴ Estavam entre as 20 nações mais ricas em 2009 (LAI, 2012, p. 9).

Para Wang,

China has also learned from history that if one achieves rationality, legitimacy, and the matching objectives of a hegemonic cause, one can achieve hegemony. Divergence or contradiction among the three will bring destruction and self-defeat. China's quest for a peaceful rise is seeking the rational, legislative power to match the objective of peace. In fact, when one considers the regional environment prior to China's growth, the approach during its rise, and the impact after its rise, the ascent of China is not only reasonable but also legitimate and peaceful (WANG, 2008, p. 267).²⁵

Levando esse ponto em consideração, é possível, de fato, compreender a ascensão chinesa como legítima e pacífica, pois, de acordo com os autores Yongnian e Chi, não existe recurso de poder que seja unicamente *soft* ou *hard power*, já que a análise acerca de como determinadas ações atingem os Estados depende da análise do mesmo (YONGNIAN; CHI, 2007, p. 6-9). Os autores utilizam como exemplo dessa afirmação as reformas domésticas impostas pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) para países em desenvolvimento a partir do Consenso de Washington, podendo ser considerados ato de *hard power* pelos países sancionados, caso a reforma é procurada por um ator que está ativo e que será positivamente influenciado por tal ação, o recurso pode ser visto como *soft power* (*Ibidem*, p. 9).

Embora a China se preocupe com a segurança nacional, as transformações ocorridas no país que acompanharam a modernização do mundial – inovações tecnológicas e novos costumes – fizeram com que a preocupação principal com enfoque no militarismo se transformasse em preocupação secundária quando analisada de acordo com sua inserção no sistema internacional.

Em seu artigo, *To Build A "Harmonious World": China's Soft Power Wielding in the Global South*, Sheng Ding explicita que

²⁵ "A China também aprendeu com a história que, se alguém atingir a racionalidade, a legitimidade e os objetivos correspondentes de uma causa hegemônica, poderá alcançar a hegemonia. A divergência ou contradição entre os três trará destruição e autodestruição. A busca da China por uma ascensão pacífica é buscar o poder legislativo racional para corresponder ao objetivo da paz. Na verdade, quando se considera o ambiente regional anterior ao crescimento da China, a abordagem durante sua ascensão e o impacto após sua ascensão, a ascensão da China não é apenas razoável, mas também legítima e pacífica". (tradução nossa)

In the post-Cold War world, as the international structure went through a series of dramatic changes, the association between China and the developing countries has re-gained new momentum. On the one hand, Beijing has not only paid attention to the developing world in both economic and political perspectives, but also made a series of new efforts to reestablish its comprehensive relationship with both "old friends" and "new partners" in Asia, Africa and Latin America ²⁶ (DING, 2008, p. 198).

A relação diplomática do governo chinês com países desenvolvidos é realizada de forma mais pragmática, visto que a China considera países em desenvolvimento como uma oportunidade para a expansão de seus objetivos, utilizando da fragilidade de Estados marginalizados perante o Sistema Internacional como ponte para a inserção da ideia de que o país é um forte contribuinte para a manutenção do equilíbrio global.

As regiões em desenvolvimento onde o governo chinês mais projeta seu *soft power* são a África, América Latina e a parte leste da Ásia com três principais intuítos, sendo eles: i) a construção de um ambiente mais harmonioso com países da mesma região devido à busca em comum por desenvolvimento; ii) para redefinir a irmandade com países africanos; iii) para explicitar seus valores políticos para a América Latina graças ao histórico em comum de governos não democráticos ou semiautoritários (DING, 2008, p. 210). É possível comprovar tal afirmação a seguir, com um trecho do discurso do então presidente Hu, no 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês:

While securing our own development, we will accommodate the legitimate concerns of other countries, especially other developing countries. [...] We support international efforts to help developing countries enhance their capacity for independent development and improve the lives of their people, so as to narrow the North-South gap. [...] China is committed to developing friendship and cooperation with all other countries on the basis of the Five Principles of Peaceful Coexistence. [...] For other developing countries, we will continue to increase solidarity and cooperation with them, cement traditional friendship, expand practical cooperation, provide assistance to them within our ability, and uphold the legitimate demands and common

²⁶ No mundo pós-Guerra Fria, à medida que a estrutura internacional passava por uma série de mudanças dramáticas, a associação entre a China e os países em desenvolvimento ganhou novo impulso. Por um lado, Pequim não só prestou atenção ao mundo em desenvolvimento nas perspectivas econômica e política, mas também fez uma série de novos esforços para restabelecer seu relacionamento abrangente com "velhos amigos" e "novos parceiros" na Ásia, África e América Latina (Tradução nossa).

interests of developing countries ²⁷ (NEWS OF THE COMMUNIST PARTY OF CHINA, 2007, s/p.).

Para Hongyi Lai e Yiyi Lu, Joseph Nye “superestima a importância dos recursos econômicos, da ajuda humanitária estrangeira e da capacidade tecnológica e científica para o poder brando de uma nação” (LAI; LU, 2012, p. 11). A concepção de teóricos chineses sobre o que seria *soft power* tem ênfase em áreas pouco discutidas por Nye já que, embora o autor tenha sua concepção sobre o uso de arte e mecanismos culturais em geral como instrumento de *soft power*, para ele “a cultura popular, por não estar sob controle direto do governo, nem sempre produz os resultados de política exatos que o governo pode desejar” (NYE, 2004, p. 52).

Considerando a diferença existente entre o que pode ser considerado o *soft power* chinês e o *soft power* de Nye, Yongnian Zheng e Chi Zhang (2007), propuseram uma conceituação de *soft power* a partir de três vertentes que se adequariam melhor à realidade chinesa, sendo elas:

- 1) *Soft Power* horizontal: durante determinado período, a mesma fonte de poder pode ter diferentes efeitos em diferentes Estados ou grupos de interesse ²⁸;
- 2) *Soft Power* vertical: em diferentes períodos, a mesma fonte de poder pode ter diferentes efeitos em diferentes Estados ou grupos de interesse ²⁹;
- 3) *Soft Power* relativo: em diversas circunstâncias no mundo político, a eficácia de ações de poderes duros ou brandos é relativa e não absoluta ³⁰.

²⁷ Enquanto asseguramos nosso próprio desenvolvimento, acomodaremos as preocupações legítimas de outros países, especialmente de outros países em desenvolvimento. [...] Apoiamos os esforços internacionais para ajudar os países em desenvolvimento a aumentar sua capacidade de desenvolvimento independente e melhorar a vida de seu povo, a fim de reduzir a lacuna Norte-Sul. [...] A China está comprometida em desenvolver amizade e cooperação com todos os outros países com base nos Cinco Princípios de Coexistência Pacífica. [...] Para outros países em desenvolvimento, continuaremos a aumentar a solidariedade e a cooperação com eles, cimentar a amizade tradicional, expandir a cooperação prática, prestar-lhes assistência dentro de nossa capacidade e defender as legítimas demandas e interesses comuns dos países em desenvolvimento (Tradução livre).

²⁸ Por exemplo: a assistência dada pelos Estados Unidos à Israel. Foi considerada por ambos os países como *soft power*, mas é visto como ameaça por países árabes da região, tomando então características de *hard power*.

²⁹ Por exemplo: a presença estadunidense no Afeganistão da década de 1980, quando a presença dos Estados Unidos era bem-vinda, pois sua intenção era impedir a invasão da então União Soviética, tal ação se caracterizou como um *soft power*. Após o 11 de setembro de 2001, o governo estadunidense adentrou novamente o país, mas agora após lançar campanha em combate ao terrorismo, caracterizando esse ato como *hard power* uma vez que tal ação representava ameaça ao Paquistão.

³⁰ Por exemplo: depende diretamente da ação de dois Estados distintos já que a caracterização da ação de um é comparada a partir do comportamento do outro.

Para estrategistas chineses, o *soft power* não acontece automaticamente devido à influência do *hard power*, essa forma de poder necessita ser propositalmente criada e cultivada, isso fez com que políticos chineses sentissem urgência na criação e aprimoramento do poder brando chinês em busca de aumentar o status de poder e influência do Estado. Li (2009) afirma que a cultura, a ideologia e os valores de determinada nação podem ser usados como mecanismo de coerção, trazendo também estabilidade doméstica e condições internas favoráveis para o governo. Com isso, o próximo ponto desse capítulo explicita a relação do governo chinês com a cultura, demonstrando como a China utiliza de suas tradições em prol de sua ascensão na ordem internacional.

2.3 A CULTURA E O SOFT POWER CHINÊS

Apesar de a China ser responsável por uma das mais antigas e contínuas culturas do mundo, houve mudanças institucionais consequentes da implementação do regime comunista em 1949, resultado de constantes, ainda que pequenas, modificações nos hábitos dos chineses (WARNER, 2003). Grandes eventos globais, como a Guerra Fria, proporcionaram mudanças – avanço da globalização, alianças, mudanças nas agendas internacionais dos países etc – na ordem internacional, fazendo com que os Estados precisassem buscar novos meios de ascenderem mundialmente, mas mesmo com as alterações nos costumes, Mingjiang (2008) afirma que a cultura tradicional chinesa é uma das fontes mais valiosas de *soft power*.

Menechelli Filho (2019) afirma que o fato da cultura ser vista como importante instrumento política pelo governo chinês faz com o mesmo utilize de trocas culturais como um dos principais mecanismos de poder brando, buscando, de acordo com Lai (2012), utilizar o país como exemplo de civilidade e sociedade responsável.

Ao comentar sobre as intenções chinesas ao utilizar da cultura como principalmente mecanismo de inserção de maneira positiva no Sistema Internacional, Shaun Breslin afirma que

In general, most of what is described as Chinese soft power seems to be a state project to internationalize the voice of China so that it penetrates into popular consciousness and influences the debate over the consequences of China's rise. It is an attempt to promote a state-constructed idea of what China is, what it believes in, and what it stands for, and it is designed to correct perceived misconceptions about Chinese motivations and intentions among overseas audiences ³¹ (BRESLIN, 2012, p. 60).

Assim, utilizar da cultura como mecanismo de *soft power* pode cooperar para que mais estrangeiros e governantes tenham ciência das vontades, preferências, entendimentos e costumes chineses, facilitando a aceitação das diferenças e possivelmente até apoiando e compartilhando de suas tradições (BRESLIN, 2012). Essa percepção faz com que o poder brando seja interpretado como algo que deve ser promovido ativamente pelo país e pelos cidadãos.

Breslin afirma ainda a importância de difundir a história do país durante a prática de *soft power*, já que a ignorância acerca do povo chinês faz com que a resposta estrangeira à China seja negativa pela falta de entendimento sobre como o poder era distribuído na região antes das relações diretas com o ocidente. Não apresentar o histórico cultural do país incita a ideia de que as expectativas e diferenças existentes entre os Estados pode fazer com que civis não compreendam ou até rejeitem costumes que não estejam em paridade com o ocidente ferindo civilizações e causando resistência nacional perante inovações internacionais (*Idem*).

Apesar de o governo chinês utilizar mecanismos de *soft power* congruentes a outros Estados, como mídia internacional, programas de intercâmbio e bolsa de estudos e institutos, o país possui métodos particulares. De acordo com Menechelli Filho (2019), essas particularidades residem em uma retórica pragmática ao falar sobre o uso da cultura como instrumento de poder brando, fazendo com que as narrativas expostas internacionalmente sejam mais controladas, decidindo o que

³¹ “Em geral, muito do que é descrito como soft power chinês parece ser um projeto estatal para internacionalizar a voz da China de modo que penetre na consciência popular e influencie o debate sobre as consequências da ascensão da China. É uma tentativa de promover uma ideia construída pelo Estado sobre o que a China é, em que acredita e o que representa, e é projetada para corrigir equívocos percebidos sobre as motivações e intenções chinesas entre o público estrangeiro” (Tradução nossa).

adentra ao país e aparentando menor distinção entre propaganda e diplomacia pública.

De acordo com Majie Zhu, a cultura é um processo dinâmico sendo uma ideologia social composta por sistemas, pontos de vista, ideias sobre política, leis, arte, ética, religiões e ciência (ZHU *apud* FILHO, 2019). Partindo disso, a autora identifica cinco modos pelos quais a cultura pode influenciar as relações internacionais dos países:

- 1) O impacto da cultura nas conquistas dos Estados – nenhum resultado pode ser alcançado se o fator cultural for desconsiderado já que a cultura oferece as bases da vida;
- 2) Como bússola do processo decisório – os líderes são guiados por conceitos culturais em suas avaliações relacionadas a questões políticas;
- 3) Como formadora das estruturas sociais e econômicas;
- 4) Como importante variável nas relações internacionais – a percepção da cultura como estrutura dominante e base do comportamento nacional;
- 5) Fundação essencial para a harmonia – é fornecida pela convergência e complementaridade de culturas podendo ser vista como propulsora das RIs.

Ainda sobre cultura chinesa, a autora afirma que é possível analisar esse fator em três níveis diferentes, sendo eles: i) macro: a cultura está além do material, deixando sua marca também no cérebro humano; ii) médio: incluem campos relativos ao desenvolvimento da China, como política, ecologia e defesa nacional – refere-se à ideologia que pode ser propagada através da linguagem, mídia e discurso; iii) micro: conhecimento concreto de diferentes campos e escolas artísticas, leis e políticas. Essa análise reforça a ideia da autora de que a cultura possui valor fundamental na cultura socialista do país (ZHANG, 2017 *apud* FILHO, 2019, p. 28-29)

Dada a importância atribuída à cultura pela história e povo chinês, Natália Riva (2015) e Bonnie Glaser e Melissa Murphy (2009) apontam a utilização da cultura a favor do governo Chinês, sendo, de acordo com Riva, relevante para atingir objetivos estratégicos. Um exemplo disso seria o fato de que nas últimas duas décadas, estudiosos e políticos chineses buscam um meio de unificar as ideologias chinesas ³²

³² É possível encontrar um debate mais profundo acerca do assunto na obra *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China* (1996) de Jing Wang.

para oferecer uma alternativa que seja mais parecida com os valores ocidentais, facilitando a identificação e compreensão para com o povo chinês (GLASER; MURPHY, 2009, p. 15). De acordo com Pang Zhongying, mesmo que de modo não-oficial, o *soft power* da nação chinesa tornou-se um dos pontos prioritários na agenda de desenvolvimento do país (2008 *apud* GLASER; MURPHY, 2009, p. 16).

2.2.3 Institutos Confúcius

Em nível prático, a criação de institutos confúcius pelo mundo é um dos principais investimentos do governo chinês em relação a expansão internacional da cultura e idioma chineses. De acordo com o *website Global Times*, atualmente existem 541 institutos localizados em 162 países ³³, sendo o primeiro criado em 2004, na Universidade de Maryland, nos Estados Unidos. Parte relevante da inserção da cultura chinesa no mundo advém da promoção de bolsas universitárias nos campos da filosofia, humanidades e ciências sociais, áreas de estudo que podem promover a história do país de maneira mais harmônica.

Em 2006, o governo criou o Plano Nacional para o Desenvolvimento Cultural na intenção de padronizar uma estratégia que faria com o *soft power* do país obtivesse mais sucesso. Mingjiang explicita que

Among major policies the document proposes are: utilize various festival occasions to promote international understanding of Chinese culture; actively participate in international decision-making to endorse China's discourse rights; cultivate international sales networks for Chinese cultural products; and provide support to major overseas-oriented cultural enterprises ³⁴ (MINGJIANG, 2008, p. 17).

Ao planejar a estratégia que seria utilizada, o governo possui enfoque nos aspectos que são considerados relevantes para a diplomacia chinesa e adequados perante a cultura de seu povo. Embora haja esse ponto seja positivo, Jeffrey Gil (2017) afirma que julgar o que pode ser considerado agradável e interessante ao mundo a

³³ Cf: <https://www.globaltimes.cn/content/1193584.shtml>. Acesso em: 01 de maio de 2021.

³⁴ “Entre as principais políticas propostas pelo documento estão: utilizar várias ocasiões de festivais para promover a compreensão internacional da cultura chinesa; participar ativamente na tomada de decisões internacionais para endossar os direitos de discurso da China; cultivar redes de vendas internacionais para produtos culturais chineses; e fornecer suporte para grandes empresas culturais orientadas para o exterior” (tradução nossa).

partir de seu ponto de vista pode fazer com que a China acabe por ignorar aspectos que podem servir de alerta sobre atitudes que possam ser vistas como negativas em um contexto geral.

Ao ser melhor analisado, o discurso realizado por Hu Jintao durante o 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês revela como foi iniciada a compreensão do governo chinês para com a importância do uso da cultura do país como mecanismo que possibilitaria melhor aceitação e melhor relação entre o país com outros Estados.

Expor o *soft power* a partir do ponto de vista chinês faz com que o leitor compreenda melhor as ações tomadas pela China em prol de sua ascensão enquanto país em busca de aceitação e compreensão de outros atores internacionais acerca de sua cultura. Além disso, esse trânsito permite que estrangeiros tenham ciência da dinâmica existente entre o governo e o povo chinês, o que facilitaria a aceitação da imagem chinesa como Estado em desenvolvimento que não oferece risco, mas sim possibilidade de cooperação, em vistas do crescimento e equilíbrio do Sistema Internacional.

Uma vez explicitada a importância da cultura chinesa como mecanismo de melhoria da imagem do país, o próximo capítulo aborda o papel do cinema chinês – importante meio de propagação de ideais – para o governo e a população do país.

3 A EVOLUÇÃO DO CINEMA CHINÊS: DA IMPORTAÇÃO E EXPORTAÇÃO AO FINANCIAMENTO DO CINEMA INDEPENDENTE

A abertura da China em 1978 possibilitou que o governo realizasse reformas graduais em diversas áreas que compõem a economia do país (ARANBURU, 2017). Ainda que o enfoque estivesse nas indústrias de bens de consumo, a indústria do cinema chinesa é um exemplo de produto secundário que teve expressivo crescimento no país, se transformando, de acordo com Ainhoa Aranburu, o país com o segundo maior mercado cinematográfico do mundo (*Idem*).

Esse capítulo começa traçando uma linha do tempo da história da indústria de cinema chinesa, a partir das contribuições de Zhu e Rozen (2010). Em seguida, comenta-se brevemente sobre a Revolução Cultural e seu impacto na indústria de cinema chinesa, conforme Yan Sheng Chen (2019) e Joan Robinson (1968). Então, é brevemente apontada a relação do governo chinês com a indústria de cinema do país, destacando as mudanças empreendidas pelos governantes para que produções chinesas pudessem alcançar o público internacional, possibilitando a inserção do país no mercado internacional de cinema. Por fim, a partir de Zhang (2006) e Xu (2007), comenta-se sobre o cinema independente chinês, iluminando os pontos retratados nas produções de diretores que fazem parte da sexta geração do cinema chinês, bem como a censura imposta pelo governo.

3.1 A INDÚSTRIA CHINESA DE CINEMA: 1905 – 1990

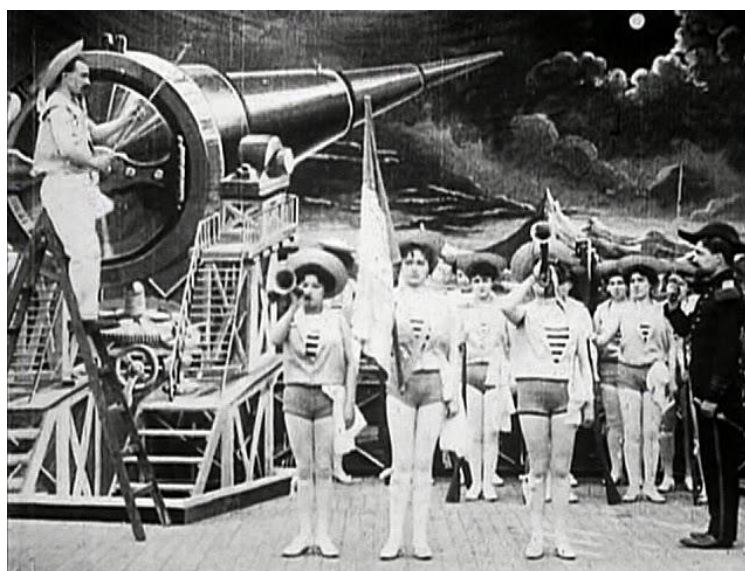
Embora vídeos estrangeiros fossem passados no país, apenas em 1905, quando *Beijing Fengai Photo Studio* e *Tan Xinpei* adaptaram a peça de ópera chamada *A Batalha de Dingjunshan* para o cinema foi que a China produziu seu primeiro filme (ZHU; ROZEN, 2010). O país tentou acompanhar a indústria cinematográfica mundial do início do século XX³⁵, mas foi apenas em 1913 que há

³⁵ O primeiro filme criado e divulgado internacionalmente foi a produção francesa *Le voyage dans la Lune* de Georges Méliès, lançado em 1902.

registro da primeira produção chinesa: *The Difficult Couple*, de Zheng Zhengqiu e Zhang Shichuan (Figura 2). Durante os anos de 1930, enquanto o cinema chinês estava em crescimento, aproximadamente sessenta filmes foram produzidos por ano, possuindo forte sentimento de identidade nacional, uma vez que soldados japoneses estavam invadindo Manchúria ³⁶.

A fundação da República Popular da China, em outubro de 1949, fez com que a indústria chinesa de cinema fosse consolidada a partir do começo dos anos de 1950, a partir das diretrizes do Partido Comunista Chinês (ZHU; ROZEN, 2010). Ou seja, tornou-se propriedade do Estado – o que mudaria após a Revolução Cultural, que é apresentada no próximo ponto deste capítulo.

FIGURA 1 – Cena do filme *Le voyage dans la Lune* de Georges Mèliès (1902)



Fonte: Google imagens

³⁶ A invasão japonesa ao Manchúria começou em setembro de 1931, com o exército de Kwantung invadindo a região logo após o Japão acusar falsamente a China de ter cometido um atentado perto da linha ferroviária pertencente ao país. O conflito acabou em fevereiro de 1932 (O'DWYER, 2017).

FIGURA 2 – Cena do filme The Difficult Couple de Zheng Zhengqiu e Zhang Shichuan (1913)



Disponível em: https://www.sohu.com/a/311083130_222780. Acesso em 27 de maio de 2021.

3.1.1 A Revolução Cultural Chinesa

Conhecida como “Dez anos de Turbulência” e com duração de 1966 a 1976, a Revolução Cultural Chinesa, para Yan Sheng Chen (2019), foi um dos eventos mais importantes da história da China, que até hoje gera polêmica sobre seus impactos. Questiona-se se foram positivos ou negativos para a população.

Em 8 de agosto, a Revolução Cultural tornou-se uma política de partido a partir da promulgação de suas diretrizes pelo Comitê Central. Institucionalizada, foi adotada tanto pelos “rebeldes”, quanto pela guarda vermelha³⁷ e por Mao Tse-tung, que tomou frente do movimento. A participação da guarda vermelha atraiu os olhares da nova geração chinesa, que procurava meios de conseguir o melhor para si no país, possibilitando a criação de organizações onde aprenderiam mais sobre a China e o socialismo (ROBINSON, 1968). Avaliando negativamente o período, Chen afirma que:

³⁷ De acordo com Sahu (2020), a Guarda Vermelha foi um grupo paramilitar liderado por estudantes que fez parte do movimento social da Revolução Cultural, foi mobilizada e guiada por Mao Tse-tung.

The disaster of cultural revolution cannot be attributed to the mistakes of chairman Mao Zedong and the other leaders at that time, but the causes should be found in the social system and people of China at that time. Just as Zhang Ming in “what is the gene of cultural revolution?” pointed out, it is the tension relationship between man and man that is the source of the revolutionary spirit. Everything can be sacrificed for this tension. The system, which claims to have been transformed, has not reflected on itself ³⁸ (CHEN, 2019, p. 3).

E continua apontando que o histórico de “obediência cega” dos cidadãos chineses para com as influências tradicionais de sua cultura milenar foi um dos principais pontos que resultaram no movimento social, tendo em vista que as pessoas que resistiram aos comandos de autoridades foram punidas (*Ibidem*, p.4). O autor afirma que “sob a influência dessa cultura, as pessoas geralmente não pensam no futuro, carecem de independência e não conseguem pensar racionalmente, o que eles podem fazer geralmente é credulidade e seguidores cegos” (*Idem*).

A estrutura social da época, baseada no estilo soviético, era fundamentada no tradicionalismo e no monopólio econômico, ideológico e político, fazendo com que a vida de todos os cidadãos fossem plano do Estado, então, a centralização da autoridade política e as contradições entre os governantes e a população resultaram na rápida resposta da população (ROBINSON, *Op.Cit.*, p. 221).

3.1.2 A indústria chinesa de cinema após a Revolução Cultural

Com a liderança de Deng Xiaoping, que governou a China entre 1978 e 1992, o país tornou-se mais aberto economicamente, o que transformou a indústria do cinema chinês: foram abertos 12 estúdios; e, só no ano de 1978, foram produzidos 46 filmes. Esse movimento pode ser interpretado como uma resposta positiva da indústria e da população à Revolução Cultural, no nível de comparecimento ao cinema pelos cidadãos chineses, que foi de 29.3 bilhões naquele ano ³⁹ (ARANBURU, 2017).

³⁸ “O desastre da revolução cultural não pode ser atribuído aos erros do presidente Mao Zedong e de outros líderes da época, mas as causas devem ser encontradas no sistema social e no povo da China daquela época. Assim como Zhang Ming em ‘qual é o gene da revolução cultural?’ Apontado, é a relação de tensão entre o homem e o homem que é a fonte do espírito revolucionário. Tudo pode ser sacrificado por essa tensão. O sistema, que afirma ter se transformado, não se refletiu sobre si mesmo” (Tradução nossa).

³⁹ Uma vez que a população da China em 1979 era de 1 bilhão de pessoas, esse dado significa que a média de comparecimento ao cinema era de 29 vezes ao ano para cada cidadão chinês.

Durante os anos de 1980, a China obteve mais resultados positivos para o cinema local, com produção variada de filmes. Semsel e Xia (1990) especificam que a maioria das produções advinham do *Beijing Studio*, *Changchun Studio* ou *Shanghai Studio*, que eram as empresas dominantes do mercado na época, chegando a produzir de 10 a 21 filmes por ano.

Ainhoa Aranburu analisa que

The main redefinition of the industry came in 1984, when the state argued, for the first time, that cinema was an integral part of the cultural industries instead of just an instrument to reinforce the government's ideology. This statement incorporated a new system called the "self-responsibility system", which withdrew the government's financial aid to the studios and left them seeking financial backing outside ⁴⁰ (ARANBURU, 2017, p.5).

Os estúdios eram estatais até 1984, quando ocorreram as mudanças supracitadas ⁴¹, o que gerou pressão neles, impactando no decréscimo de seus desempenhos. Estavam, pois, evidente a necessidade de mudança no modo como as produções cinematográficas do país eram realizadas, em 1985:

[...] the China Film Bureau held a conference in which two sub-reforms were announced: a price reform that would consist on the adjustment of each individual film to its market value, and an enterprise reform, which aimed to give managerial autonomy and financial incentives for increasing the production to the involved companies ⁴² (ZHU, 2003 apud ARANBURU, 2017, p.7).

Embora o projeto tenha sido relevante para o Estado, instituições que se encontravam em províncias não foram atingidas pelas mudanças propostas pelo *China Film Bureau* fazendo com que houvesse instabilidade nas burocracias para produção de distribuição de filmes. Isso fez com que a venda de bilhetes para o cinema caísse em de 30% (ZHANG, 2004). Durante a década de 1980, o governo

⁴⁰ "A principal redefinição da indústria veio em 1984, quando o estado argumentou, pela primeira vez, que o cinema era parte integrante das indústrias culturais e não apenas um instrumento para reforçar a ideologia do governo. Essa declaração incorporou um novo sistema denominado 'sistema de autorresponsabilidade', que retirou a ajuda financeira do governo aos estúdios e os deixou em busca de apoio financeiro do lado de fora" (Tradução nossa).

⁴¹ De acordo com a autora, produtoras recebiam pelos direitos de cada filme 700000rmb da *China Film Corporation*, entretanto, com a mudança, os produtores recebiam 9000rmb por cópia (2017, p. 5).

⁴² "[...] o China Film Bureau realizou uma conferência na qual duas sub-reformas foram anunciadas: uma reforma de preços que consistiria no ajuste de cada filme individual ao seu valor de mercado, e uma reforma empresarial, que visava dar autonomia gerencial e incentivos financeiros para aumento da produção às empresas envolvidas". (tradução nossa)

chinês realizou diversos ajustes nas produtoras de filmes visando incorporar as empresas às reformas econômicas que o país estava enfrentando.

Já nos anos de 1990, novas medidas foram tomadas e o preço da distribuição dos filmes foi fixada em 10500rmb, sem levar em consideração o preço de sua produção (ARANBURU, *Op. Cit.*). Então, em 1991, o governo chinês permitiu a exibição de filmes estrangeiros em seus cinemas, fazendo com que tais produções fossem mais procuradas que as locais, o que aumentou a quantidade de pessoas frequentando os cinemas.

Durante essa década, o objetivo do governo era aumentar a competitividade entre distribuidores e produtoras, então, medidas menos restritivas foram tomadas, como a remoção da obrigação de produtores em território chinês de venderem seus filmes para a *China Film Corporation* (ZHU, 2002). As atitudes dos governantes chineses resultaram em maior abertura para o cinema internacional, possibilitando não só o aumento do lucro de distribuidores locais, mas também fazendo com que os filmes de produção chinesa alcançassem o mercado internacional.

TABELA 2 – Produções de filmes chineses e o mercado, 1990 – 2003

ANO	QUANTIDADE DE ESTÚDIOS	RECURSOS	BILHETERIA (Bilhão – Yuan)	QUOTA DE MERCADO (doméstico)
1990	22	134	2.22	64.8%
1991	22	130	2.36	76.1%
1992	22	170	1.99	68.5%
1993	22	154	1.3	36.9%
1994	22	148	1.1	*
1995	30	146	1.73	20%
1996	30	110	1.74	25%
1997	31	88	1.56	31%
1998	31	82	1.45	37%
1999	31	102	0.85	44%
2000	31	91	0.96	47%
2001	27	88	0.84	43%
2002	31	100	0.95	41.8%
2003	31	140	1.1	41%

Fonte: China Statistical Yearbook 2014; China Film Industry Research Report 2013; China Film Yearbook, 2005 – adaptado.

Na tabela acima é possível perceber o crescimento do número de produtoras nos anos 1995, estabilizando no ano de 1995. É possível notar, ainda, o crescimento da ajuda financeira que as produções chinesas passaram a ter, começando com um orçamento de apenas 1.3 milhões yuan para 3.5 milhões em 1997.

3.2 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA E O GOVERNO CHINÊS

Após a morte de Mao Tse-tung, Deng Xiaoping tomou frente à China entre 1978 e 1992, sendo conhecido como o líder do país que conseguiu, utilizando medidas radicais ao comum chinês, realizar reformas radicais na política chinesa, aumentando significativamente a importação de tecnologias necessárias para a modernização do país (PRIME; PARK, 2016). Começando de modo mais lento no final de 1970 e adquirindo um ritmo mais acelerado a partir de meados dos anos de 1980, Xiaoping incentivou também o investimento direto estrangeiro, fazendo com que a base tecnológica do país se desenvolvesse e utilizando das exportações como um meio de ajudar a pagar as importações que eram realizadas (*Idem*).

Então, em 1992, o Congresso Popular Nacional explicitou a necessidade de que a indústria do cinema chinês acelerasse seu desenvolvimento, uma vez que a abertura do país e aceleração do crescimento da economia tiveram como consequência o surgimento de novos meios de entretenimento para a população, como bares de karaokê e boates. Produtoras estatais diminuíram sua produção, já que o tipo de filme por elas produzido – *zhu xuanlu*⁴³ – não era mais tão atrativos para a população, pois a abertura do país possibilitou também o aumento da pirataria, o que significou uma maior oferta de filmes estrangeiros para os cidadãos chineses (MEDIA ENTERTAINMENT AND ARTS ALLIANCE, 2004).

Em 1998, o governo chinês criou a Administração Estatal de Rádio, Cinema e Televisão (SARFT), que responde diretamente para o Conselho de Estado, e é responsável por aprovar o conteúdo de filmes, rádios e programas televisivos, estipulando a proporção de tempo que poderia ser utilizada pela programação estrangeira, seguindo as diretrizes do departamento de propaganda do Partido Comunista Chinês.

⁴³ Filmes que possuem enfoque nacionalista e patriota.

De acordo com o artigo do Media Entertainment and Arts Alliance,

While the studio system continues today, some substantial changes have occurred. As films can be made independently but not released without state approval, the studios are able to secure an income stream by selling their banners to independent productions. The dramatic penetration of television sets in Chinese homes has driven a burgeoning demand for product and the studios have been able to augment the capacity of the networks to produce soap operas. They have also entered the market producing television commercials. And increasingly they are co-producing films with other investors ⁴⁴ (*Ibidem*, p. 8).

A relação entre produtoras estatais e internacionais culminou na diversificação da indústria do cinema na China, fazendo com que pequenas produtoras, que outrora não possuíam incentivo financeiro suficiente, pudessem financiar suas produções a partir do mercado internacional.

3.2.1 O alcance ao mercado global

Durante os anos 2000, produtoras chinesas perceberam a necessidade de se adaptarem ao cinema “hollywoodiano”, uma vez que seus filmes necessitavam atrair os olhos dos públicos internacionais. Foi necessário, então, melhorar as produções e, conseqüentemente, os orçamentos. De acordo com Ainhoa Aranburu,

The previously mentioned trend of using governmental aid to make main melody films with a Hollywood look accentuated over the years. One of the most famous of these, made by the same Zhang Yimou that made ‘Red Sorghum’, was ‘Hero’ (2002), a historical drama that cost 250 million RMB and just by itself made up to 42.2 percent of the total box-office of the whole country in 2002 (Zhang, 2012). ‘Hero’ also set a new trend in the budget for promotion, which had never been too important for the Chinese movie producers. During a time when an average of 10000 RMB was spent in the publicity for each film, ‘Hero’s budget exceeded 15 million RMB ⁴⁵ (ARANBURU, 2017, p. 12).

⁴⁴ “Enquanto o sistema de estúdio continua até hoje, algumas mudanças substanciais ocorreram. Como os filmes podem ser feitos de forma independente, mas não lançados sem a aprovação do Estado, os estúdios podem garantir uma fonte de renda vendendo seus banners para produções independentes. A dramática penetração dos aparelhos de televisão nos lares chineses impulsionou uma crescente demanda por produtos e os estúdios conseguiram aumentar a capacidade das redes de produzir novelas. Eles também entraram no mercado produzindo comerciais de televisão. E cada vez mais eles estão coproduzindo filmes com outros investidores” (Tradução nossa).

⁴⁵ “A tendência já mencionada de usar a ajuda governamental para fazer filmes com melodias principais e ares de Hollywood se acentuou com o passar dos anos. Um dos mais famosos deles, feito pelo mesmo Zhang Yimou que fez ‘Red Sorghum’, foi ‘Hero’ (2002), um drama histórico que custou 250 milhões de RMB e sozinho representou 42,2% da caixa total - escritório de todo o país em 2002 (Zhang, 2012). ‘Hero’ também estabeleceu uma nova tendência no orçamento para promoção, o que nunca foi

Ou seja, a fim de adentrar ao mercado internacional com mais atratividade para seu novo público, o governo chinês passou a utilizar do financiamento estrangeiro para alavancar as produções de fílmicas que mostrem seus eventos históricos, como meio de cooperar na educação de crianças, militares e civis (*Ibidem*, p. 11).

A relativa abertura do cinema local possibilitou também as produtoras chinesas independentes a associação à produtoras estrangeiras, facilitando a criação de filmes sem enfoque nacionalista a alcançarem o público de outros países, facilitando a participação dessas produções em eventos internacionais de cinema. Um exemplo disso é o *Cala, My Dog!*⁴⁶ de Lu Xuechang que obteve financiamento de investidores particulares (Figura 3). Lançado em 2003, o filme teve sua estreia mundial duas semanas após seu lançamento na China, no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

FIGURA 3 – *Cala, My Dog!* de Lu Xuechang



Disponível em: <https://waptv.sogou.com/movie/mzuwy3k7ge4dambvbg72rqfnzld4z5nzw4.html>. Acesso em 29 de maio de 2021.

Em 2001, a China entrou para a Organização Mundial do Comércio, o que facilitou o avanço da indústria cinematográfica do país, já que agora o governo estaria

muito importante para os produtores de cinema chineses. Durante uma época em que uma média de 10.000 RMB foi gasta na publicidade de cada filme, 'o orçamento de *Hero* ultrapassou 15 milhões de RMB' (Tradução nossa).

⁴⁶ Filme de comédia chinesa que retrata a monótona vida de Lao Er, gira em torno de Lao em busca de um modo de conseguir dinheiro para licenciar sua cadela Cala, que foi confiscada pela polícia após o governo decretar que todos os cães que não-licenciados fossem expulsos da cidade.

fazendo mais acordos com países estrangeiros. De acordo com Zhang (2012), em 2008, a China conseguiu alcançar um lugar no top 10 do mercado cinematográfico do mundo, isso foi resultado da criação de novas e maiores produtoras que continuaram a produzir filmes com mais ajuda financeira.

Exemplo da utilização de mais investimento ocorreu em 2009, com o filme *Founding of a Republic* de Han Sampling, que foi criado a partir de um pedido do governo chinês, como forma de comemorar o 60º aniversário da República Popular da China (Figura 4). O filme contou com orçamento de mais de 400 milhões de renminbi, além da participação de 177 estrelas chinesas, como Jet Li e o diretor Zhang Ziyi.

FIGURA 4– *Founding of Republic* de Han Sampling



Disponível em: <https://mubi.com/es/films/the-founding-of-a-republic/ratings>. Acesso em 29 de maio de 2021.

Em 2009 ocorreu o “boom” do cinema chinês com as produções alcançando 5% do produto interno bruto (PIB) relacionado com as indústrias culturais (XINHUA, 2011). A melhoria da produção possibilitou maior inserção do cinema chinês no mundo, alcançando altos números nas bilheterias. Em 2012 e 2013, o número de produções cresceu exponencialmente, fazendo com que a exportação de filmes nacionais aumentasse de 33% para 66% (NILSSON, 2015). Embora o orçamento tenha aumentado e as produções deem retorno positivo para o governo chinês, a censura autoimposta por profissionais do Estado fez com que filmes que não

seguissem diretrizes nacionalistas fossem banidos ou possuíssem algumas partes censuradas dentro do país.

3.3 O CINEMA INDEPENDENTE

Para a *Film and Television Alliance* (IFTA), associação para filmes independentes e a indústria da televisão, filmes são independentes de acordo com o financeiro disponível para sua produção, sendo então independente se “mais de 50% de seu financiamento vir de outra fonte que não sejam grandes empresas” (CONES, 2008, p. 3).

If an independent producer has responsibility for raising the funds to develop, produce and distribute a motion picture, that is clearly an independent film. If, on the other hand, an independent producer has financed the development phase but has used the assistance of a major studio/distributor or one of its subsidiaries in financing the production phases in addition to the distribution of the film, it would not be accurate to call that an independent film. Still further, if an independent producer raised the financing for the development and production phases and then merely looked to a major studio/distributor or to an affiliate or subsidiary of one to release the picture that may be considered an independently produced film that was merely released by a major studio/distributor, affiliate or subsidiary ⁴⁷ (*Ibidem*, p. 4).

O cinema independente chinês surgiu no começo dos anos de 1990, quando produtoras estatais ainda possuíam a obrigação de arcar com todos os custos de suas produções de maneira independente, se responsabilizando por suas perdas e ganhos, o que resultou no isolamento de recém-formados diretores da *Beijing Film Academy* que buscavam algum meio de realizar sua arte. Como consequência, muitos diretores começaram a gravar seus filmes sem a autorização do Estado, enviando-os para

⁴⁷ “Se um produtor independente tem a responsabilidade de levantar fundos para desenvolver, produzir e distribuir um filme, esse é claramente um filme independente. Se, por outro lado, um produtor independente financiou a fase de desenvolvimento, mas usou a assistência de um grande estúdio / distribuidor ou de uma de suas subsidiárias no financiamento das fases de produção além da distribuição do filme, não seria exato chamar isso de filme independente. Ainda mais, se um produtor independente levantasse o financiamento para as fases de desenvolvimento e produção e então simplesmente procurasse um grande estúdio / distribuidor ou uma afiliada ou subsidiária de um para lançar a imagem que pode ser considerada um filme produzido de forma independente que foi meramente lançado por um grande estúdio / distribuidor, afiliado ou subsidiário” (Tradução nossa).

produtoras estrangeiras em busca de oportunidades em eventos internacionais (ZHANG, 2007).

3.3.1 A sexta geração do cinema chinês

No final dos anos de 1990, emergindo das sombras de grandes diretores que compuseram a quinta geração e se tornaram lendas nacionais, como Zhang Yimou, jovens diretores utilizaram de suas produções para retratar a realidade social da vida urbana na China. Dentre grandes diretores e produções independentes da sexta geração, é possível encontrar *Rebels of the Neon God*, produzido e dirigido em 1992 por Tsai Ming-liang (Figura 5); e *Suzhou River*, produzido por Lou Ye em 2000 (Figura 6).

FIGURA 5 – Rebels of the Neon God de Tsai Ming-liang, 1992



Disponível em: <https://docfilms.uchicago.edu/dev/calendar/2020/winter/fridays.shtml>. Acesso em 29 de maio de 2021.

FIGURA 6 – Suzhou River de Lou Ye, 2000

Disponível em: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/160342619>. Acesso em 29 de maio de 2021.

Por seguirem orientações diferentes às dadas pelo Estado, ou seja, não abordando o nacionalismo e nem uma visão positiva do país, os diretores da sexta geração receberam um tratamento duro por parte do governo, sendo censurados pelo Sistema regulatório da China. Xu (2007) afirma que tais filmes eram banidos por não obedecerem a algumas regulações e que se essas atitudes tomadas pelos diretores acontecessem no Ocidente, a prática seria considerada ilegal.

No entanto, filmes que foram banidos na China são expostos no Ocidente de maneira que seus banimentos fiquem explícitos, aproveitando para mostrar a sensibilidade política existente na região. Além disso, para melhor definição e por possuírem posicionamentos subversivos ao imposto e acatado pelas grandes produtoras, essas produções foram consideradas internacionalmente como *underground* (PICKOWICZ; ZHANG, 2006).

3.3.2 A realidade social exposta no cinema independente

A exploração da população marginalizada e suas realidades nas cidades chinesas são temas constantes no cinema *underground*, em busca de relatar as dificuldades da vida urbana (ZHANG, 2007). O cinema independente chinês, mais especificamente sua sexta geração, tocou em pontos sensíveis e controversos, retratando um mundo composto por confusão, solidão, alienação e desesperança. Xu é mais específico ao comentar sobre tais diretores e seus filmes, apontando que eram grupos sociais como “prostitutas, criminosos, emigrantes rurais em cidades grandes” (XU, 2007, p. 48). O cinema explicitava, assim, a crise consequente da rápida formação de classes sociais e a exploração de emigrantes que normalmente saem da zona rural para buscar melhor qualidade de vida em grandes centros urbanos.

Para Zhang (2007) os tópicos abordados pelo cinema independente chinês eram consequência das transformações da sociedade moderna, sendo importante produto cultural para demonstrar as consequências do desenvolvimento social que aconteceu na China nos últimos 20 anos. A demonstração das injustiças sociais apresentadas nos filmes independentes pode ser vista, de acordo com Xu (2007), como algo que satisfaz, de alguma maneira, os olhares curiosos do Ocidente sobre a realidade do país. O autor explica que a falta de entendimento dos estrangeiros em relação à política chinesa faz com que a representação da realidade social, como discriminação e a crescente diferença socioeconômica entre os cidadãos, seja de agrado aos críticos estrangeiros.

Em suma, esse capítulo abordou o cinema chinês, comentando brevemente acerca da linha de tempo da indústria cinematográfica do país, abordando a Revolução Cultural que impactou a China e suas produções cinematográficas. O governo da, quando facilitou a exportação de filmes nacionais e importação de filmes estrangeiros, visou se inserir melhor no mercado internacional e propagar a imagem e cultura chinesas para o exterior.

O capítulo segue comentando sobre o cinema independente, que representa uma imagem mais realista do país, abordando temáticas como problemas socioeconômicos e preconceitos. Tais filmes sofreram – e ainda sofrem – censuras por parte do governo chinês, uma vez que vão de encontro às diretrizes impostas pelo Partido Comunista Chinês, já que estas buscam propagar a cultura, o nacionalismo e

o patriotismo, exportando filmes conhecidos como *zhu xuanlu* como meio de realizar o *soft power* cultural dentro do Sistema Internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o passar dos anos, o cinema se tornou um relevante mecanismo capaz de auxiliar na manutenção de poder dos Estados com a capacidade de atrair o resultado desejado se mostrando também ferramenta com a capacidade de induzir determinados pensamentos e sentimentos, sendo capaz de propagar culturas e ideais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Esse trabalho tenta demonstrar a utilização do cinema como mecanismo de *soft power*, relacionando-o com as atitudes tomadas pelo governo chinês na busca pela sua melhor inserção no Sistema Internacional, na projeção de sua cultura e na possibilidade de melhor receptividade e compreensão por parte de estrangeiros, o que facilitaria as relações políticas e sociais do país.

Foi pontuado o modo como o governo chinês compreendeu a necessidade da modernização de sua política, fugindo da diplomacia clássica e se atentando aos novos mecanismos e possibilidades de fazer política. Como a globalização trouxe consigo novos atores internacionais com capacidade de influenciar tomadas de decisões de Estados e órgãos influentes, os países precisaram se adaptar para que fosse possível a comunicação clara e objetiva com esses atores, que não possuem diplomatas ou representantes necessariamente políticos.

A pesquisa foi, *grosso modo*, estruturada em três diferentes momentos. Primeiramente, abordou-se o cinema enquanto instrumento político, apontando a cultura e a mídia como agentes legitimadores de ações políticas, uma vez que a mídia proporciona maior alcance e melhor comunicação entre governos e seus cidadãos. Também foi levantada a importância do cinema para as Relações Internacionais, compreendendo que produções audiovisuais podem facilitar a compreensão do conteúdo a ser passado em sala de aula. Debateu-se também o conceito de Eytan Gilboa (2001) de “diplomacia midiática”, bem como a importância da cooperação entre os agentes midiáticos e os Estados para que o melhor resultado seja alcançado.

Em seguida, procurou-se relacionar o posicionamento do governo chinês com o uso de midas. Para isso, utilizou-se o discurso do então presidente da China, Hu Jintao, no 17º Congresso Nacional do Partido Comunista Chinês, que evidenciou a mudança de compreensão dos políticos influentes chineses em relação à utilização do *soft power*, principalmente por vias culturais. Essa transformação expressava o

desejo de melhorar a visão dos outros Estados sobre a China, posto que, muitas vezes, este país era visto como agressivo. Assim, mostrar a história e a cultura chineses se transformou em um dos mecanismos de inserção chinesa no mundo.

Finalmente, abordou-se a indústria do cinema chinês e sua relação com o governo, procurando apresentar a primeira como principal mecanismo de *soft power* do país. Embora a China tenha compreendido a importância do uso do cinema para a melhoria das relações e imagem do país, o controle realizado por parte dos governantes acaba por censurar filmes que fogem do segmento nacionalista e patriota, o que afeta o entendimento de estrangeiros em relação à política e realidade do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARANBURU, Ainhoa Marzol. **The Film Industry in China: Past and Present**, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Les Temps Modernes: L'opinion publique n'existe pas**, 318, 1973.

CELLI, Karina. **DIGITAL INFLUENCERS**. Jornal Nova Época, Canela/RS, 30, agosto de 2019. Disponível em: <https://www.jornalnovaepoca.com/artigo/digital-influencers#:~:text=O%20digital%20influencer%20é%20um,ofertas%20e%20alavancar%20as%20vendas>. Acesso em: 19 de abril de 2021.

CHELI, Enrico. **La realtà mediata: l'influenza dei mass media tra persuasione e costruzione sociale della realtà**. 6. ed. Milano: Franco Angeli, 2009. p. 33.

CHEN, Yan Sheng. The Causes and Enlightenment of Chinese Cultural Revolution. **Journal of Social Science Studies**, 2019, 1–7.

CHOMSKY, Noam. **Mídia: Propaganda, política e manipulação**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DESAI, Bharat H.; DESAI, Jay B. (2020). **On the Century of Peacemaking at the 1919 Treaty of Versailles: Looking Back to Look Ahead**. *International Studies*, 57(3), 201–222.

DING, Sheng. **To Build A “Harmonious World”**: China’s Soft Power Wielding in the Global South. *Journal of Chinese Political Science*, Londres, v. 13, n. 2, p. 193-213, 2008.

GLASER, Bonnie S.; MURPHY, Melissa E. Soft Power with Chinese Characteristics: The On going Debate. **In Chinese Soft Power and Its Implications for the United States: Competition and Cooperation in the Developing World, A Report of the CSIS Smart Power Initiative**, edited by Carola McGiffert, 10–26. Washington,DC: Center for Strategic and International Studies, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: introdução ao estudo da filosofia: a filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1.

GILBOA, Eytan. **Diplomacy in the media age**: Three models of uses and effects. *Diplomacy & Statecraft*, v. 12, n. 2, 2001, p. 1-28.

_____. **The CNN Effect**: The Search for a Communication Theory of International Relations. *Political Communication - POLIT COMMUN*. 22, 2005.

HALLINAN, Maureen T.; Klein, David M.; Glass, Jennifer. **Change in Societal Institutions**: Mass Media and Public Opinion., 10.1007/978-1-4613-0625-2 (Chapter 11), 211–237, 1990.

KEOHANE, Robert O.; NYE JR., Joseph S. **Poder e Interdependencia**: La política mundial em transición. Grupo Editor Latinoamericano, 1988.

MARINUCCI, Raquel. **Relações Internacionais e Mídia**. *Univ. Rel. Int.*, Brasília, v. 6, n. 1, p. 43-52, jan./jun, 2008.

MENECELLI FILHO, Paulo Roberto Tadeu. **Diplomacia cultural chinesa**: instrumentos da estratégia de inserção internacional da China no século XXI. 2018. 129 f., il. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MIGUEL, Luis Felipe. **Os meios de comunicação e a prática política**. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, (55-56), 155–184, 2002.

MOAK, Ken; LEE, Milles W.N. Deng Xiaoping Theory. In: MOAK, Ken; LEE, Milles W.N. **China's Economic Rise and Its Global Impact**. Palgrave Macmillan, New York 2015, p.91-116.

NEUMAN, Johanna. **Lights, camera, war**: Is media technology driving international politics? New York: St. Martin's Press, 1996.

NILSSON, Pierre. "Chinese Government's Role in Commercialisation of the Film Industry." Thesis diss., Lund University, School of Management, 2015.

NYE, Joseph S. Public diplomacy and soft power. **The annals of the American academy of political and social science**, v. 616, n. 1, p. 94-109, 2008.

_____. **Soft Power: The Means to Success in World Politics.** Nova Iorque: PublicAffairs, 2004.

_____. **O Paradoxo do Poder Americano.** 5 ed. Lisboa: Gradiva. 2005

O'DWYER, Emer. Japanese Empire in Manchuria. **Oxford Research Encyclopedia of Asian History.** 20. Oxford University Press, 2017.

PICKOWICZ, Paul; ZHANG, Yingjin. Social and Political dynamics of underground filmmaking in China. In: PICKOWICZ, Paul; ZHANG, Yingjin. **From Underground to independent: alternative film culture in contemporary China.** Lanham, Md. Rowman & Littlefield, 2006, p.1-22.

PRIME, P.; PARK, J.H. China's Foreign Trade and Investment Strategies: Implications for the Business Environment. **Business Economics,** 1997.

SEMSEL, George Stephen; XIA, Hong. **Chinese Film Theory: A Guide to the New Era.**Portsmouth: Greenwood Publishing Group, 1990.

SORICE, Michele. **Sociologia dei mass media.** Roma: Carocci, 2009.

SPENCER, Alexander; ENGERT, Stefan. **International Relations at the Movies: Teaching and Learning About International Politics Through Film.** Perspectives: The Review of International Affairs, 17, 2009, p. 83-104.

SONG, Xu. **Hollywood movies and China: Analysis of Hollywood globalization and relationship management in China's cinema market.** Global Media and China, p.177–194, 2018.

RIVA, Natalia Francesca. **From soft power to “wenhua ruan shili”:** theory and practice in the Chinese discourse on soft power. 2016. Tese (Doutorado em História, Instituições e Relações Internacionais da Ásia e África Moderna e Contemporânea) – Università degli Studi di Cagliari, Cagliari.

ROBINSON, Joan. The Cultural Revolution in China. **International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-),** 214–227, 1968.

SAHU, N N. **Red Guards,** 2020.

SHAHEEN, Jack. **Reel Bad Arabs: How Hollywood vilifies a people.** Massachusetts: Olive Branch Press, 2012.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** 5. ed. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

VALENTE, Leonardo. **Política Externa na Era da Informação.** Rio de Janeiro: Revan, 2007.

XU, G. G. **Sinascape: Contemporary Chinese Cinema.** Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

WEBER, Cynthia. **International relations theory: a critical introduction.** 3 ed. Nova Iorque: Routledge, 2010.

YARCHI, M.; Wolfsfeld, G.; Sheaffer, T.; Shenhav, S. R. **Promoting stories about terrorism to the international news media: A study of public diplomacy.** *Media, War & Conflict*, 263–278, 2013.

ZHANG, Jinfeng. **Analysis the Cooperation Film Market between Hong Long and Inland.** *Contemporary Cinema*, p. 74-77, 2007.

ZHANG, Yingjin. **Chinese National Cinema.** Abingdon: Routledge, 2004.

ZHU, Ying. Chinese Cinema's Economic Reform From the Mid-1980s to the Mid-1990s. **Journal of Communication** 52, n. 4, p.905-21, 2002.