



Universidade de Brasília

**Universidade de Brasília
Instituto de Relações Internacionais
Dinter UnB/UFPA**

Jefferson Wagner e Silva Galvão

**NARRATIVA ESTRATÉGICA CHINESA NOS FILMES DE HOLLYWOOD ENTRE
2012 E 2018**

Brasília
2019



Universidade de Brasília

JEFFERSON WAGNER E SILVA GALVÃO

**NARRATIVA ESTRATÉGICA CHINESA NOS FILMES DE HOLLYWOOD ENTRE
2012 E 2018**

Tese apresentada à Universidade de Brasília, como requisito parcial do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, para a obtenção do título de Doutor em Relações Internacionais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.
Universidade

Prof.
Universidade

Prof.
Universidade



Universidade de Brasília

“[...] comes something vital in the information era, the sense that in today's world it's not the side of the bigger army that wins, it's the country that tells a better story that prevails” (THAROOR, 2009)



AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma tese é uma caminhada longa, sofrida e angustiante. Quando da partida, tem-se a companhia de professores e colegas. Mas, à medida que nos distanciamos do ponto de partida, essa caminhada fica, em grande medida, solitária. Ela nos afasta de amigos, familiares, das pessoas que mais amamos. Às vezes nos perdemos no caminho. Eu me perdi! E é nessa hora que a angústia aumenta, pois há um prazo a ser cumprido e se quer voltar logo para casa. Nessas horas mais difíceis, pude contar com a compreensão da minha esposa Ivana Sousa, com a conversa instigante do meu filho Rafael, com as massagens reconfortantes da minha filha Ariel, com a bússola da minha orientadora Ana Flávia e com a solidariedade do amigo Carlos Siqueira. Aos estudantes universitários Jennifer, Carol, Bruna, Lívio, Rebeca, Rúbia e Júnior Mangala agradeço a preciosa colaboração e troca de ideias.

Quanto mais próximo do objetivo, mais dúvidas surgem. Será que estou no caminho certo? Nessa reta final, contei com o apoio da minha irmã Jeniffer e dos amigos Edir Veiga e Jacqueline.

Agradeço: à UFPA, nas pessoas dos professores Carlos Maneschy e Emmanuel Tourinho; à UnB, na pessoa do professor Alcides Costa Vaz; à minha orientadora, professora Ana Flávia Barros-Platiau, por segurar em minha mão nessa caminhada; aos professores e colegas do Dinter.

Família, estou de volta!



RESUMO

As múltiplas mudanças que o mundo viveu, aliadas às aceleradas transformações impulsionadas pela globalização, ressignificaram o sentido e as práticas de poder - assim como as formas de dominação em todos os planos -, em que se insere o cultural em interface com o econômico, o político, entre outros. O ressurgimento da China como grande potência econômica nos últimos quarenta anos fez emergir uma classe média de centenas de milhões de consumidores ávidos por bens culturais, atraindo o interesse de Hollywood pelo mercado chinês. Diante deste cenário, buscamos identificar as conexões entre as narrativas estratégicas da China e as mensagens fílmicas nas produções cinematográficas de Hollywood entre 2012 e 2018. Como resultado, constatamos que a China aproveita o seu poder de censura, de controle de acesso ao seu mercado e dos estímulos financeiros e embarca nos filmes de Hollywood suas narrativas estratégicas e veta narrativas contrárias. Com isto, um padrão secular foi quebrado, interrompendo a dinâmica de percepção sobre a China em filmes produzidos por Hollywood seguirem a lógica das relações bilaterais entre EUA e China, a partir da sobreposição dos interesses de mercado aos interesses políticos.

Palavras-chave: EUA, China, Cinema, Narrativa Estratégica, *Soft Power*, Diplomacia Cultural.



ABSTRACT

The multiple changes that the world has experienced, together with the accelerated transformations driven by globalization, have re-signified the meaning and practices of power - as well as forms of domination at all levels - in which the cultural interface with the economic, the political, among others. The resurgence of China as a major economic power in the last forty years has given rise to a middle class of hundreds of millions of consumers eager for cultural goods, attracting Hollywood's interest in the Chinese market. Given this scenario, we sought to identify the connections between China's strategic narratives and the film messages in Hollywood film productions between 2012 and 2018. As a result, we found that China harnesses its power of censorship, of access control to its market and of financial stimuli and embarks on Hollywood films their strategic narratives and vetoes contrary narratives. With this, a secular pattern was broken, disrupting the perception dynamics of China in Hollywood-produced films following the logic of US-China bilateral relations, from the overlapping of market interests to political interests.

Keywords: USA, China, Cinema, Strategic Narrative, Soft Power, Cultural Diplomacy.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Os principais eixos da política externa chinesa a partir da década de 199034

Quadro 2: Os principais eixos da política externa chinesa a partir da década de 199089

Tabela 1: Ataques por drones no Iêmen.....64

Tabela 2: Distribuição dos lucros da cadeia da indústria cinematográfica 141

Tabela 3: Distribuição dos principais países e regiões de coprodução (2002-2012)..... 142

Tabela 4: Gênero das coproduções com mais de 100 milhões de Yuan de bilheteria 144

Gráfico 1: Número médio de filmes visualizados na China (per capita)26

Gráfico 2: Ataques por drones no Iêmen66

Gráfico 3: Peso do PIB da China e dos EUA na economia mundial (em PPP)..... 129

Gráfico 4: Variação do PIB da China e EUA 130

Gráfico 5: Número de telas digitais 131

Gráfico 6: Número de salas per capita (por 100 mil habitantes) 132



SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| CAPÍTULO I: METODOLOGIA | 23 |
| 1.1 PERGUNTA DE PESQUISA | 24 |
| 1.2 SOBRE ESTUDO DE CASO | 24 |
| 1.3 O RECORTE | 25 |
| 1.4 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS | 27 |
| 1.5 SOBRE MENSAGEM FÍLMICA | 30 |
| 1.6 SOBRE ANÁLISE FÍLMICA | 32 |
| II: PODER, CINEMA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS | 36 |
| 2.1 MEGATENDÊNCIA DA COMPLEXIFICAÇÃO DOS ARRANJOS DE PODER | 36 |
| 2.2 <i>POWER SHIFT TO ASIA</i> (SÉCULO ASIÁTICO) | 39 |
| 2.3 MEGATENDÊNCIA DA PRIVATIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO | 41 |
| 2.5 O CONCEITO DE PODER | 46 |
| 2.5.1 <i>Soft Power</i> | 47 |
| 2.6 AS FACES DO PODER | 50 |
| 2.7 O CINEMA COMO EXERCÍCIO DE PODER: O FILME COMO ESCOLHA POLÍTICA E MERCADOLÓGICA, | 52 |
| 2.7.1 <i>A Força</i> | 56 |
| 2.7.2 <i>O Código</i> | 57 |
| 2.7.3 <i>A Mensagem</i> | 58 |
| 2.7.4 <i>A Recompensa</i> | 68 |
| CAPÍTULO III: NARRATIVA ESTRATÉGICA: DIPLOMACIA CULTURAL E CINEMA | 70 |
| 3.1 A DIPLOMACIA E A NECESSIDADE DE REFORMAS INSTITUCIONAIS | 70 |
| 3.1.1 <i>Diplomacia cultural</i> | 74 |
| 3.2 O CINEMA COMO OBJETO DE ANÁLISE DAS CIÊNCIAS SOCIAIS E RI | 79 |
| 3.3 NARRATIVAS ESTRATÉGICAS | 83 |
| 3.4 NARRATIVA ESTRATÉGICA CHINESA E SUA POLÍTICA EXTERNA | 85 |
| CAPÍTULO IV: CONQUISTANDO CORAÇÕES [MERCADOS] E MENTES | 96 |
| 4.1 O CINEMA HOLLYWOODIANO | 96 |
| 4.2 A RELAÇÃO SINOAMERICANA E A IMAGEM DA CHINA E DA AMÉRICA CHINESA POR HOLLYWOOD | 98 |
| 4.2.1 <i>A relação bilateral entre EUA e China</i> | 100 |
| 4.2.2 <i>A imagem da China e da América Chinesa por Hollywood</i> | 108 |
| 4.3.1 <i>Tabus raciais expostos</i> | 116 |
| 4.3.2 <i>Paixões proibidas e cristãos pagãos: Broken Blossoms e Shadows</i> | 119 |
| 4.3.3 <i>A mudança do pêndulo</i> | 123 |
| 4.3.4 <i>O fim da admiração</i> | 126 |
| 4.3.5 <i>Mulan e Kung Fu Panda</i> | 127 |
| 4.4 ASCENSÃO ECONÔMICA E DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA CHINESA | 129 |
| 4.5 ARRANJO INSTITUCIONAL DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA CHINESA | 133 |
| 4.5.1 <i>Coprodução</i> | 136 |
| CAPÍTULO V: RESULTADOS E DISCUSSÃO | 146 |
| 5.1 ANÁLISE FÍLMICA | 146 |



| | |
|--|------------|
| 5.1.1 <i>Justiça Vermelha (Red Corner) – 1997</i> | 146 |
| 5.1.2 <i>O Chamado de Xangai (Shanghai Calling). 2012</i> | 160 |
| 5.1.3 <i>Gravidade (Gravity). 2013</i> | 173 |
| 5.1.4 <i>Perdido em Marte (The Martian). 2015</i> | 174 |
| 5.1.5 <i>Tempestade (Geostorm). 2017</i> | 174 |
| 5.1.6 <i>Megatubarão (The Meg). 2018</i> | 174 |
| 5.2.2 <i>O ressurgimento da China em “Gravidade”, “Perdido em Marte”, “Tempestade” e “Megatubarão”</i> | 175 |
| 5.2.3 <i>China: potência tecnológica e responsável</i> | 176 |
| 5.2 MODELO ANALÍTICO: HEGEMONIA AMERICANA X TRANSIÇÃO HEGEMÔNICA | 179 |
| 5.2.1 <i>Hegemonia americana</i> | 179 |
| 5.2.2 <i>Narrativa americana</i> | 181 |
| 5.2.3 <i>Transição hegemônica</i> | 181 |
| 5.2.4 <i>Narrativa chinesa</i> | 182 |
| 5.2.5 <i>O pêndulo</i> | 183 |
| 5.2.6 <i>O modelo explicativo sobre a projeção da imagem da China por Hollywood</i> | 187 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 198 |



INTRODUÇÃO

No contexto da revolução tecnológica em curso - conhecida como revolução digital ou terceira revolução industrial -, com a emergência das corporações financeiras mundiais desaparecerem as fronteiras estatais em aspectos-chave das relações internacionais, a exemplo da movimentação de capitais, na formação de preço de produtos exportáveis, na informação instantânea, na formação do preço do câmbio, etc. (FLETCHER, 2016).

Essa nova configuração do movimento internacional de capitais, produtos e serviços gerou uma relação mais íntima no campo comercial e financeiro entre os países, criando uma interdependência que, em muito, supera a noção de soberania autárquica, dominante até os anos 1970, que caracterizou a configuração política de cada estado (CASTELLS, 2016).

Um dos efeitos centrais para as disputas entre estados e blocos de estados nacionais no contexto de novos comportamentos geopolíticos induzidos pela revolução tecnológica em curso foi a emergência, entre estes atores, de novos métodos de relações políticas, comerciais, econômicas e militares cada vez mais assimétricos.

Do ponto de vista econômico, houve a fusão parcial de mercados entre elites econômicas, gerando uma força de freios e contrapesos no jogo militar global, a exemplo da compra de títulos do governo americano pela China¹. Do ponto de vista comercial, a superprodução das indústrias locais e regionais exigem mercados externos, o que demanda uma ordem mundial baseada na paz para garantir o fluxo e o refluxo de mercadorias. Essas mudanças demonstram a interdependência complexa do sistema internacional (KEOHANE; NYE, 2012).

A emergência de novas tecnologias da informação criou campos de opinião pública em escala regional e mundial que passam a ter importância fundamental num contexto de difusão do poder, ampliando a capacidade de os indivíduos influenciarem, convencerem ou coagirem políticos de modo mais direto e eficaz

¹ “China tem uma arma (de 1,2 bilhões de dólares) contra os EUA” (FERREIRA, 2018).



(NAIM, 2013). Neste novo contexto, não basta mais ter apenas força econômica e militar como arma de disputa política global. É preciso convencer a opinião pública também. Isso enseja um novo comportamento dos atores globais nessa nova ecologia midiática.

No curso do final do século XX e do início do século XXI, a partir da revolução nas comunicações, emergiu uma sociedade civil articulada em tempo real pelas redes digitais que operam instantaneamente por meio da internet, organizadas por interesses ou regiões do globo, de dimensão mundial e que se baseia, em muito, em valores da chamada terceira e quarta geração de direitos².

Democracia, direitos civis, direitos humanos, inclusão social, pobreza, direitos ambientais, das minorias, das mulheres e dos animais assumem importância decisiva na agenda internacional. Como conceitos em disputa, são apropriados pelas elites e ganham outra roupagem, ressignificando a realidade e, assim, justificam novas práticas tanto no ambiente doméstico quanto no internacional. Determinados contextos, quando fogem da moldagem tradicional do sistema internacional liberal, tendem a ser questionados e, muitas vezes, reestruturados em nome desses direitos humanos fundamentais, inicialmente, a partir de uma disputa de narrativas; depois, caso necessário, por outros recursos de poder.³

² Os direitos fundamentais de terceira geração, ligados ao valor fraternidade ou solidariedade, são os relacionados ao desenvolvimento ou progresso, ao meio ambiente, à autodeterminação dos povos, bem como ao direito de propriedade sobre o patrimônio comum da humanidade e ao direito de comunicação. São direitos transindividuais, em rol exemplificativo, destinados à proteção do gênero humano. Por fim, introduzidos no âmbito jurídico pela globalização política, os direitos de quarta geração compreendem os direitos à democracia, informação e pluralismo. (NOVELINO, 2009 apud CERA, 2017)

³ A recente crise política na Venezuela guarda um pouco dessa lógica. Inicialmente, travou-se uma disputa de narrativas quanto ao país viver num regime democrático ou numa ditadura. Depois, ainda no campo discursivo, foi questionada a legitimidade da reeleição do presidente Nicolás Maduro. Em ato seguinte, o líder da oposição, Juan Guaidó, autoproclamou-se presidente interino, sendo quase imediatamente reconhecido como tal pelos EUA, Brasil e outros países das Américas, acompanhados, posteriormente, pelo parlamento da União Europeia. Ao que tudo indica, essa narrativa ganhou a opinião pública internacional, o que legitimaria o envio de tropas americanas para assegurar que os preceitos democráticos fossem restabelecidos no país.



Sociedades desenvolvidas se recusam a consumir produtos oriundos da devastação de florestas. Produtos são boicotados⁴ e países são denunciados⁵ se o seu processo fabril for em condições de trabalho degradantes. Essa mesma lógica se apresenta para o consumo de bens culturais: os ocidentais, por exemplo, querem se sentir representados⁶ em filmes, séries, novelas, quadrinhos entre outros, mas não apenas como figuras decorativas, e sim como protagonistas. Essa mudança de atitude de uma sociedade civil articulada em escala mundial apresentou novas necessidades geopolíticas para atores estatais e privados, induzindo novas formas de relações entre estado e sociedade, entre produtores e consumidores.

A busca por legitimidade doméstica e internacional obriga os atores estatais e não estatais a construir e projetarem narrativas estratégicas - ferramentas de comunicação pelas quais as elites políticas tentam dar significado determinado a representações de uma sequência de eventos e identidades do passado, do presente e do futuro, a fim de alcançar objetivos políticos (ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010). Muitas vezes, uma narrativa de determinado ator ou conjunto de atores concorre com outra(s). Na disputa de narrativas e de significados, a realidade é construída socialmente a partir de complexos processos comunicacionais (ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010).

A relação entre EUA e China é complexa. Não é guerra, não é paz. É competição militar, estratégica, econômica, comercial, cultural e tecnológica. Nesta última dimensão, chineses e americanos disputam o futuro da dominação tecnológica global: o de controlar as novas redes 5G necessárias para conexões ultrarrápidas ligadas à condução autônoma, à Internet das coisas e à inteligência artificial. Essa competição também se dá no âmbito discursivo, demandando um leque de ferramentas comunicacionais que possibilitem aos contendores projetar

⁴ Um dos casos mais notórios foram os boicotes à marca Zara (BERTÃO, 2018) <https://exame.abril.com.br/revista-exame/chega-de-risco/>

⁵ São inúmeras as denúncias das condições de trabalhos degradantes das fábricas chinesas (<https://exame.abril.com.br/economia/1-600-chineses-morrem-por-dia-de-tanto-trabalhar/> e <https://www.dn.pt/dinheiro/interior/fabrica-da-apple-na-china-tem-condicoes-de-trabalho-miseraveis-4849967.html>).

⁶ Um exemplo disso pode ser visto no canal Yo Ban Boo, do YouTube (<https://youtu.be/J2HUE-z9eHk>).



suas narrativas interna e externamente. Martin Wolf, comentarista-chefe de economia no Financial Times, mostra a elevação do tom dos discursos e o coro que se forma em relação ao entendimento de que a China é um competidor estratégico e o que isso representa. Ou seja, há uma guerra discursiva em curso calçada nas ferramentas de comunicação disponíveis de cada lado.⁷

A cultura, os valores políticos e a política externa de um país são as principais fontes de *soft power* (NYE, 2004). Mas para que esse estoque de *soft power* se acumule, faz-se necessário que outros povos tomem conhecimento desses recursos. Por sinal, é exatamente a ausência de conhecimento do outro que gera desconfianças.

Assim, não basta ter uma cultura atraente, valores políticos amplamente aceitos e uma política externa com autoridade moral. É preciso que os outros tomem conhecimento para que a atração pela cultura ocorra, para que haja validação dos valores políticos e, por fim, a legitimação da política externa. Ou seja, os países devem recorrer aos meios de comunicação de massa para auxiliar a chegar ao outro e transmitir suas mensagens, sendo os principais: jornal, rádio, cinema, TV e internet.

Os *mass media* (ou simplesmente mídia)⁸ são os principais instrumentos de construção e projeção desses discursos que levam em conta valores e costumes de uma sociedade. Vale dizer que a instituição mídia implica sempre a existência de um aparato tecnológico intermediário para que a comunicação se realize. A comunicação passa, portanto, a ser uma comunicação *mediatizada*. Esse é um tipo específico de comunicação que aparece mais recentemente na história da humanidade e constitui-se em um dos importantes símbolos da modernidade. Duas características da comunicação *mediatizada* são a sua unidirecionalidade e a produção centralizada, integrada e padronizada de seus conteúdos.

⁷ Ver WOLF (2019).

⁸ “A palavra *mídia* (originária de *media*, plural da palavra latina *medium*, o termo é utilizado para designar meios de comunicação de massa) será aqui entendida como o conjunto das instituições que utilizam tecnologias específicas para realizar a comunicação humana).



Universidade de Brasília

Concretamente, quando falamos da mídia estamos nos referindo ao conjunto das emissoras de rádio e de televisão (aberta e paga), de jornais e de revistas, do cinema e das outras diversas instituições que utilizam recursos tecnológicos na chamada comunicação de 'massa' (LIMA, 2004, p. 50).

A cultura - e sua diversificação local e regional – é apresentada como ferramenta para a construção da identidade nacional e a imagem internacional de cada país baseada nos valores dominantes na atualidade. O cinema, graças às suas características, consegue incorporar as dimensões de arte e meio de comunicação de massa, ganhando destaque especial como ferramenta de projeção de narrativas estratégicas.

Neste universo de informações, Madeira Filho (2016, p. 80) aponta que “[...] o usuário tem acesso imediatamente a um excesso de informações desordenadas e não hierarquizadas” que podem se tornar mais escravizantes que libertadoras. Quando incluímos as *fake news*, fica mais difícil navegar nesse mar de informações. Os meios de comunicação informam, formam opiniões e entretêm, sem que haja uma delimitação clara dessas funções. Eles configuram uma verdadeira indústria: a indústria cultural, a indústria do entretenimento.

Desses meios ou mídia, um em particular nos exerce fascínio: o cinema. É uma mídia completa.

Um filme emprega em sua concepção visual elementos de composição das artes visuais: a linha, as formas, massa, volume e texturas. Manipula o espaço tridimensional e recria nesses termos objetos similares, como na escultura; explora as relações entre luz, sombra e cor como a pintura e a fotografia. Todos esses elementos são agregados na imagem que se move, e pode se mover com ritmo ou como narrativa, como no teatro e na dança, fazendo uso de trilhas próprias ou advindas da música.

Os ritmos complexos desenvolvidos em uma narrativa fílmica se mesclam como numa métrica poética, que, assim como na poesia, faz uso de metáforas, significações e simbologias. O filme comunica suas ideias visualmente e verbalmente, através de gestos, encenação e falas. Assim como na literatura, podemos expandir ou comprimir o espaço e o tempo, contar histórias inéditas ou recontar com nossas palavras histórias acontecidas há muitos séculos. O filme é, assim, um amálgama de tudo o que as demais artes podem oferecer. (ROCKENBACH, 2017, sp)



O cinema surge como reprodução do real, como foto em movimento (em preto e branco). Depois ganha cor e som e, por último, efeitos especiais computadorizados. Neste processo de evolução técnica, evolui como arte, surgem novos gêneros e outras mudanças operam, inclusive a possibilidade – e sua verdadeira vocação – de permitir sonhar, de falsear o real.

Com esses recursos apresentados em uma mesma mídia, o cinema logo foi utilizado como ferramenta de diplomacia cultural, auxiliando na acumulação de *soft power* para os países que souberam explorá-la. Na década de 1930, os Estados Unidos e a Alemanha usaram o cinema para difundir e fortalecer as suas visões de mundo⁹. Há uma série de publicações que mostram o papel de Hollywood¹⁰ no combate ao fascismo¹¹. Porém, o livro lançado por Ben Urwand em 2014 abalou essa crença ao desnudar a relação de colaboração que Hollywood manteve com o regime fascista de Hitler. Intitulado “A colaboração: o pacto entre Hollywood e o Nazismo”, o livro revela que os estúdios de Hollywood submetiam seus roteiros à censura do governo alemão. O livro revela que o próprio Hitler estava no centro dessa colaboração:

Hitler era obcecado por filmes e compreendia seu poder de moldar a opinião pública. Em dezembro de 1930, dois anos antes de ele se tornar ditador da Alemanha, seu partido fez manifestações contra o filme da

⁹ Ver COSTA (2015).

¹⁰ Nesta tese, tal qual Kokas (2017), usarei “Hollywood” para denotar a marca da produção de mídia comercial dos EUA, uma vez que essa é a terminologia usual para designar o cinema comercial americano, apesar da existência de tradições cinematográficas ricas em outras partes dos Estados Unidos, conforme observado pela autora. Da mesma forma, seguindo novamente as terminologias adotadas pela autora, quando nos referimos à China queremos designar o mercado e a indústria de produção cinematográfica, da mesma forma que Hollywood.

¹¹ Urwand (2014) recomenda ver os seguintes autores para relatos sobre antifascismo de Hollywood: Colin Schindler, *Hollywood Goes to War: Films and American Society, 1939-1952* (Boson: Routledge, 1979); Edward F. Dolan Jr., *Hollywood Goes to War* (Twickenham: Hamlyn, 1985); Clayton R. Koppes, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (Berkeley: University of California Press, 1987); Allen L. Woll, *The Hollywood Musical Goes to War* (Chicago: Nelson-Hall, 1983); Michael S. Shull e David E. Wilt, *Doing Their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939-1945* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 1987); Bernard F. Dick, *The Star-Spangled Film: The American World War II Film* (Lexington: University Press of Kentucky, 1985); Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (Nova York: Columbia University Press, 1993); Michael S. Shull e David E. Wilt, *Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 1996); Michael E. Birdwell, *Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign against Nazism* (Nova York: New York University Press, 1999).



Universidade de Brasília

Universal Pictures All Quiet on the Western Front [Nada de Novo no Front] em Berlim, levando às primeiras instâncias de colaboração com os estúdios americanos. (URWAND, 2014, p. 22)

Somente com a proibição de exibição de filmes americanos no grande Reich alemão é que Hollywood passa a produzir filmes antinazistas (URWAND, 2014). Esses eventos históricos reforçam os argumentos desta tese quanto à centralidade do cinema no jogo de poder das relações internacionais.

Durante a Guerra Fria, os EUA se valem dos seus filmes para irradiar a imagem do país e atrair fatias de público dos países da União Soviética (MADEIRA FILHO, 2016). O *American Dream* é um exemplo desse uso, despertando nos quatro cantos do mundo o desejo nas pessoas de vivenciarem o sonho americano, bem como sentimento de *allégeance*¹².

O cinema tem características peculiares: é um entretenimento dominado pelo setor privado, mas que, mesmo assim, foi/pode ser usado como instrumento de *soft power* e diplomacia cultural, seja por iniciativa do setor privado ou do setor público. O setor privado assim o faz ao divulgar espontaneamente a cultura, as instituições e valores políticos de determinado país. O setor público utiliza desse instrumento por meio de política de fomento - estimulando o uso de locações em lugares que deseje promover ou financiando determinadas produções que tragam mensagens alinhadas aos seus interesses, por exemplo, ou por meio de censura – omitindo dados oficiais, vetando determinados assuntos ou imagens. Porém,

[...] o poder suave parece ser mais eficiente e próspero quando nasce e permanece livre na iniciativa privada e individual dentro de um sistema de trocas econômicas. E isso valeu, inclusive, para um momento em que o próprio capitalismo ainda não estava em pleno vapor, como na arte renascentista, que floresceu graças a intensas trocas financeiras entre monarcas, papas, banqueiros e artistas, além do mecenato. Mas isso não quer dizer que o Estado não possa se envolver no processo. Grande parte dos museus italianos que ostentam a arte renascentista é gerida pelo governo, bem como as casas de balé na Rússia. Tal controle certamente gera bons dividendos para o poder público. (BALLERINI, 2017, p. 200).

¹² Sentimento de pertencimento, de lealdade, de querer ser parte do grupo.



Atualmente, a indústria cinematográfica é liderada por quatro países produtores, responsáveis por mais da metade dos títulos lançados por ano no mercado mundial, aqui denominados pelo acrônimo CINE: China, Índia, Nigéria e Estados Unidos. No que diz respeito ao fornecimento de filmes, os EUA cedem espaço para China, Índia e Nigéria, que complementam a oferta principalmente para os continentes africano e asiático (UNESCO, 2016).

Inicialmente intentávamos abarcar os quatro países nesta tese. No entanto, compreendemos que o recorte sinoamericano contemplaria as duas maiores economias globais e maiores bilheterias do CINE, além da facilidade de acesso ao ranking de arrecadação e bilheteria – o que possibilita estabelecer uma metodologia de seleção menos subjetiva dos títulos a serem analisados –, bem como aos filmes legendados em português ou inglês.

Esses dois países competem e cooperam em diversas áreas, inclusive na do audiovisual. Suas economias possuem um elevado grau de interdependência¹³. Porém, do ponto de vista de seus objetivos estratégicos, a China rivaliza com os EUA na dimensão econômica e busca ganhar maior projeção no cenário internacional, enquanto os EUA procuram manter a posição de liderança ou, pelo menos, adiar a competição hegemônica. Em consonância com esses objetivos, China e EUA constroem suas narrativas estratégicas em busca de interpretar o passado, o presente e o futuro, ressignificando-os.

Essas narrativas pretendem manter ou moldar um novo alinhamento sistêmico com vistas à transição de poder, assegurar legitimidade doméstica e

¹³ Boa parte das reservas chinesas é convertida em títulos do Tesouro americano. De 2001 a 2010 as reservas em títulos do Tesouro americano tiveram um crescimento de 1.375%, passando de US\$ 78,6 bilhões (7,6% do total dos títulos americanos) a mais de US\$ 1 trilhão (26%) (PINTO, 2010 apud RIBEIRO, 2018). Em termos relativos, passou de 7,6% a 26% do total dos títulos americanos. A partir de 2011, os chineses continuaram comprando esses papéis, e em junho de 2017 chegaram a US\$ 1,146 trilhões em títulos americanos (RIBEIRO, 2018).

A China também é um dos principais destinos das exportações dos Estados Unidos, com um volume de US\$ 122 bilhões (9,2%) em 2016, ficando atrás somente do Canadá, com US\$ 207 bilhões (16%) e do México, com US\$ 179 bilhões (14%). Quanto às importações, os Estados Unidos importaram, em 2016, US\$ 436 bilhões (21%) da China, US\$ 289 bilhões do México, US\$ 268 bilhões do Canadá, US\$ 129 bilhões do Japão e US\$ 113 bilhões da Alemanha. (THE OBSERVATORY OF ECONOMIC COMPLEXITY, 2019).



internacional, bem como gerar reconhecimento e criar identidades. O uso de narrativas estratégicas possibilita aos países emergentes e grandes potências projetar seus valores e interesses com vistas a ampliar suas influências, gerenciar expectativas e mudar o ambiente discursivo em que operam (ANTONIADES, MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010). Elas são formuladas por uma elite política e projetadas por diversos meios de comunicação, tendo as telenovelas e os filmes um grande potencial para tal.

O jornalista Franthiesco Ballerini registra no livro “Poder suave”, lançado em 2017, o impacto que a primeira versão da novela Sinhá Moça teve nos conflitos bélicos na Bósnia, na Croácia e na Nicarágua, chegando a interrompê-los. Outro exemplo é o Afeganistão, que também foi afetado pelas novelas, neste caso indianas, de forma avassaladora:

Tente ligar para um afegão às 20h30: poucos vão atendê-lo, já que nesse horário a novela indiana Kyunki... Saas Bhi Kabhi Bahu Thi..., dublada em dari, é exibida pela Tolo TV. Trata-se do maior fenômeno de audiência da história da TV afegã: atinge 90% das residências, estando diretamente ligado ao pico de vendas de geradores em 2016. Alguns sociólogos do país atribuem a essa novela a capacidade de abrir, muitas vezes pela primeira vez, um diálogo dentro das famílias para discutir os muitos problemas que são jogados para debaixo do tapete. (BALLERINI, 2017, p. 72)

Quanto aos filmes, relatório da Unesco (2016) aponta que, de 2005 a 2013, a indústria cinematográfica mundial registrou crescimento de 63,9%, saltando de 4.642 para 7.610 filmes¹⁴, com quase uma centena de países produtores. Em 2013, somente EUA e China produziram juntos 1.376 filmes. Os dez principais mercados arrecadaram em bilheteria, no ano de 2013, 26,9 bilhões de dólares. Trata-se da indústria cultural mais popular e mais lucrativa do mundo.

Com 75% dos títulos de ficção, essa indústria tem seus produtos veiculados em salas de exibição que proporcionam um verdadeiro deslocamento do mundo real para uma experiência de imersão no mundo da fantasia. Após exibição em

¹⁴ Nestes dados não foram computados os filmes do Camboja, Camarões, Gabão e Nigéria por terem sido produzidos em formato de vídeo.



salas de cinema¹⁵, há um leque de mercados auxiliares responsável por importante fatia de receita¹⁶ em que esses filmes podem ser veiculados: TV aberta, TV paga, ou exibidos pelo mercado de vídeos domésticos e por *Video on Demand* (VoD) (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Além da circulação legalmente autorizada, ainda há a veiculação ilegal feita por meio de DVD's e *downloads* piratas.

São inúmeras oportunidades de ser exposto às mensagens dos filmes, seja na frente da telona, da TV, do PC, do *tablet* ou da telinha do celular. Esses produtos de entretenimento carregam a capacidade de nos fazer rir ou chorar, de despertar emoções, de criar e tirar medos, de levar desilusão e esperança. Podem nos conectar a causas, povos e culturas distantes, inspirar mudanças, despertar paixões. Têm a força de formar opiniões e moldar preferências sem parecer querer fazer isso. Em outros termos, filmes podem carregar mensagens políticas importantíssimas e versões dos fatos históricos. Como bem observam Antoniaades, Miskimmon e O'Loughlin (2010), o efeito da estrutura da narrativa é a seletividade, devendo-se fazer a distinção entre história e enredo: "a história é o que aconteceu na vida, o enredo é o modo como o autor nos apresenta" (TODOROV, 1988, p. 160, apud ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010, p. 4, tradução nossa)¹⁷.

Ballerini (2017) comenta que o pesquisador Anjali Gera Roy, do Indian Institute of Technology Kharagpur, ao analisa o poder suave de Bollywood¹⁸ e sua importância na diplomacia internacional no livro "The magic of Bollywood: at home and abroad", publicado em 2012, mostra que o Paquistão é um "devorador de filmes de Bollywood", apesar das tensas relações políticas com a Índia. Esses filmes

¹⁵ Mais recentemente, a Netflix, provedora global de filmes e séries de televisão via streaming quebrou essa tradição e lançou títulos que foram exibidos primeiro em sua plataforma para depois ganhar as telonas ou exibidos concomitantemente.

¹⁶ Em 2007, os principais estúdios norte-americanos arrecadaram US\$ 9,6 bilhões em bilheteria e US\$ 24 bilhões com as vendas e locações de vídeos para uso doméstico (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

¹⁷ the story is what happened in life, the plot is the way the author presents it to us.

¹⁸ "[...] o termo Bollywood tem ligação direta com o próprio cinema de Hollywood, uma vez que surgiu por volta dos anos 1930, quando a prática de adaptar e copiar roteiros de Hollywood se tornou comum no cinema produzido em Bombaim, capital cujo nome ajudou a batizar a indústrias cinematográfica local." (BALLERINI, 2009. p. 03)



ajudam a projetar uma outra imagem da Índia, construindo pontes e aproximando os seus povos. Essa é a magia do cinema!

Foi esse fascínio pela versatilidade do cinema enquanto arte, mercadoria e correia de transmissão político-ideológica que nos instigou a investigar a relação entre cinema e narrativas estratégicas das duas maiores economias mundiais e dois dos quatro maiores produtores mundiais de filmes: China e Estados Unidos.

Apesar do tema Cinema e Relações Internacionais já ter entrado no radar dos pesquisadores do campo, boa parte dos estudos se concentra na análise pontual de determinado filme como ponto de partida para abordar um fato histórico de interesse das Relações Internacionais¹⁹ ou o uso de filmes para ensinar Relações Internacionais²⁰.

A pesquisa da pesquisa, abordada por Bonin (2011), implica num procedimento que possibilita visualizar problemas científicos já investigados, os conhecimentos produzidos e, a partir de então, formular questionamentos que potencializem novas dimensões dos fenômenos comunicacionais. Para o autor, tal procedimento fundamenta a relevância acadêmica da pesquisa, oportunizando “[...] situar, problematizar e afirmar a contribuição que vai oferecer ao conjunto de conhecimentos do campo relacionados ao problema/objeto investigado”. (BONIN, 2011, p. 36).

A abordagem de Bonin (2011) aproxima-se do estado do conhecimento, que, na análise de Morosini e Fernandes (2014, p. 155), consiste na “[...] identificação, registro, categorização que levem à reflexão e síntese sobre a produção científica de uma determinada área, em um determinado espaço de tempo [...]”. Em ambos os procedimentos – pesquisa da pesquisa ou estado do conhecimento – importa o levantamento de publicações de artigos, teses, dissertações e livros sobre uma temática específica, na perspectiva de que a investigação pretendida aborde problemas relevantes e que, no caso de uma tese de doutorado, possa agregar a inovação acadêmica.

¹⁹ Ver Zanela e Neves Júnior (2015).

²⁰ Ver Spencer e Engert (2009).



Optamos por realizar consulta ao banco de teses e dissertações da Capes. A busca com as palavras-chave relacionadas ao objeto de estudo da presente tese, evidenciou que no período de 1987 a 2017 foram desenvolvidas 38 pesquisas sobre diplomacia cultural, das quais 11 são teses de doutorado. No entanto, nenhum dos trabalhos aborda a questão do cinema. Entre as linguagens encontram-se investigações sobre a música, língua estrangeira, revistas e temáticas relacionadas à História, educação e memórias. Ao empreender-se a busca pelas palavras-chave cinema e política externa não se encontra nenhuma dissertação de mestrado ou tese de doutorado.

O *soft power* compõe o construto histórico do problema de pesquisa e análise na presente tese. Assim, empreendeu-se busca de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a temática e constatou-se que são 59 as produções, das quais 16 são teses de doutorado. O estudo dos resumos revelou que nenhum trata de *soft power* vinculado ao cinema, política externa e diplomacia cultural. As temáticas versam sobre políticas sociais, a exemplo de saúde e educação; questões de segurança, forças armadas, conflitos e paz; cooperação bi ou multilateral; política e democracia; entre outras. No campo cultural há produções sobre línguas portuguesa e estrangeira; mídias; intercâmbio. Quanto a trabalhos sobre narrativa estratégica, encontramos apenas uma dissertação versando sobre o Bolsa Família como narrativa estratégica do Brasil.

Merece atenção um elemento específico da pesquisa da pesquisa no banco de teses da Capes: a coleta de informações sobre cinema. A busca revela uma profusão de trabalhos sobre cinema, totalizando 7.412, sendo 1.770 teses. Ao aplicar o filtro para cinema americano encontram-se 30 trabalhos; sobre cinema nos EUA apenas 3, e em relação à indústria cinematográfica americana são 4 registros. A busca por Hollywood retornou 212 trabalhos, sendo desse total 48 teses. Ao filtrar as mesmas palavras-chave no contexto da China não se localiza nenhuma dissertação de mestrado ou tese de doutorado que aborde o cinema nesse país asiático.



Em buscas fora do banco de teses da Capes, encontramos alguns trabalhos sobre o *soft power* no cinema²¹. Porém, não encontramos estudos no Brasil que abordem a correlação de narrativas estratégicas e análise fílmica²² das produções hollywoodianas, deixando lacunas a serem preenchidas, conforme já demonstrado anteriormente. São essas características do setor e do mercado, a importância dos dois países entre os quatro maiores produtores mundiais de filmes, seus objetivos geopolíticos estratégicos, as lacunas que este estudo pretende preencher que justificam sua realização.

Definimos como **objetivo de pesquisa** estabelecer as conexões entre as narrativas estratégicas da China e as mensagens fílmicas nas produções cinematográficas de Hollywood entre 2012 e 2018.

Para tal, definimos como **objetivos específicos**:

- Analisar o percurso da indústria cinematográfica da China e dos EUA e o seu uso como recurso de poder;
- Identificar as políticas governamentais de fomento e censura à produção, distribuição e exibição de filmes na China;
- Correlacionar e analisar os elementos presentes nas mensagens fílmicas que concorrem para a formação e/ou projeção de narrativas estratégicas da China quanto à construção de identidade nacional, transição de poder e legitimação doméstica e internacional;
- Propor um modelo explicativo sobre a projeção da imagem da China por Hollywood.

Privilegiamos na pesquisa a abordagem de Relações Internacionais a partir de autores como Joseph Nye, Moisés Naim, Henry Kissinger, Fareed Zakaria, entre

²¹ Ver Silva (2016), Melo (2016), Leme (2017), Dagnaud (2011).

²² Vanoye e Goliot-Lété (2011) esclarecem que a análise pode ser tanto de um filme quanto de um fragmento e consiste tanto na atividade de analisar quanto no resultado dessa atividade. Para tal, é preciso que se veja e reveja o filme (ou recorte), evitando conclusões baseadas numa visão única do filme. É examinar tecnicamente. É olhar não como um observador comum, num processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto a partir da análise e interpretação. Para os autores, a desconstrução corresponde à descrição e a reconstrução corresponde ao processo interpretativo



outros. Buscamos articular conceitos operacionais das Relações Internacionais com outros da Comunicação Social e Cinema. Os principais são: narrativa estratégica, *soft power*, diplomacia cultural, política externa e análise fílmica.

A pesquisa tem diversos limites. O primeiro, sem dúvidas, é a língua - no caso, chinês. O segundo é a falta de estudos semelhantes no Brasil para embasar esta pesquisa. O terceiro é a dificuldade de acesso a documentos oficiais da República Popular da China. Por fim, as limitações de conhecimento do pesquisador quanto à vasta história e cultura chinesa, o que limita a capacidade analítica e de compreensão dos fenômenos sociais observados.

A tese está dividida em seis capítulos. No primeiro traçamos o percurso metodológico da tese, abordando a análise do cinema nas Ciências Sociais e nas Relações Internacionais, apresentamos o desenho da pesquisa bem como as ferramentas técnicas e analíticas utilizadas. No segundo capítulo apresentamos os desafios postos aos atores estatais e não estatais por conta das mudanças e complexificação do sistema internacional - aqui denominado de três megatendências: complexificação (mais atores, mais interações assimétricas, maior imprevisibilidade); *power shift to Asia* (século asiático), e; privatização e fragmentação (deslocamento de poder do público para o privado e poder dividido com novos atores). Também buscamos conceituar o poder e suas faces, recortando para o conceito de *soft power* e dos canais de poder estabelecidos por Naim (2013) articulados a partir do cinema.

No terceiro capítulo buscamos evidenciar a necessidade de reformas institucionais com vistas a ajustar a nova diplomacia à complexidade do sistema internacional. Apresentamos os conceitos de diplomacia cultural e narrativas estratégicas. Traçamos um breve percurso do cinema como objeto de análise das Ciências Sociais no contexto das Relações Internacionais, além de elencar a política externa da China e a narrativa estratégica formulada e projetada em cada período.

No quarto capítulo destacamos a relação bilateral sinoamericana e a imagem da China e da América Chinesa por Hollywood, mostrando como Hollywood projetou a imagem da China ou da América chinesa ao longo do tempo. Em seguida,



Universidade de Brasília

mostramos o reflexo do crescimento econômico chinês no mercado cinematográfico e os arranjos institucionais chineses de incentivos (positivos e negativos) à indústria cinematográfica doméstica e internacional.

No capítulo cinco apresentamos os resultados empíricos e estabelecemos as discussões à luz das teorias das Relações Internacionais e Comunicação e do modelo analítico elaborado para interpretar esses achados. Por fim, no capítulo seis apresentamos as considerações finais.



CAPÍTULO I: METODOLOGIA

A análise do cinema dentro do quadro teórico-metodológico da Filosofia, das Ciências Humanas em geral e das Ciências Sociais, mais especificamente, não é nova. Jacob Peter Meyer lançou, em 1946, o livro *Sociology of Film*, o que viria a ser a primeira aproximação a um estudo sociológico do filme, buscando compreender como reagem emocionalmente as audiências (MENEZES, 2017). O autor aponta que Ian Charles Jarvie fez a segunda aproximação sociológica no livro *Towards a Sociology of the Cinema*. O livro, lançado em 1970, tem como objeto de análise o cinema como instituição (produção, mercado, classificação valorativa dos filmes, etc.). Por fim, Menezes (2017) aponta o livro de Pierre Sorlin, *Sociologie du Cinéma*, lançado em 1977, como a terceira abordagem sociológica do cinema, no qual propõe um método de interpretação de filmes a partir da análise interna destes.

No campo das Relações Internacionais, Stefan Engert e Alexander Spencer, no artigo *International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film*, publicado em 2009, identificam quatro maneiras distintas de utilizar o cinema como uma ferramenta de ensino de Relações Internacionais: uso de filmes para retratar eventos históricos, para debater questões específicas na política internacional, como narrativas culturais e, por fim, para explicar e criticar as teorias de Relações Internacionais. Em âmbito nacional, Cristine Zanella e Edson Neves publicaram em 2015 e 2016 dois volumes do livro “As Relações Internacionais e o Cinema”, com análises de temas diversos de relações internacionais por meio de filmes.

Neste capítulo explanaremos o percurso metodológico adotado, detalhando procedimentos de coleta e análise de dados. Apresentaremos inicialmente a pergunta de pesquisa, em seguida, apresentaremos a pertinência do uso da metodologia de estudo de caso na presente tese. Depois apresentaremos os procedimentos de coleta e de análise dos dados coletados à luz da matriz conceitual escolhida.



1.1 Pergunta de pesquisa

Quais as conexões entre as narrativas estratégicas da China e as mensagens fílmicas nas produções cinematográficas de Hollywood entre 2012 e 2018?

1.2 Sobre estudo de caso

Yin (2001) recomenda o estudo de caso como estratégia ao se examinar acontecimentos contemporâneos sem a possibilidade de manipular comportamentos relevantes. Segundo o autor, os estudos de casos e as pesquisas históricas podem se sobrepôr. Porém, estes se diferenciam pela capacidade que têm de lidar com uma ampla variedade de evidências, tais como documentos, artefatos, entrevistas e observações, além dos estudos históricos convencionais. São especialmente indicados como estratégia de pesquisa quando se colocam questões do tipo “como” e “por que”. O estudo de caso é o método que visa compreender fenômenos sociais complexos, preservando as características holísticas e significativas dos eventos da vida real.

Quanto à possível generalização científica a partir de estudos de caso, o autor destaca que isto é possível para generalização analítica a contar da expansão e generalização de teorias. Como o objetivo dos estudos de caso não é enumerar frequência, não caberia generalizações estatísticas. Yin (2001) conceitua estudo de caso como uma investigação empírica de “[...] um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2001, p. 32). Como estratégia de pesquisa, o estudo de caso é um método abrangente que vai além da tática para a coleta e análise de dados e pode incluir tanto estudos de caso único quanto de casos múltiplos.

Yin (2001) destaca que em um projeto de pesquisa de estudo de caso são importantes cinco componentes:

1. as questões de um estudo;
2. suas proposições, se houver;



3. sua(s) unidade(s) de análise;
4. a lógica que une os dados às proposições; e
5. os critérios para se interpretar as descobertas.

As nossas questões do estudo de caso estão apontadas no problema da pesquisa descrito anteriormente. Em relação a proposições, optamos por um estudo de caso gerador de hipóteses no final e não a priori. Quanto às unidades de análises, elencamos: as narrativas estratégicas chinesas e as mensagens filmicas dos filmes hollywoodianos. Como optamos em não formular proposições a priori, o quarto item fica sem sentido. Em relação aos critérios para se interpretar as descobertas, adotamos teorias operacionais do conceito de poder proposta por Nye (2004, 2013) e Naim (2013).

1.3 O recorte

EUA e China são dois dos quatro maiores produtores mundiais de filmes, no grupo do CINE, conforme já abordado anteriormente, que conta ainda com a Índia e a Nigéria. São as maiores potências econômicas que rivalizam na disputa pela hegemonia global. A competição econômica e seus respectivos reflexos – como barreiras protecionistas e disputas por mercados – colocam EUA e China em trincheiras opostas e, ao mesmo tempo, interligadas, num processo crescente de interdependência. Porém, apesar da diferença de objetivos a serem alcançados por suas políticas externas, em relação à indústria cinematográfica, China e Estados Unidos têm interesses um no outro, num processo ambíguo de cooperação e competição.

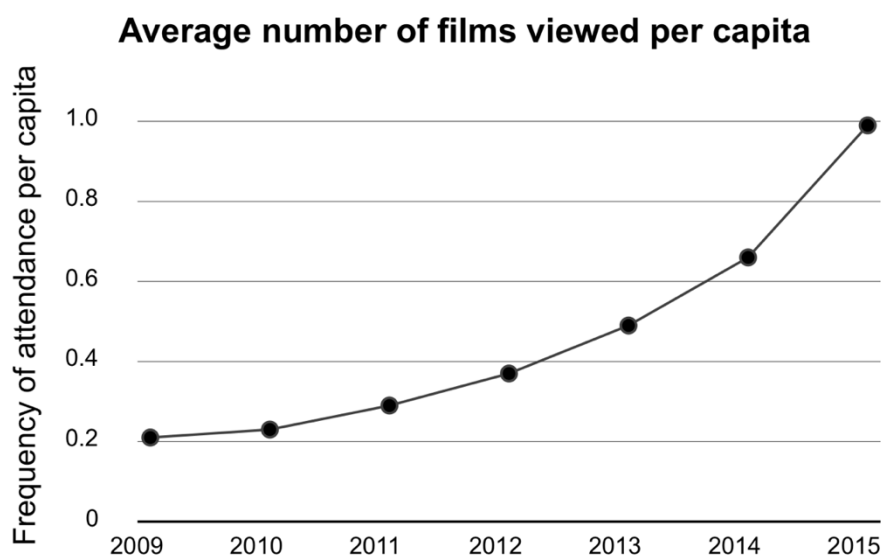
Aos EUA interessa a fatia de mercado do crescente público chinês²³. O gráfico mostra o crescimento do número médio de filmes visualizados (Gráfico 1) na China. Em termo de importância financeira, os chineses gastaram mais de US\$ 3,17

²³ Entre 2014 e 2015, o aumento registrado foi de 48,7%, chegando a 1,26 bilhão de espectadores e 6,8 bilhões de dólares faturados pelo setor (FUMOTO, 2018).



bilhões em entradas de cinema no primeiro trimestre de 2018, contra US\$ 2,8 bilhões da América do Norte²⁴. Ou seja, é um mercado altamente atraente.

Gráfico 1: Número médio de filmes visualizados na China (per capita)



Fonte: UNESCO, 2019.

Enquanto que Hollywood busca ampliar receitas para além das consolidadas interna e externamente, à China interessa ampliar a influência dos seus produtos culturais, diminuindo seu déficit de produção cultural (KOKAS, 2017). A autora ressalta que Hollywood busca driblar as barreiras das cotas de importação de filmes da RPC por meio de coproduções, uma vez que os reguladores chineses tratam as coproduções oficiais de filmes como filmes “locais” para fins de distribuição. Assim:

A coprodução de filmes é, portanto, uma ferramenta de acesso ao mercado para cineastas estrangeiros que buscam distribuir seus filmes no mercado chinês. Os produtores estrangeiros também recebem uma porcentagem

²⁴ <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-china-desbanca-os-eua-e-vira-maior-consumidor-de-cinema-do-mundo>



maior de receita de distribuição chinesa de filmes coproduzidos do que de filmes importados (KOKAS, 2017, p. 68, tradução nossa).²⁵

Como a coprodução se refere a uma dupla nacionalidade, há condicionantes por parte do governo chinês que cerceiam a liberdade artística, impondo mudanças aos estúdios de Hollywood. Estes incorporam a autocensura, de forma a evitar problemas com a SARFT (State Administration of Radio Film and Television). Outra mudança importante é a incorporação de atores chineses em cenas que são exibidas somente na China com vistas a tornar os filmes mais simpáticos ao público chinês. Essas mudanças alteram a percepção de imagem que americanos e chineses tinham de si e dos outros.

A escolha do recorte temporal se justifica pela relevância dos períodos analisados. Como o ingresso da China na OMC em 2001, iniciou-se o processo de abertura da China para os filmes importados, passando de dez para vinte filmes por ano. Em 2007, os EUA entraram com uma representação na OMC contra a China, ganhando a questão em 2012, conseguindo ampliar o número de filmes importados de vinte para trinta e quatro filmes.

1.4 Coleta e análise dos dados

Sorlin (1977 apud MENEZES, 2017) propõe que a escolha dos filmes para definição de uma amostra [em sociologia do cinema] leve em conta dois critérios básicos: sucesso de público (de bilheteria) ou sucesso de crítica (ter proporcionado amplos debates críticos, positivos ou negativos). Menezes (2017) propõe a utilização dos dois critérios concomitantemente: número de espectadores e posicionamentos críticos.

Com isso se busca escapar da unilateralidade do recorte analítico, que se constituiria caso apenas um dos critérios fosse escolhido. No primeiro caso, ficar-se-ia apenas com filmes *blockbusters*, e se perderia filmes de importante impacto analítico e de significativa densidade de problematização, que não obrigatoriamente alcançam grande sucesso nas

²⁵ Film co-production is therefore a market-access tool for foreign filmmakers seeking to distribute their films in the Chinese market. Foreign producers also receive a higher percentage of domestic Chinese distribution revenue from co-produced films than from imported films.



bilheterias. E, no segundo, se apenas esses fossem escolhidos, teríamos um recorte que privilegiaria os filmes que causaram grandes ou violentas recepções críticas, mas que não se tornaram filmes de muito público, o que, na sua aceção, enfraqueceria sua capacidade de falar para o analista de concepções de interpretação do social enquanto imagens socialmente disseminadas e de impacto intersubjetivo. (MENEZES, 2017, p. 22)

Optou-se por seguir a proposta mediada por Menezes (2017), buscando assegurar uma amostra de filmes com relevância social. O autor também destaca que Sorlin era contrário a mobilizar uma grande quantidade de filmes sem que fossem analisados em detalhes e profundidade, o que ele denomina de “mito da exaustividade”.

Nessa direção, na recusa da “exaustividade” em nome do aprofundamento, propõe-se que uma amostra deva ter algo em torno de seis a dez filmes, para que uma análise qualitativamente mais sofisticada possa se instaurar, dando conta de um determinado período histórico.

Seguindo o argumento de Sorlin, essa seleção de filmes permitiria – pela escolha que deve distribuí-la de forma homogênea pelo período do recorte analítico e de forma heterogênea pelos realizadores, diretores e corpo técnico, recuperando-se a diversidade do meio – constituir-se uma amostra que possibilitasse averiguar se um problema, do qual decorre uma hipótese, levantado em um dos filmes, teria expressão nos outros, com vistas a se perceber quais são as questões que se colocam como socialmente disseminadas em certa época ou certo período, eliminando-se aquilo que aparece como questão apenas a um único filme da amostra. (MENEZES, 2017, p. 23).

Menezes (2017) ressalta que, com isso, seria possível perceber o visível e o invisível – ou o que foi tornado obscuro – em determinada época, ao que Sorlin chamou de *Zonas de Validação*. Seguindo essas recomendações, optamos por extrair uma amostra de filmes que foram aclamados pelo público e/ou que foram premiados em festivais. Selecionamos “Justiça Vermelha” (1997), um filme de Hollywood, anterior ao período do objeto de estudo da tese, para analisar em profundidade com vistas a mostrar qual era o tratamento dispensado à China nas produções de Hollywood. Em contraponto, selecionamos “O chamado de Xangai” (2012) também para ser analisado em profundidade. Apesar do primeiro estar fora do intervalo temporal do recorte da presente tese, o filme permite analisarmos as



mudanças em relação a como a China e/ou o povo chinês era retratado anteriormente por Hollywood e como passou a ser no período analisado.

Selecionamos outras quatro produções Hollywoodianas, lançadas entre 2012 e 2018, para analisarmos de forma mais pontual, evidenciando determinadas cenas dos filmes: “Gravidade (2013), “Perdido em Marte” (2015), “Tempestade” (2017) e “Megatubarão” (2018).

Menezes (2017) destaca outro conceito formulado por Sorlin e importante para a metodologia desta tese: *Pontos de Fixação*. Este corresponde a pequenas questões ou fenômenos secundários em relação ao tema geral do filme, mas que “aparecem regularmente na série de filmes homogêneos e que se mostram por alusões, repetições, por uma insistência particular em uma imagem ou um efeito de construção” (SORLIN, 1977, p. 230 apud MENEZES, 2017).

Dialogando com Menezes e Sorlin, buscamos elementos que não são o tema central do filme, mas aquilo que se repete nos filmes de um determinado período. Para exemplificar, é comum vermos a bandeira flamejante dos EUA nos filmes hollywoodianos, bem como o desenrolar de toda a trama para salvar o mundo se passar em algum lugar da América. Bom, pelo menos era, até algum tempo atrás. Mais recentemente, começamos a ver que parte da solução para salvar o mundo tem envolvimento direto da China, seja construindo naus ultramodernas em tempo recorde ou colaborando com a NASA para resgatar um astronauta americano perdido em Marte.

Nesse sentido, cabe salientar que a criação de um filme, desde o desenvolvimento de uma ideia até a distribuição, envolve uma série de etapas que demandam muito planejamento. Compreendemos que não há espaço para acasos. Ou seja, há uma intencionalidade em cada cena que vemos: “Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão ‘naturalmente’, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 13).

Menezes (2017) observa que



[...] Sorlin vai pensar a percepção como dimensão social e, a partir disso, tomar o filme não como uma história, nem como uma duplicação do real fixada em celulóse, mas como uma “encenação social”, por uma dupla entrada: primeiro como uma seleção (certos objetos são escolhidos e não outros); depois uma redistribuição, pois o filme “reorganiza, a partir de elementos tomados essencialmente do universo ambiente, uma configuração social que, por certos aspectos, evoca o meio da qual saiu, mas que, essencialmente, é dele uma retradução imaginária” (SORLIN, 1977, p. 200). A ênfase, portanto, está no caráter *sempre* construtivo das imagens.

Fica então posto o ponto de partida fundamental que vai orientar um estudo de sociologia do cinema apoiado nas perspectivas de Sorlin, para quem o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, a *forma* pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, os *valores* que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra. (MENEZES, 2017, p. 23-24).

Neste mesmo sentido, Vanoye e Goliot-Lété (2011) destacam que:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 56)

1.5 Sobre mensagem fílmica

Entendemos que os filmes são fontes importantes de pesquisa não por retratarem eventos históricos ou problemas atuais da política internacional, mas como fontes de narrativas culturais, de comunicação política. Mesmo quando o enfoque de um filme é um evento fictício, ele pode carregar – e normalmente carrega – mensagens políticas. Spencer e Stefan (2009) já haviam observado sobre os enfoques dos filmes, predominando coisas excitantes, não necessariamente as mais importantes dentro de um determinado contexto internacional.



"Conflito vende": os filmes predominantemente focam em coisas excitantes, como a guerra ou uma crise violenta, e não na economia internacional, no direito internacional ou em organizações internacionais, apesar de sua importância vital para a política internacional. Mesmo quando se focaliza em uma questão política, como guerra, genocídio ou terrorismo, os filmes são principalmente sobre morte, destruição, heroísmo e angústia física e psicológica. Eles não tendem a explorar as causas do conflito ou a consequência para a política internacional. (SPENCER; STEFAN, 2009, p. 87, tradução nossa).²⁶

Os autores argumentam que os filmes não têm como objetivo principal fornecer ao público informações históricas precisas e de alta qualidade: como filmes populares, são feitos para entretenimento e sucesso financeiro nas bilheterias. Além disso, “[...] torna-se bastante óbvio que os filmes também servem a propósitos políticos e refletem uma interpretação nacional dominante de um evento ou são usados pelas elites políticas para criar uma certa narrativa de um evento [...]” (SPENCER; STEFAN, 2009, p. 89, tradução nossa)²⁷. Ou seja, por sua natureza de entretenimento, os filmes, em sua maioria, não são fiéis aos eventos históricos que retratam, além de trazerem um pesado viés subjetivista desses eventos.

Filmes simplificam e revisam a História e, assim, dão uma visão distorcida da política internacional (GREGG, 1999 apud SPENCER; STEFAN, 2009). Neles, figuras históricas e eventos são reinventados para se encaixar no enredo, assim “[...] eles têm que condensar a história, eles aumentam o drama e eles retratam personagens individuais como sendo representativos de toda uma categoria de pessoas” (SPENCER; STEFAN, 2009, p. 88, tradução nossa)²⁸. Os filmes são inerentemente tendenciosos, expressando sempre um determinado ponto de vista,

²⁶ ‘Conflict sells’: movies predominantly focus on exciting things such as war or a violent crisis rather than on international economics, international law or international organizations despite their vital importance for international politics. Even when focusing on one political issue such as war, genocide or terrorism, movies are mainly about death, destruction, heroism and physical and psychological anguish. They do not tend to explore the causes of the conflict or the consequence for international politics.

²⁷ [...] it becomes quite obvious that movies also serve political purposes and either reflect a dominant national interpretation of an event or are used by the political elites to create a certain narrative of an event [...].

²⁸ [...] they have to condense history, they heighten the drama, and they portray individual characters as being representative of a whole category of people.



não importa quão livres de valores se apresentem (O'MEARA, 1976, apud SPENCER; STEFAN, 2009).

1.6 Sobre análise fílmica

Acreditamos que os valores que orientam a construção de narrativas fílmicas podem refletir as narrativas estratégicas do país de origem. Buscamos estabelecer essas conexões – entre as narrativas fílmicas e as estratégicas - a partir do uso da técnica de análise fílmica, penetrando num campo que opera com técnicas específicas e diálogos com as humanidades em geral.

Rockenbach (2017) alerta que é importante conhecer os códigos e processos por trás da realização audiovisual para se tornar um intérprete dessa mensagem e, assim, não integrar a massa analfabeta visual. “De forma geral, o público espectador pensa que compreende o que vê, apenas porque sabe olhar. Mas, para entender, é preciso ter um pouco de base cultural” (ROCKENBACH, 2017, sp). O autor faz referência a Ludwig Wittgenstein, que dizia que “todo ver é um ver como”, ressaltando que a percepção de uma mensagem depende da bagagem cultural de cada espectador.

Mas o que é análise fílmica²⁹? Vanoye e Goliot-Lété (2011) esclarecem que ela (a análise) pode ser tanto de um filme quanto de um fragmento e consiste tanto na atividade de analisar quanto no resultado dessa atividade. Para tal, é preciso que se veja e reveja o filme (ou recorte), evitando conclusões baseadas numa visão única do filme.

É examinar tecnicamente. É olhar não como um observador comum, num processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto a partir da análise e interpretação. Para os autores, a desconstrução corresponde à descrição e a reconstrução corresponde ao processo interpretativo.

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, analisá-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude em relação ao objeto-filme que, aliás, pode trazer prazeres específicos. Desmontar um filme é, de fato,

²⁹ Rockenbach (2017) recomenda, para quem quiser se aprofundar sobre o tema, ler: AUMONT, MARIE (2010); Bordwell (1996); Casetti e Di Chio (2010); METZ (1972)



estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 12)

A exposição do quadro geral das narrativas estratégicas de EUA e China serviu de guia temático para se analisar os filmes. Por essa razão, o contexto, outro pilar da análise fílmica, não poderia deixar de ser ressaltado para os fins da presente pesquisa. Vanoye e Goliot-Lété (2011) alertam que a análise fílmica não é um fim em si. Ela consiste numa prática a partir de uma demanda situada em um determinado contexto. Como este contexto é variável, as demandas são igualmente variáveis.

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 50-51).

A análise fílmica é um eficaz instrumento de verificação de regularidades de determinadas questões ou fenômenos que se repetem (os pontos de fixação). A partir dela buscamos mensagens contidas na narrativa fílmica consoantes com as narrativas estratégicas americanas e chinesas. Para tanto, seguindo as orientações de Vanoye e Goliot-Lété (2011) quanto a fugir do mito da descrição exaustiva do filme, buscamos examinar as cenas nas quais estavam presentes os eixos de análise abordados no Quadro 1. Também optamos em nos ater às mensagens fílmicas e não às dimensões técnicas possíveis de serem analisadas (paleta de cores, trilha sonora, travelling, enquadramento, planos, etc).



Quadro 1: Os principais eixos da política externa chinesa a partir da década de 1990

| Ano | Presidente | Conceito | Definição | Implicação |
|-----------|-------------|---|--|--|
| 1992 | Jiang Zemin | Poder Nacional Abrangente | - Conceito político-estratégico de desenvolvimento do potencial econômico e do estatuto internacional da China | - Para aumentar o PNA devem ser fomentadas boas relações com os EUA - Ênfase no desenvolvimento econômico |
| 1997 | Jiang Zemin | Novo Conceito de Segurança | - Adesão aos cinco princípios de coexistência pacífica como regentes da ordem internacional - Tranquilizar os Estados em relação às motivações chinesas | - Abordagem mais proativa aos assuntos internacionais - Visão alternativa da ordem internacional, principalmente como alternativa ao sistema de alianças dos EUA - Não-interferência nos assuntos internos |
| 2002 | Jiang Zemin | Janela de Oportunidade Estratégica | - A primeira década do séc. XXI é um período em que a China tem a oportunidade de alavancar o seu desenvolvimento | - A avaliação do ambiente internacional determinou que Paz e Desenvolvimento continuam a ser a tendência |
| 2002-2004 | Hu Jintao | Ascensão Pacífica/ Desenvolvimento Pacífico | Tranquilizar a comunidade internacional que o desenvolvimento da RPC é benigno e não ameaça Estados terceiros | |
| 2005 | Hu Jintao | Mundo Harmonioso | - Defesa de uma ordem internacional mais justa e do respeito pela soberania e diversidade de valores políticos | |
| 2013 | Xi Jinping | O Sonho da China/ O Sonho Chinês | - Gestão das diferenças entre a RPC e outros atores internacionais | - Continuação do afastamento da teoria de low profile - Maior foco nos assuntos internos |



| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | | - Consolidação do espírito patriótico chinês | |
|--|--|--|--|--|

Fonte: Barrantes (2015)

Entendemos que

Uma análise mais profunda conduziria à combinar o estudo dos fatos internos ao filme (roteiro, aspectos formais) com a informações externas sobre as condições de produção, o projeto (o cinema soviético dos anos 20, alguns filmes franceses do período da Frente Popular, o cinema americano dos anos 40, por exemplo, estabelecem para si objetivos de ordem sociopolítica: exaltar a Revolução, descrever e explicar a sociedade da época, estimular a participação no esforço de guerra), o contexto sócio-histórico de divulgação. Adaptado ou não a um projeto deliberado (mas o produto final não está necessariamente em completo acordo com o projeto inicial), o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz que sejam esquecidas. (VANOYE, 2011, p. 58)



II: PODER, CINEMA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Este será o século da Ásia (KHANNA, 2019) sob a liderança da China, que reemerge como o Império do Centro, posição ocupada por um milênio - entre os séculos V e XV – (NYE, 2012; FERGUSON, 2012). Neste capítulo discutimos os conceitos de poder em Nye (2012) e Naim (2013), seus desdobramentos, transformações e complexificação, situando nesse contexto a reemergência da China. Mostramos que, no estágio atual, o poder é visto por esses e outros autores como um arranjo entre múltiplos e variados atores, deslocando-se entre os eixos Ocidente/Oriente, Público/Privado, Estado/Cidadãos. Também destacamos que esse panorama complexo de difusão/degradação de poder é fortemente marcado pela revolução da informação, tendo a internet como meio pelo qual os cidadãos pressionam os “donos do poder”. O capítulo finaliza mostrando que o cinema marca presença nesse cenário como coadjuvante, com direito a receber o Oscar da categoria, na propagação de mensagens hegemônicas exercendo o *soft power* por meio de narrativas estratégicas.

2.1 Megatendência da complexificação dos arranjos de poder

O início do século XXI testemunha uma nova configuração de poder. O século anterior presenciou o fim da hegemonia de mais de um século do Reino Unido e a ascensão dos Estados Unidos da América (EUA) logo após a Segunda Guerra Mundial, quando o mundo deixou de ser multipolar para experimentar a bipolaridade da Guerra Fria.

Ainda no final do século passado, com o fim da União Soviética em 1991 e, consequentemente, o fim da Guerra Fria, o mundo viveu um momento unipolar com a supremacia americana (GRAHAM, 2018). Porém, gradativamente, os EUA foram perdendo esse posto não por entrarem em declínio, mas a partir da ascensão do resto do mundo (ZAKARIA, 2008; PRANTL, 2014). Para Prantl (2014, p. 450, tradução nossa), “[...] com o equilíbrio global da balança de poder, a hegemonia dos EUA hoje não é mais vista como uma estrutura exclusiva para resolver problemas



urgentes de ação coletiva - grandes conflitos armados, não-proliferação nuclear, mudança climática e estabilidade financeira”.³⁰

Essa estrutura emergente no pós-Guerra Fria é muito diferente da bipolaridade do período anterior (HUNTINGTON, 1999). O autor compreende a existência de apenas uma superpotência: os EUA. Porém, isso não significa que o mundo seja unipolar, visto que esse sistema pressupõe uma superpotência, nenhuma grande potência significativa e muitos poderes menores, tendo a superpotência capacidade efetiva de resolver problemas internacionais importantes sozinha sem que outros Estados, sozinhos ou agrupados, tenham poder de impedi-la.

Um sistema bipolar consiste em duas superpotências onde cada uma domina uma coalizão de Estados aliados e compete com a outra por influência entre países não-alinhados (HUNTINGTON, 1999). Já um sistema multipolar tem vários jogos de poder comparáveis que cooperam e competem entre si, sendo necessária uma coalizão dos principais Estados para resolver questões internacionais importantes, arremata o autor. Esses *big players* têm a capacidade de mudar qualquer jogo. O que se tem de novidade neste cenário é o século asiático, como descreve Parag Khanna (2019).

Para Huntington (1999), a política internacional contemporânea não se encaixa em nenhum desses três modelos, assemelhando-se a um híbrido, um sistema uni-multipolar com uma superpotência e várias potências principais (HUNTINGTON, 1999). Ainda segundo o autor, a resolução de problemas internacionais importantes requer ação da superpotência, mas sempre com alguma colaboração de outros Estados importantes, sendo que a única superpotência também pode vetar a ação articulada de outros Estados em determinadas questões que contrariem seus interesses.

³⁰ [...] with the global balance of power shifting, US hegemony today is no longer seen as the exclusive framework to solve urgent collective action problems—major armed conflict, nuclear non-proliferation, climate change, financial stability.



A ordem mundial emergente poderia ser melhor entendida como um "mundo multiplex", caracterizado pela ausência de uma hegemonia global – apesar da persistência de desigualdades de poder e hierarquias – com uma interdependência econômica muito mais extensa e multidimensional, constituída por redes de produção globais, comércio e finanças (ACHARYA, 2017).

Por sua vez, Buzan e Waever (2003), ao analisarem a estrutura de segurança internacional, propõem vários arranjos formados por superpotências, grandes potências e potências regionais, que vão além da configuração de uni-multipolaridade proposta por Huntington (1999). Eles criticam o alcance da formulação de Huntington que não faz diferenciação para o nível regional e limita seu escopo.

Huntington (1999) argumenta que os Estados Unidos são o único Estado com preeminência em todos os domínios de poder e com alcance e capacidade de promover seus interesses em praticamente todas as partes do mundo. Zakaria (2008) concorda em parte com esses argumentos, considerando que os EUA se mantêm como superpotência na esfera político-militar, mas perdem domínio nas demais dimensões: industrial, financeira, educacional, social e cultural. Já Yilmaz (2008) compreende que, no curto prazo, os EUA continuarão sendo a maior potência hegemônica, mas que terão o seu poderio militar e econômico diminuído.

Nye (2012) diverge do entendimento de que os EUA estão em declínio. Para ele, é provável que os EUA permaneçam por décadas mais poderosos que qualquer outro país isoladamente, mas reconhece que a preponderância econômica e cultural americana se tornará menor do que era no início do século e que haverá uma ascensão nos recursos de poder de outros atores estatais e não-estatais.

O deslocamento de poder se dá por transição hegemônica e por difusão (NYE, 2012). A transição hegemônica é um evento histórico familiar, arremata o autor, mas o processo de difusão do poder é mais recente e está diretamente associado à revolução da informação. Como consequência, os principais atores deixam de ser apenas as grandes potências ou apenas Estados; são também as instituições internacionais e regionais, corporações, organizações não-



governamentais transnacionais e movimentos sociais, grupos criminosos e terroristas transnacionais entre outros (ACHARYA, 2017). Isso não significa o fim da centralidade dos Estados, e sim o fim de sua exclusividade: “Os Estados continuarão sendo os atores dominantes no palco mundial, mas encontraram o palco bem mais povoado e difícil de controlar” (NYE, 2012, p. 152).

2.2 *Power shift to Asia* (século asiático)

No contexto atual, as potências ocidentais – definidoras da agenda política global e tradicionalmente responsáveis por moldar e controlar em sua totalidade a arquitetura econômica e diplomática de regulação dos assuntos mundiais - cedem espaço à crescente influência econômica, estratégica e política de muitos Estados não ocidentais que, por sua vez, passaram a ter maior influência relativa sobre a evolução da política mundial (LIZÉE, 2011). No caso da China, ocorre a reemergência do Império do Centro, com vistas a atingir o patamar de líder mundial, ocupado por ela entre os anos de 500 e 1500 (NYE, 2012; FERGUSON, 2012).

O novo sistema asiático tomando forma é uma ordem multicivilizacional, composto por 53 países que, juntos, representam 40% do PIB global, ligando cinco bilhões de pessoas por meio de comércio, finanças, infraestrutura e redes diplomáticas (KHANNA, 2019). Para o autor, o século XXI vai ser o século asiático e, ao final dele, quando olharmos para trás, consideraremos como a data fundante dessa nova ordem mundial liderada pela Ásia o mês de maio de 2017, quando 68 países representando dois terços da população mundial e metade de seu PIB se reuniram em Pequim para a primeira Cúpula da Belt and Road Initiative (BRI).

Este encontro de líderes asiáticos, europeus e africanos simbolizou o lançamento do maior plano coordenado de investimento em infraestrutura na história da humanidade. Coletivamente, os governos reunidos prometeram gastar trilhões de dólares na próxima década para conectar os maiores centros populacionais do mundo em uma constelação de comércio e intercâmbio cultural - uma nova era da Rota da Seda. (KHANNA, 2019, p. 9, tradução nossa)³¹

³¹ This gathering of Asian, European, and African leaders symbolized the launch of the largest coordinated infrastructure investment plan in human history. Collectively, the assembled



O autor considera a iniciativa como o projeto diplomático mais importante do século XXI, no mesmo grau de importância do que foi o Plano Marshall e a fundação das Nações Unidas e do Banco Mundial em meados do século XX. Ele destaca que a diferença é que este é um empreendimento concebido, lançado e liderado por asiáticos.

Nas últimas quatro décadas, o aumento da produção na Ásia proporcionou aos asiáticos ganharem a maior parcela do crescimento econômico global total (KHANNA, 2019). O autor observa que a zona econômica asiática³² representa 50% do PIB global e dois terços do crescimento econômico global. Entre 2015 e 2030, estima-se que o consumo da classe média aumente em 30 trilhões de dólares, sendo a contribuição das economias ocidentais estimada em apenas 1 trilhão, ficando a Ásia responsável pela maior parte do restante, reslata o autor.

A Ásia tem várias das maiores economias do mundo, a maioria das reservas de divisas do mundo, muitos dos maiores bancos e empresas industriais e de tecnologia, e a maioria dos maiores exércitos do mundo. A Ásia também é responsável por 60% da população mundial. Tem dez vezes mais pessoas que a Europa e doze vezes mais pessoas que a América do Norte. À medida que a população mundial sobe em direção a um platô de cerca de 10 bilhões de pessoas, a Ásia sempre abrigará mais pessoas do que o resto do mundo combinado. Eles estão falando agora. Prepare-se para ver o mundo do ponto de vista asiático. (KHANNA, 2019, p. 14-15, tradução nossa)³³

governments pledged to spend trillions of dollars in the coming decade to connect the world's largest population centers in a constellation of commerce and cultural exchange—a new Silk Road era.

³² Que se estende da Península Arábica e Turquia, no oeste, até o Japão e Nova Zelândia, no leste, e da Rússia, no norte, até a Austrália, no sul.

³³ Asia has several of the world's largest economies, most of the world's foreign exchange reserves, many of the largest banks and industrial and technology companies, and most of the world's biggest armies. Asia also accounts for 60 percent of the world's population. It has ten times as many people as Europe and twelve times as many people as North America. As the world population climbs toward a plateau of around 10 billion people, Asia will forever be home to more people than the rest of the world combined.



O relatório “Asia 2050: Realizing the Asian Century” do The Asian Development Bank, publicado em 2011, destaca o processo de transformação histórica por que passa o continente, e que

Se continuar a crescer em sua trajetória recente, poderá, em 2050, responder por mais da metade do Produto Interno Bruto (PIB) global, pelo comércio e pelo investimento, além de gozar de ampla afluência. Sua renda per capita pode subir seis vezes para alcançar a média global e se assemelhar aos níveis europeus de hoje (embora a Europa e a América do Norte continuem muito mais ricas em termos per capita). Assim, mantém a promessa de fazer cerca de 3 bilhões de asiáticos adicionais, até então comumente associados à pobreza e à privação, afluentes aos padrões de hoje. Ao quase dobrar sua participação no PIB global (a taxas de câmbio do mercado) de 27% em 2010 para 51% até 2050, a Ásia recuperaria a posição econômica global dominante que detinha há 250 anos, antes da Revolução Industrial. Alguns chamaram essa possibilidade de “o século asiático”. (KOHLI; SHARMA; SOOD, 2011, p. 01, tradução nossa)³⁴

2.3 Megatendência da privatização e fragmentação

As mudanças no poder não seguem apenas o fluxo no sentido Ocidente-Oriente, mas também seguem um fluxo no sentido público-privado com a emergência de novos atores não-estatais (NYE, 2012; NAIM, 2013; ACHARYA, 2017). Naim (2013) compreende essa transformação do poder como mais abrangente e complexa, indo além de um simples deslocamento de poder de um círculo de atores influentes para outro, de um país ou região a outra. Para ele, o poder tornou-se mais disponível, ou seja, acessível a uma miríade de atores.

Miliband (2008 apud ANTONIADES, MISKIMMON; O’LOUGHLIN, 2010) registra três grandes mudanças no poder. A primeira, do Oeste para o Leste, com

³⁴ If it continues to grow on its recent trajectory, it could, by 2050, account for more than half of global Gross Domestic Product (GDP), trade and investment, and enjoy widespread affluence. Its per capita income could rise sixfold to reach the global average and be similar to European levels today (though Europe and North America will remain much richer in per capita terms). It thus holds the promise of making some 3 billion additional Asians, hitherto commonly associated with poverty and deprivation, affluent by today’s standards. By nearly doubling its share of global GDP (at market exchange rates) from 27 percent in 2010 to 51 percent by 2050, Asia would regain the dominant global economic position it held some 250 year ago, before the Industrial Revolution. Some have called this possibility the “Asian Century”.



a ascensão da China e da Índia; a segunda, entre as esferas nacional e internacional, com o crescimento de instituições regionais e globais; e, por fim, há uma mudança entre Estados e cidadãos, ao que ele chama de “onda civil”.

O século XXI registra um poder em degradação e cada vez mais fragmentado entre um número crescente de atores novos e menores, mais fácil de obter, mas difícil de utilizar, e mais fácil de perder (NAIM, 2013). O autor observa o deslocamento de poder daqueles que têm mais força bruta para os que têm mais capacidade tecnológica, no sentido norte-sul e do Ocidente para o Oriente. Ele reconhece a importância da difusão do poder, o que possibilita aos indivíduos influenciar, convencer ou coagir políticos de modo direto e eficaz.

Naim (2013) observa as transformações históricas e importantes que o poder vem sofrendo recentemente:

O poder está se dispersando cada vez mais e os grandes atores tradicionais (governos, exércitos, empresas, sindicatos etc.) estão cada vez mais sendo confrontados com novos e surpreendentes rivais – alguns muito menores em tamanho e recursos. Além disso, aqueles que controlam o poder deparam-se cada vez com mais restrições ao que podem fazer com ele. (NAIM, 2013, p. 15)

Ou seja, Naim (2013) salienta um processo que ele define como degradação do poder. Não que os atores convencionais, como os mencionados governos, exércitos, empresas, sindicatos e afins estejam desaparecendo ou perdendo sua posição de protagonistas na arena de disputa inerente às Relações Internacionais. O que está sendo posto em relevo é o fato de que o exercício do poder era algo muito mais restrito e com um custo de transação menor. Em outras palavras, o acesso de qualquer indivíduo aos meios de comunicação e tecnologia traz novos desafios aos tradicionais “donos do poder”, a exemplo dos digital *influencers*, *hackers*, espões, ciberterroristas, entre outros.

A preocupação do autor está no aprofundamento da compreensão desse processo de degradação do poder. Talvez não seja mais tão fácil para uma potência iniciar uma guerra ou uma intervenção militar em qualquer outra nação, por menor e mais frágil economicamente que esta seja. O mesmo acontece em relação a



projetos empresariais que não levam em conta os riscos ambientais: certamente serão denunciados por ativistas ambientais, dificultando a implantação desse projeto, seja onde for.

Naim (2013) observa que “É tentador ficar focado apenas no impacto da internet e das novas tecnologias da comunicação em geral, nos movimentos do poder em uma ou outra direção, ou na questão de se o poder soft da cultura está tomando o lugar do poder hard dos exércitos” (NAIM, 2013, p. 15), ao mesmo tempo em que alerta que essas visões são incompletas.

Esse fenômeno de degradação do poder não significa o desaparecimento deste, mas, sim, um processo de transformação do poder. Dentro deste quadro, como é possível conseguir obter, manter ou perder poder num mundo globalizado, uni-multipolar, cujo corolário mais evidente é a revolução tecnológica, a difusão de informações e a crescente espiral de poder fragmentado, especialmente para atores não-governamentais?

A comunicação, que antes era unidirecional com monopólio de produção de conteúdo de poucos, agora é bidirecional e a produção de conteúdo pode ser feita por qualquer um com um *smartphone* e internet. A título de exemplo, o *youtuber* Whindersson Nunes possui em seu canal no YouTube mais de 30 milhões de inscritos e seus vídeos de humor já alcançaram mais de 2,5 bilhões de visualizações desde que foi criado, em 2013³⁵.

Essas mudanças na comunicação afetaram o próprio modo de se fazer política. Com o advento das mídias sociais e a interação que elas permitem, políticos estabelecem canais de comunicação diretos e instantâneos com seus eleitores, a exemplo do que fazem Trump e Bolsonaro pelo *Twitter*. Cai o uso de instituições e canais oficiais em favor de métodos que encurtam distância e fazem o receptor da mensagem pensar que está próximo do emissor, mesmo que este

³⁵ Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/os-youtubers-mais-populares-do-pais-22863363>



seja o chefe de Estado. O eleitor, por sua vez, utiliza esses canais bidirecionais de comunicação para fazer valer sua voz e pressionar políticos³⁶.

Historicamente, os países buscaram, principalmente ao longo de três quartos do século XX, criar ou quebrar barreiras de poder, a fim de mudar normas ou requisitos e alterar ou manter determinado do estado de coisas (NAIM, 2013). No entanto, complementa o autor, nas últimas décadas dos anos 1900 e nas primeiras do século XXI, essas barreiras têm, de certa maneira, se diluído, o que implica seriamente em uma alteração nos meios de obtenção, manutenção e perda de poder:

Por muitas décadas, até mesmo séculos, as barreiras ao poder protegeram grandes exércitos, corporações, governos e instituições sociais e culturais. Agora, essas barreiras estão desabando, sofrendo erosão, fazendo água ou tornando-se irrelevantes. Para apreciar o quanto essa transformação é profunda, e até que ponto ela altera o curso da história, devemos começar examinando como e por que o poder cresceu. (NAIM, 2013, p. 60)

Apesar do sugestivo nome da obra – “O fim do poder” –, a tese de Naim (2013) trata a respeito do processo de transformação do poder, alcunhado por ele como *degradação*. Esse conceito se aproxima muito do conceito de difusão do poder elaborado por Nye (2012). Os autores, apesar de adotarem termos diferentes, parecem inclinados a esta percepção de mudança na forma e no conteúdo do poder em nossos tempos contemporâneos, seja ela uma degradação ou uma difusão. No entanto, compreendemos que a principal convergência entre os autores diz respeito ao surgimento de novos atores não-estatais que passam a ter cada vez mais uma maior importância no cenário internacional.

Essas transformações sofridas pelo poder estão relacionadas às três revoluções retratadas por Naim (2013): do mais, da mobilidade e da mentalidade. Para o autor,

³⁶ Um exemplo recente dessa capacidade de mobilização e pressão foi a reação de ambientalistas e da comunidade internacional contra o decreto do presidente Michel Temer que abria a Reserva Nacional de Cobre e Associados (Renca), na floresta amazônica, para a exploração de mineradoras. A reação foi tão grande que Temer voltou atrás na decisão.



Universidade de Brasília

[...] as revoluções do Mais, da Mobilidade e da Mentalidade não só afetam o mundo dos negócios mas representam mudanças em todas as esferas, e são de uma escala que está mudando radicalmente o uso e a distribuição do poder no mundo.

Cada uma dessas revoluções coloca um desafio específico ao modelo tradicional de poder. Nesse modelo, organizações modernas, de grande porte, centralizadas e coordenadas, que mobilizam recursos impressionantes, ativos especiais ou uma força esmagadora, eram a via mais indiscutível para obter e manter poder. Durante séculos, esse modelo mostrou ser o mais adequado não só para coagir pessoas mas também para exercer o poder em suas dimensões mais sutis. (NAIM, 2013, p. 109-110)

É consenso entre estes dois autores que a internet e o acesso à informação colocaram em xeque muito rapidamente a forma organizacional do poder que dominou o século passado. McLuhan (1974) já debatia a capacidade de transformação das novas mídias muitos anos antes de imaginarmos esse novo mundo possibilitado pela internet. E cada vez mais novos e heterodoxos recursos de poder têm sido utilizados pelos países emergentes e pelas grandes potências. O cinema pode ser um desses recursos de poder atuais, configurado, inclusive, como um instrumento de obtenção e acúmulo de *soft power*.

Naim (2013) debita a essa revolução da informação – dentre as causas do que vêm reconfigurando a política mundial e alterando as relações e o conceito de poder – o papel decisivo na aceleração desse processo de mudança. Para ele, o acesso à internet, à alfabetização e à instrução de um número cada vez maior de pessoas tornou muito mais penosa e difícil a imposição de uma posição, qualquer que seja, sem resistência ou críticas, a despeito da capacidade de comunicação, interatividade e organização de grupos e manifestações, de diferentes lugares do globo e em tempo real.

Essa alteração também é observada por Nye (2012): “A velocidade do tempo da internet significa que todos os governos têm menos controle sobre suas agendas. Os líderes políticos vão desfrutar de menos liberdade antes que possam reagir aos acontecimentos, e terão de compartilhar o palco com mais atores” (NYE, 2012, p. 155).



2.5 O conceito de poder

Poder é a capacidade de dirigir ou evitar ações atuais ou futuras de outros grupos e indivíduos; o que exercemos sobre os outros para que adotem condutas que não adotariam de outra maneira; uma força relacional, de motivação humana básica, entre dois ou mais protagonistas que, para ser exercido, é preciso haver uma interação ou um intercâmbio entre eles (NAIM, 2013). Esse poder não é estático, ele pois varia conforme a situação.

Para políticos pragmáticos e pessoas comuns, ressalta Nye (2004), poder corresponde à posse de capacidades ou recursos que podem influenciar os resultados (NYE, 2004). Entram nesse rol de capacidades ou recursos população, território, recursos naturais, poderio militar, entre outros. O autor expõe a fragilidade deste conceito, alertando que, paradoxalmente, nem sempre os mais bem-dotados destes recursos obtêm os resultados desejados.

A história é testemunha de diversas ocasiões em que a posse dessas capacidades ou recursos não foi suficiente para assegurar êxito: a derrota dos EUA na guerra do Vietnã, o atentado de 11 de setembro de 2001, a ocupação do Iraque em 2003 e outras tantas. Ou seja, este tipo de poder não é suficiente para alcançar os resultados esperados em questões comerciais, em ilícitos transnacionais, em fluxos migratórios, em questões ambientais. Então, qual tipo de poder alcançaria? Para Nye (2004), o *soft power*.

Zakaria (2008) alerta para a necessidade de fazermos com que os indivíduos mudem de comportamento em um mundo democratizado e descentralizado. Para isso, é necessária a adoção de maneiras mais sutis e sofisticadas no lugar de impostos, tarifas e guerras - velhos métodos usados pelos Estados que, agora têm menos espaço para manobrar nessas frentes -, conclui o autor. Para essas e outras questões, o poder está diluído entre atores estatais e não estatais, não importando, na maioria das vezes, o estoque de recursos de poder disponível.

Nye (2004) demonstra que é possível conseguir que os outros mudem de posição de outras formas que não por incentivos ou ameaças. De maneira indireta,



Um país pode obter os resultados que deseja na política mundial porque outros países - admirando seus valores, imitando seu exemplo, aspirando a seu nível de prosperidade e abertura - querem segui-lo. Nesse sentido, também é importante definir a agenda e atrair outros na política mundial, e não apenas forçá-los a mudar ameaçando o uso da força militar ou de sanções econômicas. Esse poder brando - fazer com que os outros queiram os resultados desejados - coopta as pessoas em vez de coagi-las. [...] O poder brando repousa sobre a capacidade de moldar as preferências dos outros (NYE, 2004, p. 5, tradução nossa).³⁷

2.5.1 Soft Power

Joseph Nye discute o conceito de *soft power* no livro *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, lançado em 2004. Ele descreve a mudança ocorrida na natureza do poder e o conceitua, de maneira geral: “poder significa a capacidade de obter o que se quer. [...] mais especificamente, poder é a capacidade de influenciar o comportamento dos outros para obter os resultados que se quer” (NYE, 2004, p. 1-2, tradução nossa)³⁸.

Essa influência no comportamento dos outros pode se dar por meio da coação por ameaças, por indução com pagamentos ou por atração e cooptação para que os outros queiram o que você quiser. Neste jogo de sedução várias ferramentas são utilizadas, desde o ensino da língua e cultura de um país (vide Alianças Francesas, Institutos Confúcio, os Goethe Institut, etc.) até a difusão de filmes. Essas ferramentas ajudam a transmitir mensagens políticas e visões de mundo.

O sentimento de pertencimento dos cidadãos às suas pátrias (*allegiance*, em inglês) passa pela formação do conhecimento, da percepção e da interpretação dos fatos, tais como as guerras, os muros, o Brexit... O cinema, neste contexto, é um veículo que contribui para a formação da identidade de cada um e do sentimento de

³⁷ A country may obtain the outcomes it wants in world politics because other countries-admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness-want to follow it. In this sense, it is also important to set the agenda and attract others in world politics, and not only to force them to change by threatening military force or economic sanctions. This soft power-getting others to want the outcomes that you want-co-opts people rather than coerces them. [...] Soft power rests on the ability to shape the preferences of others.

³⁸ power means the ability to get the one wants. [...] more specifically, power is the ability to influence the behavior of others to get the outcomes one wants.



pertencimento. Ou seja, o Estado compete cada vez mais com outros Estados e com o setor privado pela socialização dos indivíduos (escolas, esportes, cultura).

Em uma época líquido-moderna, num mundo fragmentado onde nossas “existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p. 18-19), o pertencimento e a identidade também são fluidos, são bastantes negociáveis e renegociáveis. A identidade não é algo dado, pré-definido, e sim “[...] como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um “objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protege-la lutando ainda mais [...]” (BAUMAN, 2005, p. 21-22).

O *Chinese Dream* não deixa de constituir um esforço da liderança partidária do Partido Comunista Chinês de construir ou oferecer uma identidade alternativa ao povo chinês, uma identidade que reflete a esperança e o esforço coletivo de todos no sentido de restaurar a grandeza nacional da China Antiga, quando esta era considerada pelos chineses (e por estrangeiros) como o centro do mundo, o Império do Meio, ao qual os demais povos – bárbaros – deveriam prestar tributos (KISSINGER, 2011).

A identidade nasce como uma ficção que precisa de muita coerção e convencimento para se firmar como realidade (BAUMAN, 2005). As narrativas estratégicas possibilitam esse processo de convencimento e ressignificação do real, a construção de uma realidade imaginada. Na China, essa construção identitária é importante fonte de unidade e ordem nacional, legitimando a subordinação de seus indivíduos e reduzindo as incertezas quanto ao presente e futuro da grande nação chinesa.

Com uma forte narrativa estratégica construída e projetada do Sonho Chinês, a China tenta assegurar seu “lugar ao sol” na política mundial. Fazendo uso dos seus elementos de charme (economia pujante, história milenar, vasta cultura, literatura e artes, gastronomia, valores seculares, entre outros), a China busca se tornar mais atrativa aos olhos do mundo.



Como o próprio título do livro de Nye diz, o *soft power* representa os meios de sucesso na política mundial. Isso o conecta diretamente ao conceito de diplomacia estratégica (PRANTL; GOH, 2017). Afinal, qual país não tem como objetivo estratégico de longo prazo (quem sabe, até de curto prazo) alcançar ou manter o sucesso na política mundial? Esta faculdade de atrair e de moldar as preferências dos outros tende a estar associada a ativos intangíveis como cultura, valores políticos e instituições reconhecidas como legítimas e com autoridade moral (NYE, 2004).

Zakaria (2008) também alerta para a centralidade da legitimidade como único mecanismo que possibilita atrair os diferentes atores do palco mundial neste contexto de diversificação e difusão do poder. Neste enquadramento, o cinema e suas mensagens fílmicas são de fundamental importância com vistas a construir narrativas estratégicas que legitimem os atores internacionais nas suas táticas neste cenário de profundas mudanças. Um dos maiores exemplos talvez seja a presença de soldados norte-americanos em outros continentes após a Segunda Guerra Mundial, legitimados por narrativas estratégicas da ameaça comunista³⁹ propagadas em vários filmes⁴⁰.

Joseph Nye (2012) elabora e reelabora definições e tipologias acerca do poder. Para ele, o poder “é a capacidade de fazer coisas em situações sociais para afetar outros a conseguirem o resultado que queremos” (NYE, 2012, p. 26). O autor recorre às definições clássicas de Robert Dahl, Bachrach e Baratz e Steven Lukes para explicar o que ele chama de ‘três faces do poder’.

³⁹ “[...] para a construção do imaginário anticomunista, a forma como o comunismo era representado é tão (ou mais) importante quanto os canais que faziam circular as informações. O cinema, as artes e a literatura retrataram os comunistas como seres maléficos, sem alma ou coração, incapazes de amar e atuando apenas por meio de “orientações de Moscou”. Assim, a figura do “inimigo” do mundo ocidental e seus “valores”, entre eles a democracia, ganhou no período um rosto e uma personalidade. Vale destacar a ironia histórica: os argumentos anticomunistas viriam a alimentar o rompimento com a democracia em diversos regimes ocidentais capitalistas” (SAMWAYS, 2018, sp)

⁴⁰ Ver Silva (2013) sobre os filmes *Missão em Moscou* (1943) e *Eu fui um comunista para o FBI* (1951) O site Filmow oferece uma lista de filmes anticomunistas (<https://filmow.com/listas/anticomunismo-112375/>)



Nye (2012) faz uma ressalva quanto a uma condição essencial para o exercício do poder, destacando que, para avaliar a eficácia que o poder tem ao ser exercido, deve-se considerar o escopo e o âmbito onde se desenvolve essa relação de poder, ou seja, o contexto, assim como as intenções e a capacidade de transformar recursos de poder em resultados:

Mas, de uma perspectiva orientada para a política, as intenções são importantes para que se atinjam resultados preferidos. Um conceito de poder orientado para a política, depende de um contexto específico para nos dizer quem consegue *o quê, como, onde e quanto*.

[...]

Os recursos de poder são simplesmente as matérias primas tangíveis e intangíveis ou os veículos que sustentam os relacionamentos de poder, e se determinado conjunto de recursos produz resultados preferidos ou não depende do comportamento no contexto.

[...]

Mas se a capacidade que esses recursos implicam pode ser realmente convertida em resultados preferidos vai depender do contexto e da habilidade do país em converter os recursos em estratégias que produzam esses resultados. (NYE, 2012, p. 28-31)

O autor aponta que deve existir uma preocupação maior do pesquisador com os *resultados*, em vez de centrar sua análise nos recursos de poder, utilizando-se da seguinte metáfora: “Saber a potência e a quilometragem de um veículo não nos diz se ele vai chegar no destino preferido” (NYE, 2012, p. 30). Dito de outra maneira, descobrir se determinado ente tem poder depende muito mais da verificação dos resultados obtidos do que da quantidade de recursos que este ente possui.

Assim, para exercer o poder, a fim de alcançar objetivos propostos dentro de uma dada estratégia, deve-se observar em primeiro lugar o contexto para se elaborar e escolher a melhor estratégia para aquela arena. Feito isto, a estratégia deve lançar mão dos recursos de poder mais adequados para aquela disputa, a fim de se alcançar os melhores resultados.

2.6 As faces do poder

Nye (2012) realiza uma abordagem sobre o poder relacional a partir das definições convencionais, porém apresenta uma tipologia considerando suas



diferentes faces. Em sua classificação, o poder seria tipificado em três formas diferentes de se apresentar: a primeira face ou o aspecto mais visível seria a definição de Dahl (1961 apud NYE 2012), para quem o poder é a capacidade de conseguir com que os outros ajam contra suas preferências e estratégias iniciais. Para isso, para que se julgue ou meça o poder, é necessário que se conheçam as preferências e intenções iniciais de uma pessoa ou uma nação e até onde elas são modificadas pelo esforço de um ente (NYE, 2012), ainda que seu corolário de seja a coerção.

Já os cientistas políticos norte-americanos Bachrach e Baratz (1963 apud NYE, 2012) criticam o conceito de Dahl, afirmando que ele ignorou as dimensões do ajuste e da regulação da agenda⁴¹ por meio da mobilização de viés: “Se as ideias e as instituições podem ser usadas para ajustar a agenda para uma ação de uma maneira que faça as preferências dos outros parecerem irrelevantes ou fora dos limites, talvez jamais seja necessário pressioná-los” (BACHRACH; BARATZ, 1963 apud NYE, 2012, p. 34).

Assim, os autores tratam de abordar uma face invisível da política. Não invalidam a formulação de Dahl, mas salientam a necessidade de se observar um campo, que seria o das não-decisões, pois esta outra face do poder não poderia ser captada no modelo de Dahl. Ainda assim, dentro das hipóteses formuladas por Bachrach e Baratz, o cinema talvez não tenha essa capacidade de mobilizar certos vieses na escolha das agendas, mas talvez pudesse ser observado como um recurso no sentido de criar ou reforçar valores políticos.

Essa face é uma demonstração do *soft power*, uma vez que sua ação visa à cooptação por meio do ajuste de uma agenda, ou seja, “a capacidade de conseguir o que você quer pelos meios cooptativos de ajustar a agenda, persuadindo e suscitando uma atração positiva” (NYE, 2012, p. 34).

A “terceira face do poder”, assim atribuída pelo sociólogo Steven Lukes (1970 apud NYE, 2012, p. 35), trata da percepção de que as ideias e crenças ajudam

⁴¹ A regulação de agenda consiste em usar o poder de agenda. Ou seja, simplesmente não colocar na mesa de negociações as preferências de outrem



diretamente na elaboração das preferências iniciais dos outros. Para Nye (2012, p. 35), “Se conseguir que os outros queiram os mesmos resultados que você, não será necessário anular seus desejos iniciais”. Portanto, os três aspectos ou faces do poder seriam: o uso da ameaça e da recompensa; o controle da agenda e; a moldagem das crenças, percepções e preferências. Nesta ordem, a primeira face seria o *hard power*, enquanto a segunda e a terceira seriam manifestações do *soft power*.

A primeira face seria material e a mais visível, o que para muitos autores é de fato a única face efetiva e eficiente do poder, diante da qual a cooptação seria fraca ante armas e exércitos e o aporte de empréstimos financeiros. Nye (2012) vai no sentido oposto, propondo uma inversão da ordem das faces do poder como foram apresentadas, colocando em primeiro lugar a formação de preferências e o ajuste de agendas antes de fazer uso, quando necessário, do *hard power* da coerção e pagamento: “Um formulador de políticas deve considerar a formação de preferências e o ajuste de agenda como meios de estruturar o ambiente antes de recorrer à primeira face do poder, aquela do controle” (NYE, 2012, p. 41).

2.7 O Cinema como exercício de poder: o filme como escolha política e mercadológica,

O filme é um empreendimento que demanda anos de planejamento e uma equipe multiprofissional diversificada. A produção de um filme está dividida em três etapas: pré-produção, produção e pós-produção. O filme surge a partir de uma ideia (fazer um filme sobre um conflito armado entre o Brasil e Argentina, por exemplo). O passo seguinte é encontrar um roteirista para desenvolver o projeto, caso a ideia já não tenha partido de um roteirista. Ele deve preparar uma apresentação da história (conhecido como *pitching*) para ser usada na captação de recursos por um produtor, que é quem busca por possíveis financiadores. O produtor elabora o plano financeiro e o orçamento para a execução do projeto, para saber o custo do filme considerando todos os itens de cenário, figurino, objetos de cena, equipamentos,



atores, etc. Nesta fase são elaborados o calendário de ações e a listagem de potenciais diretores, atores e demais membros da equipe.

Aprovado o projeto e captados os recursos, é chegada a hora de contratar a equipe (diretor, diretor de arte, diretor de fotografia, etc) que vai criar os *storyboards*⁴², a leitura do roteiro e a criação de alguns efeitos visuais. A direção de fotografia, utilizando planta baixa das locações e dos cenários, planejará os pontos de iluminação no Mapa de Luz, decidindo quanto à disposição, quantidade e qualidade da luz em cada ambiente, bem como os equipamentos (luzes, filtros, câmera, objetivas, filmes e outros itens específicos). Nesta etapa é decidida qual paleta de cores será usada, movimento de câmera, enquadramento, etc. para criar a atmosfera imaginada para o filme.

A direção de arte detalha todos os itens e acessórios necessários para todos os planos (ou os mais importantes), utilizando maquetes e/ou *storyboard* para esse planejamento. Aqui são definidos figurinos, maquiagem, cenários, objetos, entre outros. Antes de gravar a primeira cena, há um longo e complexo processo de planejamento e tomada de decisões:

Uma vez que se elabora um roteiro, o diretor centraliza grande parte das decisões para que esse filme se torne realidade e conte a história da melhor maneira possível. É uma função que basicamente escolhe os caminhos que o filme vai tomar baseada nas especialidades dos outros profissionais envolvidos (departamentos de arte, fotografia, som, efeitos especiais, montagem, etc). Ele basicamente cuida para que nada que apareça na tela seja "gratuito" ou que não faça sentido para o filme. Ou seja, toda decisão adquire uma função narrativa. (CASTRO, 2015, sp)

Somente após esse longo processo de planejamento é que as filmagens começam. As cenas são, muitas vezes, repetidas até que o diretor tenha a tomada ideal. Finalizadas as gravações, a pós-produção vai cuidar da montagem e

⁴² "O *storyboard* em sua essência é basicamente um guia visual narrando as principais cenas de uma obra audiovisual. Os *storyboards* no geral são desenhos rápidos e com poucos detalhes, sendo o mais objetivo possível. Audiovisual é puro movimento, o *storyboard* é a chave de ignição deste movimento que é traçado por linhas e gestos no papel" (<http://modelosdestoryboards.blogspot.com/p/o-que-e-um-storyboard.html>). O *storyboard* permite ao diretor visualizar e decidir sobre os melhores ângulos e enquadramentos de cada cena.



finalização (de som e de imagem). Nessa fase, mais decisões a tomar. Ainda tem a divulgação, distribuição e exibição do filme. Ou seja, não existe gesto inocente na realização de um filme, uma vez que todas as escolhas técnicas têm implicações éticas. Assim, muito do que se vê em um filme está revelando a realidade sob determinado viés e reflete a visão de mundo do diretor.

O cinema é o ato de mostrar. No seu nascedouro, surge como um invento desacreditado do seu potencial comercial para as massas. Oscilando de brinquedos ópticos a equipamento de interesse científico, descobriu sua verdadeira vocação de entretenimento com a projeção de 50 segundos dos irmãos Lumière com a chegada do trem na estação, com a saída dos operários da fábrica ou outras cenas do cotidiano do final do século XIX. O cinema nasce com uma função de mostrar o mundo. Em alguns minutos de projeção poderiam ser vistos diversos lugares captados nos planos de 50 segundos de imagem e movimento num plano fixo mudo. Em cada lugar que paravam, os operadores Lumière⁴³ projetavam essas imagens, à noite, acrescentadas daquelas registradas pela manhã. E, nessas imagens projetadas, eram revelados aos telespectadores lugares em sua maioria desconhecidos do público. Na sequência, entre cenas de uma ou outra cidade, a anfitriã aparecia na tela provocando de alguma forma um senso de reconhecimento.

Se o cinema é o ato de mostrar, é o ato de mostrar determinadas coisas de determinada forma. A escolha que se faz é uma escolha estética e é uma escolha moral. A maneira como determinada realidade é representada e o ponto de vista oferecido ao expectador são escolhas invariavelmente reveladoras de uma intencionalidade. Quando entramos numa sala de cinema, somos convidados a renunciar o mundo lá fora e, pelo tempo de duração do filme, ficamos numa total escuridão, em silêncio, em atenção total às imagens e sons reproduzidos. Somos

⁴³ Cinegrafista itinerante e, ao mesmo tempo, técnico que projetava os filmes. Ao chegar numa cidade, tinha que decidir o que precisava ser filmado, o que valia a pena ser mostrado. Esse profissional chegava pela manhã em determinada cidade e precisa encontrar a vista a ser mostrada, em que posicionar a sua câmera, o que ele decide revelar em 50 segundos. À noite, projetavam essas vistas juntamente com outras coletadas em outras cidades. Assim, os operadores Lumière fizeram incontáveis registros de vistas de centros urbanos em vários países, guiados pelo interesse dos compradores dessas imagens – inicialmente, donos de valdevilles – e do público local.



conduzidos a ver o que o diretor quer que vejamos, o que considera importante, a perceber aspectos e enquadramentos que antes não havíamos percebido. É claro que a própria produção de sentido é mediada pela bagagem cultural de cada um. Mas há experiências que são comuns a todos, a exemplo do medo, da compaixão, do amor, etc.

Se o filme se realiza a partir de uma série de escolhas e revela a realidade sob determinado viés, refletindo a visão de mundo do diretor; se essa visão de mundo estiver em sintonia com a visão que se deseja projetar, o cinema torna-se a ferramenta ideal para projetar narrativas estratégicas, visto que elas buscam projetar uma visão comum e criar um acordo sobre certas questões e, se for convincente, pode moldar suas preferências e comportamento (PAREPA, 2017).

A capacidade de moldar preferências e comportamentos não deixa de ser um exercício de poder, conforme abordado anteriormente. Em um conflito armado, vencer é um resultado desejado, mas que pode levar a um ressentimento, revanchismo e com um custo econômico e social enorme. Conseguir que o seu adversário queira o mesmo que você sem disparar um tiro reduz o custo dessa transação que é, por natureza, bem menor do que seria o de uma guerra, ainda que de pequenas proporções, com as possíveis baixas que dela decorreriam. Porém, a probabilidade de se ter uma negociação pacífica de conflitos em contexto de assimetria de poder é baixa. Ou seja, por que perder tempo negociando se há um arsenal pronto para ser usado? Ou por que não combinar hard e soft? Primeiro se impõem sanções ao país “inimigo” e depois se decidem as intervenções armadas (uso da força). O *soft power* tem a pretensão de convencer em vez de vencer e o cinema ajuda nesse processo de convencimento, uma vez que reconstrói a realidade na tela conforme a percepção e intencionalidade de quem o está produzindo.

Naim (2013, p. 44) define poder como “a capacidade de impor ou impedir as ações atuais ou futuras de outras pessoas ou grupos” e adentra na discussão acerca do funcionamento deste através de determinados canais: a força, o código, a mensagem e a recompensa. Em sua perspectiva, deve-se estar atento para cada



um destes canais, com o devido cuidado de concebê-los analiticamente como tipos puros. O autor alerta que os canais pelos quais se exerce o poder estão separados analiticamente para fins de compreensão desse fenômeno. Porém, quando se parte para a realidade concreta, esta separação parece diluir-se e os diferentes canais passam a se misturar em diferentes níveis.

No processo de elaboração detalhada dos canais de exercício do poder, o autor pretende dar conta de apresentar cada um desses meios como o *locus* no qual fluem as relações de poder. Conhecer cada um desses canais e buscar sua relação com o cinema e a análise fílmica serviram como componentes metodológicos no processo de investigação da presente tese.

2.7.1 A Força

No quadro geral dos meios nos quais o poder é exercido, em primeiro lugar vem a força, já mencionada como a face mais visível do poder:

A força: este é o canal mais óbvio e conhecido. A força – ou a ameaça de recorrer à força – é o instrumento contundente por meio do qual o poder é exercido em certas situações extremas. (...) O uso legítimo da violência é um direito que os cidadãos concedem ao Estado em troca de proteção, ordem pública e estabilidade. Mas, em todo caso, o uso da força para obrigar outros a fazer ou deixar de fazer algo depende da capacidade de coerção, seja de um tirano, seja de um benevolente governo democrático. Na hora da verdade, a força, esteja ela a serviço de tiranos ou de líderes progressistas, baseia-se na coerção. Você obedece porque sabe que, se não o fizer, pagará as consequências. (NAIM, 2013, p. 45)

Porém, em relação à força, não cremos que o cinema possua tal qualidade, como a capacidade de impor violência. Mas, se a capacidade de ameaçar o uso da violência é uma das qualidades da força para Naim, o cinema teria a capacidade de construir uma narrativa ameaçadora? Um filme pode apresentar uma arma a laser que destrói uma cidade de 100.000 habitantes sem nenhuma baixa nas tropas ofensivas. Porém, se essa ameaça de raio destruidor só existir no mundo ficcional, sem nenhuma capacidade de colocar em prática no mundo real, certamente o cinema não poderia ser enquadrado como força dentre os canais de exercício do



poder. Afinal, no caso de desobediência a determinada ameaça, o ator ameaçador deve ter (ou pelo menos deveria ter) o poder de cumprir tal ameaça.

Agora, se considerarmos que os equipamentos que são mostrados em determinado filme são reais e detêm a mesma capacidade mostrada na telona, poderia o filme, neste caso, ser considerado um meio de exercer o poder dentro da definição do canal força? Ora, ainda assim o diretor do filme não possui o mesmo poder do chefe do Estado Maior das Forças Armadas, ator responsável por tomar a decisão de uma invasão ou não, de ameaçar e cumprir uma ameaça, sob as ordens do chefe político do país. Neste sentido, a força e/ou a ameaça do uso da força é exercida de fato por quem legitimamente tem essas prerrogativas, e o cinema, certamente, não pode ser enquadrado dentro desse canal de exercício do poder. Cinema não é capaz de fazer uma ameaça⁴⁴, ainda que possa inculcar certos valores, como o medo.

2.7.2 O Código

Além da força, outro canal pelo qual o poder é exercido o código:

O código: por que os católicos vão à missa, os judeus observam o sábado e os muçulmanos rezam cinco vezes por dia? Por que tantas sociedades pedem aos mais velhos que mediem [sic] os conflitos e consideram justas e sábias suas decisões? O que faz as pessoas se absterem de causar dano a outras inclusive quando não há nenhum castigo nem lei que as impeça? As respostas encontram-se na moral, tradição, normas culturais, expectativas sociais, crenças religiosas e valores transmitidos ao longo de gerações ou ensinados às crianças na escola. Vivemos num universo de códigos, que às vezes seguimos, outras vezes não. E permitimos que outras pessoas dirijam nosso comportamento quando elas invocam tais códigos. Esse canal de poder não emprega a coerção; em vez disso, ativa nosso sentido de dever moral. Talvez o melhor exemplo sejam os Dez Mandamentos: por meio deles, um poder superior e inquestionado nos diz de modo inequívoco como devemos nos comportar. (NAIM, 2013, p. 45)

⁴⁴ Porém, é capaz de mostrar quem representa o agressor, como no caso das guerras, vide o exemplo dos ingleses contra escoceses na série *Outlander*. Nos filmes do “Velho Oeste”, os índios eram os bandidos cruéis e sanguinários; agora este papel cabe ao “homem branco”. A história é ressignificada com o passar do tempo, surgindo uma “nova versão dos fatos”. Determinados comportamentos do passado, antes legitimados, agora são repulsados pela sociedade.



O código, se fosse utilizada uma definição weberiana, estaria entre as fontes da autoridade do poder tradicional, uma vez que o código, enquanto um meio de exercício do poder, está amparado em valores, como a moral, tradição, normas culturais, expectativas sociais, crenças religiosas e afins. Sua autoridade advém de uma obediência àquilo que Weber (1967) chamava de “ontem eterno”, ou a ação social é executada pelo indivíduo porque “sempre foi assim”. Mergulhando no universo de signos a que toda sociedade está imersa, o cinema também já esteve em maior evidência no que tange ao seu poder de criar narrativas que contestam ou reafirmam determinados valores.

2.7.3 A Mensagem

Este conceito de Naim (2013) comporta a melhor definição para analisar o cinema enquanto produtor de narrativas estratégicas e gerador de *soft power*:

A mensagem: todos conhecemos o poder da publicidade. É a ela que se atribui o mérito de fazer alguém escolher o McDonald's e não o Burger King ou que as vendas da Apple disparem mais que as da IBM ou da Dell. Gastam-se bilhões de dólares anunciando em programas de televisão e rádio, em cartazes e sites da internet, revistas, videogames e qualquer outro veículo, com o propósito expresso de levar as pessoas a fazerem algo que de outro modo não fariam: comprar determinado produto. A mensagem não requer nem força nem código moral. O que ela consegue é nos fazer mudar de ideia, de percepção; ela nos convence de que um produto ou serviço é uma opção melhor que as outras. O poder canalizado pela mensagem é a capacidade de persuadir os outros a verem a situação de uma maneira tal que se sintam motivados a promover os objetivos ou interesses do persuasor. Os agentes imobiliários que induzem os potenciais compradores a valorizar as vantagens de morar num determinado bairro (a qualidade das escolas, a proximidade de transporte público, a segurança) não estão empregando a força, nem utilizando argumentos morais ou mudando a estrutura da situação (por exemplo, baixando o preço). O que fazem é transformar o comportamento dos clientes alterando sua percepção da situação. Conseguem que as pessoas se comportem de certa maneira ao levá-las a ver de forma diferente uma situação que na prática não mudou (o preço da casa é o mesmo, mas seu valor na mente do possível comprador aumentou). (NAIM, 2013, p. 46)

O cinema melhor se adequa a esse canal enquanto um recurso de poder, na medida em que todo filme possui uma mensagem. Foi, no passado, e o é ainda, nos



dias atuais, uma ferramenta poderosa de massificação de autoimagem de uma nação e da imagem – muitas vezes estereotipadas – de outras nações, especialmente aquelas que são rivais ou inimigas no campo de disputa da política externa.

Mas como funciona o cinema como produtor de mensagem? Na perspectiva de McLuhan (1974), o meio é a mensagem. O autor chega a essa conclusão a partir da observação das mudanças ocasionadas na forma das ações e associações humanas a partir do advento das novas mídias – à época, o telefone, o rádio e a televisão. “A mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 1974, p. 22). Para ele, a era eletrônica havia possibilitado a criação de um ambiente totalmente novo, mas o conteúdo deste novo ambiente seria o velho ambiente mecanizado da era industrial, reprocessado. Assim, para McLuhan (1974), o conteúdo desses meios é sempre um outro meio ou veículo que, apesar de diversos, são ineficazes na estruturação da forma das associações humanas. O autor conclui, com isso, que os meios é que são merecedores de estudos e não as suas mensagens.

McLuhan (1972) revolucionou ao alcinhar o termo aldeia global, antevendo o grau de conectividade que estava por vir:

Vivemos num único espaço compacto e restrito em que ressoam os tambores da tribo. [...] uma vez que nossa nova cultura da era de eletricidade volta a dar base tribal a nossas vidas [...] de total interdependência e de forçada coexistência (MCLUHAN, 1972, p. 49-50).

Esta aldeia global representaria a expansão elétrica para todo o globo de nossos vários sentidos – a partir dos meios de comunicação – para uma espécie de cérebro eletrônico. Harari (2016) vai além, ao afirmar que os meios tecnológicos se tornam mais acessíveis, ganham escala e chegarão a dominar a mente humana, já que os algoritmos sabem mais da gente que nós mesmos. Não serão as nossas senhas e *smartphones* que serão hackeados e sim nossas mentes, nossos sentimentos, etc., sentencia o autor.



Se observamos, sob alguns aspectos, os meios de comunicação podem ser considerados extensão do homem. Nossas memórias estão no *smartphone*, nas plataformas de armazenamento de fotos e vídeos, nas agendas de contato salvas nas nuvens. Vemos as imagens das câmeras do circuito interno de TV na tela de um celular ou de qualquer outro dispositivo conectado à internet como extensão de nossa visão. Com a internet das coisas⁴⁵, o ligar e desligar de um equipamento vai muito além de um controle remoto. Agora podemos à distância abrir fechaduras, fazer gravações de programas de TV, regar plantas, acender e apagar luzes, controlar a temperatura e umidade dos ambientes. Enfim, uma infinidade de aplicações e de dados pessoais estocados e acessíveis para quem souber chegar até eles.

Essas mudanças tecnológicas, de fato, promoveram profundas transformações em nossas sociedades. As plataformas *online* mudaram a forma como fazemos compras, de como alugamos um carro, de como buscamos ou oferecemos uma vaga de emprego e, até mesmo, como fazemos amigos e namoramos. A inteligência artificial permite o uso de algoritmos para todas as atividades humanas, inclusive o encontro da sua “alma gêmea”. Os *tablets* e *smartphones* mudaram a forma de vermos filmes, séries e acessarmos notícias. Essas transformações são perceptíveis ao lembrarmos um jantar em família ao longo de algumas décadas: no início do século passado, todos em volta da mesa conversando sobre o cotidiano; no final do século passado, o jantar já não era em torno da mesa e sim em volta da televisão, mas com trocas de opiniões nos intervalos comerciais; agora o centro das atenções é o *smartphone*.

McLuhan, no início da segunda metade do século XX, registrara as transformações ocasionadas pelos meios de comunicação na sociedade da época. Para cada meio uma forma diferente de veicular as mensagens. Um mesmo conteúdo veiculado em meios diferentes teria efeitos diferentes

⁴⁵ Integração do mundo físico com o digital, interligados a partir de dispositivos conectados em redes Wi-Fi ou 3G/4G/5G e controlados a partir de um equipamento (*smartphone*, *tablet* ou PC).



Universidade de Brasília

O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das seqüências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração.

[...]

Para uma cultura altamente mecanizada e letrada, o cinema surgiu como um mundo de ilusões triunfantes e de sonhos que o dinheiro podia comprar. (MCLUHAN, 1974, p. 26-27)

A mensagem fílmica conseguiria, em certa medida, operar no nível da mudança de preferências, induzindo escolhas. A influência que este meio de exercício do poder pode causar nas preferências dos atores do tabuleiro das relações internacionais pode ser observada em diversos momentos, como o já mencionado período das Guerras Mundiais e da Guerra Fria.

Um filme quer comunicar uma mensagem. Ele é produto de uma operação industrial que envolve uma série de profissionais, determinados meios de produção e uma lógica mercadológica. Afinal, os filmes são feitos para serem vistos – e faturarem com suas bilheterias – e isso é um aspecto inexorável da obra fílmica: sua relação com o mercado, de maneira geral, e, mais especificamente, o do entretenimento puro. Segundo o Dicionário Oxford University Press, entreter significa: “[...] prender, desviar a atenção de; distrair [...] enganar (com astúcia, promessas etc.); iludir [...]”. Mas o cinema – e os demais meios de comunicação – faz mais do que desviar a atenção. Os meios têm a capacidade de pautar em que a audiência deve prestar atenção.

Para efeito desta tese usaremos o conceito de comunicação adotado pela escola processual, que compreende a comunicação como transmissão de mensagens. Para essa escola:

Interessam a codificação e decodificação feitas pelos transmissores e receptores, e como os transmissores usam os canais e os meios de comunicação; preocupa-se com a eficiência e precisão da comunicação e acredita que esse é um processo pelo qual uma pessoa influencia o comportamento ou o estado mental de outra pessoa. Se o efeito for diferente ou menor do que o esperado, tendem a pensar em termos de falhas de comunicação e a examinar os estágios do processo para saber onde eles ocorreram. (FISKE, 1984, p. xx, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁶ le interesan la codificación y decodificación que hacen los emisores y los receptores, y cómo los transmissores usan los canales y los medios de comunicación; se preocupa por la eficiencia y la



Ou seja, alinhados aos fundamentos teóricos da escola processual, assumimos que, por meio do processo de comunicação, o emissor – aqui, personificado no estúdio de cinema – influencia o comportamento ou o estado mental dos receptores – aqui, a audiência das mensagens fílmicas – de forma intencional.

Qualquer resultado diferente - ou menos que o resultado pretendido - sinaliza falhas de comunicação. Seguindo o entendimento dessa escola para a mensagem - o que é transmitido pelo processo de comunicação com uma intencionalidade explícita ou implícita, consciente ou inconsciente, passível de se recuperar por meio de análise -, buscamos encontrar quais as intencionalidades embarcadas nos roteiros das produções analisadas, especificamente no que se refere às narrativas estratégicas da China.

Com os avanços tecnológicos e democratização do acesso, um maior número de pessoas passou a ter acesso à internet, ao *smartphone*, à TV, ao cinema e demais meios de comunicação de massa. Esses novos meios ganharam relevância e promoveram transformações importantes nos processos de comunicação social.

Para além da homogeneização e uniformização, a comunicação de massa, nessa nova configuração, permite o envio de mensagens a todos dessa “aldeia global”, cultos e incultos, instantaneamente (SERRA, 2007). O autor observa que o fator tecnológico não foi o único e nem o determinante da importância e relevância que a comunicação assumiu no último século. A este se somam:

o factor económico, traduzido no incremento da atividade produtiva e, talvez mais importante do que isso, na substituição de um paradigma baseado na produção por um paradigma baseado no consumo de bens e serviços que são, ao mesmo tempo, cada vez mais bens e serviços “comunicacionais”, culturais e informacionais, produzidos e disseminados por grandes corporações, muitas vezes de carácter transnacional; o factor

exactitud de la comunicación, y cree que ésta es un proceso por el cual una persona influye en el comportamiento o estado mental de otra. Si el efecto es diferente o menor de lo esperado, se tende a pensar en términos de fallas de la comunicación y a buscar en las etapas del proceso para saber dónde ocurrieron.



político, centrado na afirmação da democracia como um regime político em que o poder se alcança e se exerce não através da violência mas através da palavra e da comunicação em geral; o próprio factor demográfico – e só hoje parecemos estar a descobrir o verdadeiro peso deste factor na vida das sociedades –, no sentido em que o aumento exponencial da população vai levar a que o capitalismo industrial, incapaz de prover a todos com bens materiais e, assim, gerar mais-valias, se transforme em capitalismo informacional. (SERRA, 2007, p. 62-63)

Naim (2013) chama a isso – pelo menos em parte - de a revolução do Mais e mostra o processo de degradação do poder.

Apesar de uma série de modelos complexos que buscam explicar o processo de comunicação social, estes têm como núcleo a relação emissor-receptor-mensagem. Em nosso estudo de caso, o emissor são os estúdios de Hollywood, associados ou não em coproduções com a China, a mensagem corresponde às mensagens fílmicas e o receptor são as audiências dos filmes. Em se tratando de relações de poder, também há uma fonte emissora, um canal de transmissão e um receptor, uma vez que o poder se dá no âmbito relacional. E a própria mensagem, segundo Naim (2013), é um desses canais de exercício do poder, sendo o cinema um meio fascinante para tal.

Os filmes têm a capacidade de construir ou reforçar narrativas com vistas a alterar a percepção da audiência em relação a determinados fatos. O filme “Regras do Jogo”⁴⁷, lançado em março de 2000 nos EUA, é um bom exemplo disso, a

⁴⁷ O filme mostra a embaixada dos Estados Unidos no Iêmen cercada por manifestantes que protestam contra a presença americana no Golfo Pérsico. Inicialmente pacífica, com placas de protesto e entoação de cantos, a situação vai ficando tensa quando manifestantes começam a jogar coquetéis molotov e a atirar contra a embaixada. É quando um grupo de fuzileiros é destacado para resgatar a família do embaixador. O comandante da operação de resgate e seus homens ficam sob fogo cerrado. Três fuzileiros americanos são abatidos e, então, o comandante ordena aos seus homens que saiam da proteção que estavam e reajam com força total, resultando na morte e ferimento de dezenas de pessoas, entre elas crianças, idosos e mulheres. O caso ganha grande repercussão internacional, sendo o comandante jogado aos leões pelo governo americano e submetido à corte marcial por seu suposto erro de comando. Ele recorre a um amigo advogado que fica com a árdua missão de levantar provas que isentem de culpa seu cliente. Em suas diligências no Iêmen, o advogado se depara com os sobreviventes do incidente em um hospital local, inclusive crianças mutiladas. A trama vai construindo toda uma atmosfera que leva a audiência a formar convicção da culpa do comandante ao concluir que houve, efetivamente, uso desproporcional da força. Mas, em seguida, o astuto advogado vai descobrindo – e a audiência também – que aqueles sobreviventes, inclusive crianças, são extremistas religiosos que estavam no protesto armados e que tinham por objetivo matar os americanos. Assim, a ação do militar estava correta, o ato do comandante foi um ato de bravura e patriotismo.



Universidade de Brasília

observar a sucessão de eventos posteriores ao lançamento: em setembro de 2002, os EUA fazem um ataque por uma aeronave controlada remotamente (*drone*) que resulta na morte de seis pessoas suspeitas de integrarem a Al Qaeda. O ataque ocorre a 160 km de Sana'a, capital do Iêmen. O incidente enseja o fechamento da embaixada americana ao público para que o sistema de segurança pudesse ser revisto⁴⁸. Depois de 2002, o uso de *drones* para execução de supostos integrantes da Al Qaeda naquele país se torna frequente. Somente de 2009 a 2014 os EUA teriam desferido 107 ataques, causando entre 753 e 965 mortes, inclusive de pelo menos 81 civis⁴⁹.

Tabela 1: Ataques por drones no Iêmen

| Presidente | Total demataques | Vítimas civis | Vítimas Militantes | Vítimas Desconhecidas | Total de baixas |
|----------------------|------------------|---------------|--------------------|-----------------------|-----------------|
| Bush | 1 | 0 | 6 | 0 | 6 |
| Obama | 183 | 89 – 101 | 968 - 1,235 | 33 – 52 | 1,090 - 1,388 |
| Trump | 90 | 22 – 43 | 196 - 260 | 24 – 32 | 242 – 335 |
| Todos os Presidentes | 274 | 111 – 144 | 1,170 - 1,501 | 57 – 84 | 1,338 - 1,729 |

Fonte: New America Foundation.⁵⁰

Os ataques por veículos aéreos não tripulados armados permitiram violações significativas da norma global essencial contra o uso da força e confundem as linhas entre guerra e paz (GARCIA, 2015). Ela aponta que o uso da tecnologia para o desenvolvimento de sistemas letais é uma preocupação de cientistas, Ongs, empresas de tecnologia e governantes. A autora alerta que, com os promissores avanços da robótica e da Inteligência Artificial, cresce também a preocupação com o desenvolvimento de "sistemas letais de armas autônomas"⁵¹, também conhecidos como "robôs assassinos" - sistemas que, uma vez programados e ativados, podem

⁴⁸ https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2002/021106_lemenebc.shtml

⁴⁹ https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/21/internacional/1398102908_048247.html

⁵⁰ <https://www.newamerica.org/in-depth/americas-counterterrorism-wars/us-targeted-killing-program-yemen/>

⁵¹ Lethal Autonomous Weapon Systems (LAWS)



escolher alvos usando Inteligência Artificial, sem precisar de nenhuma intervenção humana.

Buchanan e Keohane (2015) ressaltam que “Do ponto de vista moral, os drones letais não são intrinsecamente piores como meio de guerra do que bombardear ou mandar comandos para matar inimigos”.⁵² Os autores apresentam seis grandes vantagens de se usar *drones* em relação às armas mais convencionais:

eles geralmente são mais baratos; seu uso pode ser mais facilmente oculto; eles permitem uma segmentação mais precisa, com o potencial de menos “danos colaterais”; seu uso pode envolver menos infrações de soberania do que a invasão de tropas; e eles podem ser menos propensos a provocar reações hostis generalizadas pela população do país em que são usados do que as operações militares envolvendo tropas no solo. (BUCHANAN; KEOHANE, 2015, sp).⁵³

A aeronave militar melhor adaptada à guerra atual é o *drone*, um veículo “mais em conta” e mais flexível que um caça de dezenas de milhões de dólares, e que são usados desde missões de reconhecimento e espionagem até para lançar ataques de mísseis (NAIM, 2013). “Seu custo varia de alguns milhares de dólares para um drone simples, não equipado para combate e de curto alcance, a 15 milhões de dólares para um drone Reaper, capaz de sair à caça e abate do inimigo” (NAIM, 2013, p. 172).

São essas vantagens comparativas - eliminar um inimigo em território distante com nenhuma ou poucas baixas civis, de forma discreta, a um custo baixo - que explicam a tendência de crescimento do uso desse equipamento letal.

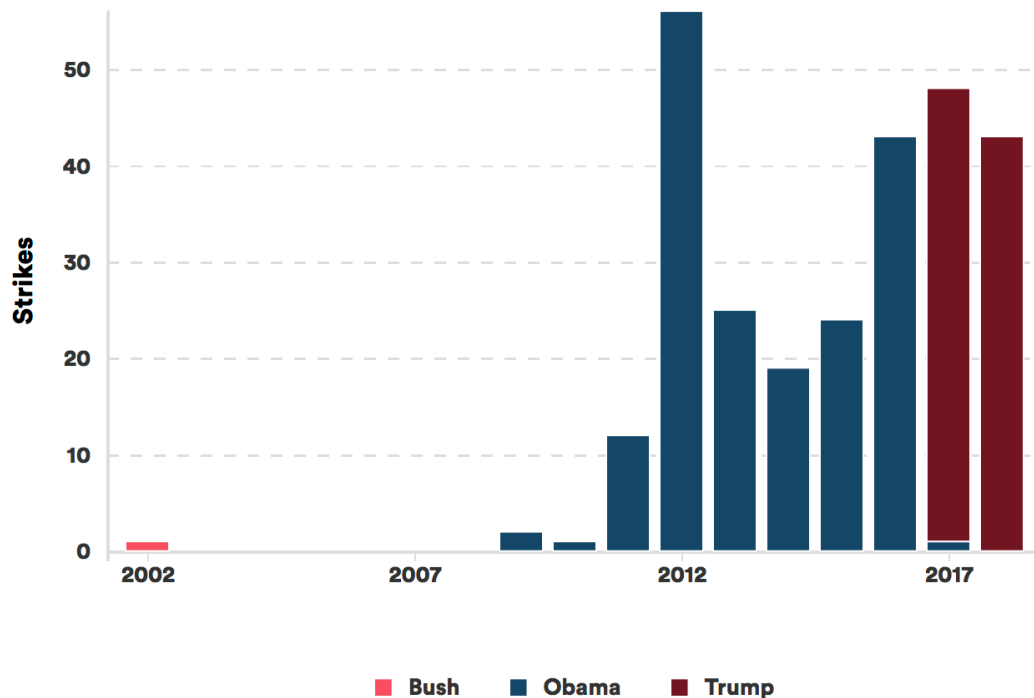
⁵² From a moral standpoint, lethal drones are intrinsically no worse as a means of warfare than bombing or sending commands to kill enemies.

⁵³ they are often cheaper; their use can be more readily concealed; they allow for more precise targeting, with the potential for less “collateral damage”; their use can involve less serious infringements of sovereignty than invasion by troops; and they may be less likely to provoke widespread hostile reactions by the population of the country in which they are used than military operations involving troops on the ground.



Gráfico 2: Ataques por *drones* no Iêmen

Strikes



Fonte: New America Foundation

“Regras do Jogo” (2000), mais do que simples entretenimento, ajuda a reforçar a narrativa dos árabes maus, dos muçulmanos fundamentalistas, dos eventuais efeitos colaterais com baixas civis. Também ajuda a assimilar com certa naturalidade que os ataques são por conta de um bem maior: livrar o mundo da ameaça terrorista e de religiosos fundamentalistas, bem como lutar pela manutenção de valores liberais tais como democracia e liberdade. Este é apenas um exemplo de como a mensagem, enquanto canal de exercício de poder, pode ser operacionalizada em favor de determinados interesses.

Além de operar pelo canal das mensagens, um filme pode também recorrer ao canal código quando uma mensagem fílmica invoca um conjunto de códigos morais, valores e normas de conduta calçados na cultura, tradições, religiões entre outros. Esses códigos, quando invocados, têm a capacidade de dirigir



comportamentos a partir da ativação do sentido de dever moral (NAIM, 2013). Essa combinação de mensagem e código tem a capacidade de mudar a percepção de determinada situação, tal como a percepção em relação à comunidade árabe⁵⁴, aos muçulmanos, aos latinos entre outros. Foi assim durante a Guerra Fria⁵⁵ e a Guerra ao Terror⁵⁶.

Essa é uma estratégia importante na construção ou manutenção de uma narrativa hegemônica, afinal:

Um Estado é poderoso não apenas em decorrência do seu poder militar, mas também da sua capacidade de influenciar a decisão de outro Estado. De fato, um país encontrará bem menos resistência para legitimar seu poder sobre outros atores se sua ideologia e cultura forem bem recebidas por eles. Assim, a abordagem do soft power é baseada em uma solução pacífica, indireta, sutil e mais ou menos discreta, dentro do escopo do apelo de ideias; na capacidade de persuadir ao invés de vencer, em termos de cultura e de ideologia. (DUARTE, 2012, p. 503)

Assim, o ato de exportar uma visão de mundo, valores, uma moral ou mesmo uma ideologia por meio do cinema pode ser enquadrado como diplomacia estratégica na perspectiva de manutenção da paz e resolução pacífica de conflitos

⁵⁴ Jack G. Shaheen, no livro *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, lançado em 2001, traz uma análise de mais de mil filmes nos quais, em sua maioria, os árabes são estereotipados, vilanizados e/ou colocados em situações humilhante.

⁵⁵ Já falamos anteriormente da ameaça vermelha e a projeção da narrativa anticomunista.

⁵⁶ Após o atentado de 11 de setembro, o Presidente George W. Bush declarou uma guerra global ao terrorismo, a qual previa o direcionamento de todos os recursos necessários para destruir a cadeia global de terrorismo. Em discurso proferido dia 20 de setembro de 2001, em sessão conjunta do Congresso, ele enfatizou que era preciso combater os inimigos da liberdade (aqui usada como sinônimo de América) onde quer que eles estivessem, até que todo grupo terrorista de alcance global tenha sido encontrado, parado e derrotado (BUSH, 2001). Na ocasião, respondendo aos americanos que se perguntavam o que esperar deles, Bush conclamou a todos a defenderem os valores da América. Esse chamado tocou Hollywood (estúdios, diretores, roteiristas, etc.). Nos anos seguintes, uma dezena de filmes mostraram o atentado por diversos ângulos, ecoando o discurso do Presidente e justificando para o público interno e externo as ações americanas (invasão do Iraque e Afeganistão, entre outras). Os filmes mostram, em sua grande maioria, o atentado e o impacto na vida das pessoas afetadas pela tragédia; falam de perdas, medos, recomeços e reencontros; mostram atos de bravura, heroísmo e patriotismo: 11 de setembro (2002), *People – Histórias de Nova York* (2005), *Inside 9/11* (2005), *As Torres Gêmeas* (2006), *Segredos de Estado* (2006), *Voo United 93* (2006), *Reine Sobre Mim* (2007), *Guerra ao terror* (2008), *102 Minutos que Mudaram o Mundo* (2009), *Lembranças* (2010), *Tão Forte e Tão Perto* (2012), *A Hora Mais Escura* (2013), *O Desconhecido Conhecido: A Era Donald Rumsfeld* (2013). Mas nem todos os filmes endossam a narrativa estratégica de Guerra ao Terror, a exemplo de *Fahrenheit 11 de Setembro* (2004).



quando operado, de forma consistente e sistemática, na construção de uma narrativa estratégica. O cinema não se encontra como um recurso oficial de poder do Estado – apesar de, em várias ocasiões históricas, ter sido aparelhado por governos com vistas a cumprir determinados papéis –, sendo uma atividade econômica e de mercado.

2.7.4 A Recompensa

Para Naim (2013, p. 46-47) a definição de recompensa seria a seguinte:

A recompensa: quantas vezes você já ouviu alguém dizer “eu não faria isso nem que me pagassem”? Mas o normal é bem o contrário: as pessoas aceitam uma recompensa em troca de fazer coisas que de outro modo não fariam. Qualquer pessoa com a capacidade de oferecer recompensas materiais conta com uma grande vantagem em levar os outros a se comportar de uma maneira que corresponda aos interesses dela. Ela é capaz de mudar a estrutura da situação. Pode ser uma oferta milionária para contratar um jogador de futebol, a redução do preço de uma casa a fim de incentivar um cliente a comprá-la, doação de milhões de dólares em armas a outro país para contar com seu apoio ou travar uma guerra de lances para conseguir contratar um grande executivo, cantor, professor ou cirurgião: a oferta de benefícios materiais para induzir comportamentos é talvez o mais comum dos canais por meio dos quais se exerce o poder.

No entanto, levanta-se a seguinte questão: como se pode operacionalizar este conceito de recompensa com o cinema? A mensagem de um filme pode fazer promessas ou mesmo cumpri-las? Entendemos que não. Mas o acesso a linhas de crédito e a um determinado mercado – mais especificamente o gigantesco e promissor mercado cinematográfico chinês – sim, pode ser considerado como uma recompensa.

Os dirigentes chineses oferecem recompensas para que estúdios estrangeiros se comportem de acordo com os interesses do país: exportação de filmes ao maior mercado cinematográfico do mundo, com arrecadação superior aos Estados Unidos e Canadá juntos; fomentos às coproduções por meio de suas instituições financeiras e fundos de fomento; coproduções comercializadas como filmes domésticos; e ganhos com custos de produção mais baixos para produzir na



Universidade de Brasília

China. Esses incentivos, associados à política de censura da China, fazem com que os estúdios de cinema se comportem de tal forma que dificilmente ocorreria sem esses incentivos. Tanto é verdade que os estúdios de Hollywood, por exemplo, promovem censura prévia, buscando ajustar-se às exigências dos dirigentes chineses.



CAPÍTULO III: NARRATIVA ESTRATÉGICA: DIPLOMACIA CULTURAL E CINEMA

No contexto atual, China e Estados Unidos fazem uma disputa de narrativas estratégicas no cenário internacional, utilizando o cinema para projetar suas características culturais e históricas, assim como seus valores e visões de mundo. E estão fazendo isso por meio dos filmes de Hollywood, principalmente nas coproduções sinoamericanas. Este capítulo percorre estudos sobre as mudanças nas configurações do poder na política internacional a necessidade de reformas institucionais com vistas a ajustar a nova diplomacia à complexidade do sistema internacional. Assim, chegamos a diferentes formas de diplomacia: estratégica, cultural e pública. As relações diplomáticas não são mais somente as oficiais, que ocorrem entre Estados, mas também as não oficiais, que se dão entre Sociedades. E essas relações são sempre mediadas pela comunicação, por isso, abordamos rapidamente algumas teorias que tratam sobre os meios de comunicação de massa. Também discorreremos ligeiramente sobre os conceitos de cultura e identidade para discutirmos as narrativas estratégicas da China que procuram acalmar tanto a comunidade internacional como o público interno. “O cinema, obviamente, não é um recurso material de poder, mas pode servir de alicerce para o domínio.” (TEIXEIRA JÚNIOR, 2015, p. 102).

3.1 A diplomacia e a necessidade de reformas institucionais

Belli (2018) menciona mudanças tectônicas na política mundial⁵⁷, a começar pela mudança na distribuição mundial de poder sem o devido acompanhamento por mudanças nas instituições globais de maneira sincronizada. A ascensão da Ásia e de outros países emergentes que passam a ter mais influência - como Turquia, Brasil, Rússia e África do Sul – e querem lugar à mesa de negociações, destaca o

⁵⁷ <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/08/25/As-rela%C3%A7%C3%B5es-exteriores-nos%C3%A9culo-21-segundo-este-diplomata>



autor, não é acompanhada de atualização das instituições para assegurar a esses atores novos espaços, o que gera descontentamento e perda de legitimidade desses organismos internacionais. A segunda movimentação de placa tectônica, segundo o autor, tem a ver com o mal-estar com a globalização, uma vez que o

sentimento de que a abertura de mercados, o fluxo de capitais e pessoas não gera bem-estar, mas é responsável pelos males da sociedade. A incapacidade dos sistemas tradicionais de representação nas democracias liberais de canalizar esse sentimento e dar respostas gerou muitas frustrações. (BELLI, 2018, sp).

Essas frustrações são exploradas por políticos aventureiros, arremata o autor, que, com discurso fácil – de protecionismo, xenofobia e nacionalismo - reforçam “o descompromisso com a cooperação internacional e com os valores que cimentam os pilares da ordem do pós-Guerra. O efeito é mais grave porque o abalo sísmico tem seu epicentro nos antigos garantidores daquela ordem, as chamadas potências tradicionais” (BELLI, 2018, sp).

As mudanças na configuração da ordem mundial, o ingresso desses novos atores na arena internacional e a proliferação dos novos meios de comunicação provocam mudanças na concepção tradicional da diplomacia (MADEIRA FILHO, 2016). Antes, quase sempre secreta e privativa dos Estados, associada à condução de relações entre Estados soberanos por pessoal credenciado para tal, a nova diplomacia⁵⁸ incorpora uma multiplicidade de atores e papéis num mundo de interdependência complexa onde proliferam canais que conectam sociedades, inclusive por laços informais entre elites governamentais e não-governamentais (KEOHANE; NYE, 2012; FLETCHER, 2016). Isso mostra que os Estados perdem a exclusividade e que novos atores emergem, demandando outro tipo de diplomacia também. Assim,

⁵⁸ Diplomacia multilateral cujos agentes não se restringem aos embaixadores clássicos, que se confronta com as opiniões públicas e as instituições democráticas e que não trata apenas da política interestatal, mas se interessa por múltiplas frentes, tais como a economia e “gestão da globalidade” (MOITA, 2006).



Universidade de Brasília

Esses fatores contemporâneos obrigam, num contexto de interdependência global, a diplomacia a repensar o papel que a cultura, em geral relegada à condição de elemento ancilar da política, deverá desempenhar. Não resta dúvida de que as relações culturais terão peso crescente na formulação das estratégias diplomáticas no futuro próximo. (MADEIRA FILHO, 2016, p. 30).

A diplomacia do século XXI está inserida neste cenário complexo. A ordem global atual é melhor compreendida como um sistema adaptativo complexo com três propriedades principais: interconectividade, não-linearidade e emergência (PRANTL; GOH, 2016):

- Além dos efeitos diretos de qualquer ação, as interconexões dentro de um sistema produzem efeitos indiretos e retardados.
- Quando houver mais de dois atores no sistema, a relação entre os dois será determinada não apenas por como eles agem em relação ao outro, mas também pelas interações entre os outros membros do sistema.
- As relações em um sistema são interativas, não são aditivas. As ações podem não levar diretamente a um resultado pretendido, porque o resultado também depende de como os outros elementos do sistema respondem (PRANTL; GOH, 2016, p. 01, tradução nossa).⁵⁹

Nesse cenário de incertezas, de interconexões e interações, a estratégia efetiva torna-se essencial, destacam os autores. Para cada escolha, resta aos formuladores de políticas uma gama infinita de alternativas e consequências incertas. Diante de tantos riscos e ameaças, a base estratégica da prática diplomática torna-se mais crucial do que nunca. A diplomacia estratégica é aqui definida como o processo de construção e enquadramento social - por parte dos atores estatais e não-estatais - de suas visões de mundo; de suas agendas; e de comunicação, contestação e negociação de seus interesses e objetivos essenciais divergentes. A diplomacia estratégica é um quadro analítico para estudar as

⁵⁹ • In addition to the direct effects of any action, the interconnections within a system produce indirect and delayed effects.

• When there are more than two actors in the system, the relationship between any two will be determined not just by how they act toward each other but also by the interactions among the other members of the system.

• Relations in a system are interactive, not additive. Actions may not lead directly to an intended result, because the outcome also depends on how the other elements in the system respond.



implicações sistêmicas da diplomacia, a fim de compreender e explicar o que faz com que haja esse encaixe de interesses, ou seja, como “navegar” no sistema internacional contemporâneo (PRANTL; GOH, 2016).

Adaptar-se ao cenário de mudança neste mundo multiplex seria tarefa primordial da diplomacia estratégica (ACHARYA, 2017). Então, o que seria diplomacia estratégica? Prantl e Goh (2016, p. 01, tradução nossa) observam que:

A estratégia implica vincular formas e meios para alcançar objetivos específicos, enquanto a diplomacia é um meio vital pelo qual um Estado navega em seus caminhos escolhidos em direção aos fins políticos identificados. A diplomacia estratégica é definida como o processo pelo qual os atores estatais e não-estatais constroem e moldam socialmente sua visão de mundo; definem suas agendas; e comunicam, contestam e negociam interesses e metas centrais divergentes. As relações internacionais tendem a se concentrar nas relações diplomáticas bilaterais e multilaterais entre os estados quando estudam a ordem. Por outro lado, a diplomacia estratégica é uma estrutura analítica para estudar as implicações sistêmicas da diplomacia, a fim de entender e explicar o que faz a região se unir. Em suma, o foco analítico está na diplomacia buscada para navegar no sistema, em vez de nas relações estatais diádicas e poliádicas.⁶⁰

Quando se trata de aumentar o *soft power*, as instituições e as estratégias de comunicação podem auxiliar para aumentar o prestígio e projeção dos países no cenário internacional, uma vez que esses instrumentos de poder simbólico possibilitam ampliar a influência política, atrair investimentos e turismo, promover o comércio e a cooperação (MADEIRA FILHO, 2016). O autor evidencia a importância da moda, cultura de massas e inovações tecnológicas pela capacidade de produzirem imagens representativas no imaginário coletivo.

⁶⁰ Strategy entails linking ways and means to achieve specific goals, while diplomacy is a vital means by which a state navigates its chosen paths toward its identified policy ends. Strategic diplomacy is defined as the process by which state and non-state actors socially construct and frame their view of the world; set their agendas; and communicate, contest and negotiate diverging core interests and goals. International relations tend to focus on bilateral and multilateral diplomatic relationships among states when studying order. By contrast, strategic diplomacy is an analytical framework to study the systemic implications of diplomacy in order to understand and explain what makes the region hang together. In a nutshell, the analytical focus is on diplomacy pursued to navigate the system rather than dyadic and polyadic state relations.



3.1.1 Diplomacia cultural

Hedley Bull (2002) entende que a condução das relações na política mundial fica limitada a pessoas autorizadas oficialmente a agir em nome de um Estado ou outra entidade política reconhecida. Para ele, a atuação de indivíduos no campo das relações entre os Estados não é diplomacia, mesmo que afete os rumos dos acontecimentos. O autor restringe diplomacia à condução das relações internacionais a agentes oficiais devidamente credenciados e com status simbólico ou representativo, que podem atuar nas relações entre Estados ou de entidades políticas como as organizações internacionais. Entretanto, ele admite que outras entidades, além dos Estados, participam como atores da política mundial e praticam a diplomacia entre si e com os Estados.

Mas há entendimentos que vão em outro sentido. A diplomacia, outrora restrita a quartéis e elites, “cede agora lugar à diplomacia pública, que exorbita da esfera estatal e vai ao encontro da pluralidade dos atores sociais e dos diferentes meios de comunicação, tradicionais e interativos, para com eles estabelecer diálogo permanente” (MADEIRA FILHO, 2016, p. 33). Os recentes desenvolvimentos na comunicação, tanto do ponto de vista da tecnologia quanto da cultura, tornam obsoletos os pressupostos tradicionais usados em estudos de diplomacia pública, diplomacia cultural ou estudos de propaganda (ANTONIADES; MISKIMMON; O’LOUGHLIN, 2010). Os autores destacam o surgimento de uma nova ecologia da mídia - com proliferação de canais de televisão transnacionais com plataformas e recursos interativos que permitem a participação das audiências. Portanto, para os autores,

essas organizações de mídia agem como ferramentas para narrativas estratégicas de acordo com a diplomacia pública tradicional - a transmissão de conteúdo para governos e públicos estrangeiros - mas também permitem nova diplomacia pública "de baixo para cima" ao permitir que os públicos interajam e, talvez, "influenciem" uns aos outros independentemente de comunicações governamentais, com 'poder brando' reconceptualizado como horizontal e disperso. (ANTONIADES; MISKIMMON; O’LOUGHLIN, 2010, p. 7, tradução nossa).⁶¹

⁶¹ these media organizations act as tools for strategic narratives as per traditional public diplomacy – the transmission of content to overseas governments and publics – but also allow new ‘bottom up’



Essas mudanças, segundo os autores, refletem um quadro de democratização da produção e do consumo de conteúdo midiático, além de autoridade cada vez mais móvel, provisória, coletiva e anônima. Essas acentuadas e complexas interações deste mundo multiplex não respeitam fronteiras, corroendo o papel do Estado, refletindo-se na natureza e no estilo da prática diplomática, contribuindo para a emergência desses novos atores. Assim:

O relacionamento internacional deixa de se circunscrever ao nível de Estado a Estado para se alargar à escala de sociedade a sociedade.

[...]

Pouco a pouco, ganha corpo uma nova diplomacia, uma diplomacia cujos agentes já não são apenas os embaixadores clássicos, uma diplomacia que se confronta com as opiniões públicas e as instituições democráticas, uma diplomacia que não se limita ao bilateral e se desenvolve no multilateral, uma diplomacia, enfim, que já não trata apenas da política interestatal mas se interessa por múltiplas frentes, com relevo para a problemática económica e incluindo a “gestão da globalidade” (MOITA, 2006, p. 4).

Ricupero (2017), ao comentar a relação do Brasil com seus vizinhos, observa que desenvolvemos uma diplomacia não para resolver conflitos, e sim de cooperação e de comércio. Ele esclarece que, para isso, a diplomacia precisa saber captar a realidade exterior e interpretar corretamente o mundo e suas oportunidades, bem como “explicar o país ao mundo, torná-lo admirado, digno de atrair apoio político, de receber capitais, imigrantes, tecnologia” (RICÚPERO, 2017). Com isso, o autor reforça os esforços argumentativos deste trabalho quanto à necessidade de uma diplomacia estratégica consonante com a complexidade do sistema internacional com vistas à construção e projeção de uma narrativa estratégica conforme os interesses dos atores internacionais.

Na mesma linha, Ribeiro (2011) destaca a importância da projeção externa dos valores de um país como meio de sensibilizar outros povos para ideias ou projetos, sendo a cultura uma espécie de grande transnacional do bem. O autor

public diplomacy by enabling publics to interact and, perhaps, ‘influence’ each other independently of government communications, with ‘soft power’ reconceptualized as horizontal and dispersed.



ressalta que quase todos os países desenvolvidos tiram proveito da emergência do fator cultural, buscando articular as vertentes de suas atuações diplomáticas, e, valendo-se da multiplicidade de canais, “multiplicam suas interligações culturais e, por meio delas, circulam ideias, impõem produtos e negociam alianças” (RIBEIRO, 2011, p. 24), procurando projetar seus valores. A dimensão da irradiação e aceitação desses valores dependerá do peso político e da importância histórica de cada Estado, constituindo-se em elementos de aproximação ou de abertura entre os povos. Logo:

Tal fato se deve a uma percepção muito aguda (que os países desenvolvidos já registram há inúmeras gerações) de que a cultura pode desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais que separem povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança. Nem sempre isso ocorrerá, é verdade. Mas é suficiente que ocorra com certa frequência para que estejam plenamente justificados os esforços e recursos canalizados nessa direção (RIBEIRO, 2011, p. 24).

As relações culturais internacionais têm por objetivo desenvolver maior compreensão e aproximação entre os povos e instituições em proveito mútuo, sendo a diplomacia cultural a utilização específica dessas relações para a consecução de objetivos nacionais - culturais, políticos, comerciais ou econômicos (RIBEIRO, 2011).

Villanova (2017) conceitua diplomacia cultural como um conjunto de iniciativas de um ator internacional com o objetivo de gerenciar o ambiente internacional mediante a difusão de seus recursos e conquistas culturais no exterior, caracterizada pelas políticas com vistas a facilitar a exportação da cultura de um país. Seus objetivos são de médio a longo prazo e, por isso, menos suscetíveis a decisões políticas conjunturais.

Quando há tensão nas relações bilaterais, a diplomacia cultural pode facilitar as negociações diplomáticas. Suas maiores ambições são a promoção dos valores do país por meio do diálogo e do intercâmbio com outras culturas, o encorajamento da confiança mútua e aprofundamento das relações (VILLANOVA, 2017, p. 66).



Ribeiro (2011) nos ensina que diplomacia cultural engloba, entre outros, os seguintes temas ou ideias:

- a) intercâmbio de pessoas;
- b) promoção da arte e dos artistas;
- c) ensino de língua, como veículo de valores;
- d) distribuição integrada de material de divulgação;
- e) apoio a projetos de cooperação intelectual;
- f) apoio a projetos de cooperação técnica;
- g) integração e mutualidade na programação (RIBEIRO, 2011, p. 31).

O compartilhamento de problemas comuns a todos os países (ou, pelo menos, comum à maioria) funciona como elementos de aproximação das sociedades. A crescente interdependência tende a promover esses problemas nacionais à categoria de preocupações internacionais, fazendo emergir o indivíduo - um personagem até então secundário nas relações internacionais – como cidadão do mundo e foco das atenções (RIBEIRO, 2011). Com isso, é crescente o número de governos que buscam justificar suas atitudes ou posições perante o cidadão comum, internamente e no exterior, exatamente por conta dos aspectos destacados anteriormente por Prantl e Goh (2016), de incertezas, de interconexões e interações de atores diversos, em que cada escolha leva a uma gama infinita de alternativas e consequências incertas, inclusive além de suas fronteiras (BARROS-PLATIAU et al., 2018).

O *soft power* de um país recai sobretudo em três recursos: “sua cultura (em lugares onde ela é atraente para os outros), seus valores políticos (quando eles fazem isso no país e no exterior) e suas políticas externas (quando elas são vistas como legítimas e com autoridade moral)” (NYE, 2004, p. 11, tradução nossa).⁶² Mais uma vez a cultura ganha centralidade. A cultura é o conjunto de valores e práticas que criam significado para uma sociedade e, quando inclui valores universais e suas políticas promovem valores e interesses que outros compartilham, cria ao país uma relação de atração sobre os outros, aumentando a probabilidade de obter os

⁶² its culture (in places where it is attractive to others), its political values (when it lives up to them at home and abroad), and its foreign policies (when they are seen as legitimate and having moral authority).



resultados desejados (NYE, 2004).

O *soft power* não é uma exclusividade de um país. Cidades e estados subnacionais também desenvolvem este poder e possuem capacidade de atração. Nye (2004) alerta que outros entes estatais e não estatais também desenvolvem o *soft power*: cidades (Rio, Paris, Nova Iorque); empresas (Apple, Coca-Cola), universidades (Harvard, Oxford, UnB), fundações (Bill & Melinda Gates), igrejas, ONG's (WWF, Greenpeace), etc.

Esses atores podem reforçar ou estar em desacordo com os objetivos oficiais da política externa de seu país. Daí, arremata o autor, mais uma razão para os governos se certificarem de que suas próprias ações e políticas reforçam, em vez de minimizar, seu *soft power*, principalmente neste contexto em que as fontes privadas de *soft power* ganham cada vez mais importância na era da informação global. Segundo ele:

[...] a revolução da informação está criando comunidades virtuais e redes que atravessam fronteiras nacionais. Corporações transnacionais e atores não-governamentais (inclusive terroristas) desempenharão papéis maiores. Muitas dessas organizações terão poder próprio ao atrair cidadãos para coalizões que ultrapassam as fronteiras nacionais. A política torna-se, em parte, uma competição por atratividade, legitimidade e credibilidade. A capacidade de compartilhar informações - e de acreditar - torna-se uma importante fonte de atração e poder (NYE, 2004, p. 11, tradução nossa).⁶³

Para fins desta pesquisa, interessa-nos a interação de atores estatais e não estatais da China e EUA a partir das produções cinematográficas deste último. O cinema, como uma mídia completa – que reúne imagem, som e texto – é uma ferramenta fabulosa de narrativa estratégica, diplomacia cultural e de geração de *soft power*, podendo ressignificar a história, disseminar valores de determinada sociedade, criar desejos e moldar as preferências dos outros países. Assim, à

⁶³ [...] the information revolution is creating virtual communities and networks that cut across national borders. Transnational corporations and nongovernmental actors (terrorists included) will play larger roles. Many of these organizations will have soft power of their own as they attract citizens into coalitions that cut across national boundaries. Politics then becomes in part a competition for attractiveness, legitimacy, and credibility. The ability to share information-and to be believed-becomes an important source of attraction and power.



medida que as produções cinematográficas hollywoodianas envidam esforços buscando conciliar os interesses do público global, mas sem desagradar o público muito menos os censores chineses, observar quais as narrativas são disseminadas nessas mensagens filmicas torna-se um desafio instigante, principalmente por conta das diferenças políticas, culturais e de valores entre esses dois países.

O cinema também pode ser usado para reduzir o estoque de *soft power* de determinado ator internacional, mediante: criação ou reforço e disseminação de estereótipos; exposição de práticas contrárias aos valores considerados universais – direitos humanos, democracia, etc.; criação de desinteresse e rejeição em relação a determinado país, povo, religião, etc.

3.2 O cinema como objeto de análise das Ciências Sociais e RI

Não é novidade para a literatura especializada das Ciências Sociais o debate acadêmico a respeito das relações existentes entre o poder e o cinema. Os filmes do russo Serguei Eisenstein ou da alemã Leni Riefenstahl expressam uma boa dose da ideologia vigente em seus países de origem, assim como a crítica do britânico Charles Chaplin, numa época em que a sétima arte era reflexo do embate político propagandístico em nível internacional entre as grandes potências e produzidos quase que exclusivamente por impérios coloniais (BARNOW, 1993).

“O Encouraçado Potemkin” (EISENSTEIN, 1925) é a materialização filmica da história da Rússia pré-revolucionária, desde o domingo sangrento de 1905 ao levante dos marinheiros em Odessa que tomaram a embarcação Potemkin, seguida pela repressão desmedida do Czar, retratando a luta de classes e a inexorável Revolução Socialista a reboque da tirania de Nicolau II.

“O Triunfo da Vontade” (RIEFENSTAHL, 1935) é um documentário que exhibe o congresso do partido nazista, cuja película é entrecortada por imagens de soldados em marcha sob músicas clássicas, discursos das lideranças nazistas e a estética embelezada da raça ariana, sob técnicas filmicas de câmera e direção que valorizavam a fidelidade e adoração do povo alemão ao *Führer*.



Já “Tempos Modernos” (CHAPLIN, 1936) critica fortemente o imperialismo, o nazi-fascismo e o stalinismo, atacando o capitalismo fordista e as péssimas condições de vida da classe trabalhadora, mas com os altos e baixos da democracia dos EUA, terminando o filme com a esperança viva da liberdade e das oportunidades – apesar de momentâneos desenlaces infelizes – da América estadunidense.

Fascismo, Nazismo, Socialismo, Imperialismo, Democracia: todos esses valores políticos e ideológicos são objetos de retratações fílmicas do século XX, e, mais do que isso: o cinema desta época pareceu mesmo ter sido produzido com a finalidade estratégica, estatal ou privada, de disseminação de conceitos e mensagens dos respectivos países representantes dessas ideologias para sua própria nação e para a comunidade internacional, numa tentativa de, por intermédio do cinema, estabelecer laços de identidade do seu povo ou de gerar empatia de outras nações ou outros povos. Para Teixeira Júnior,

O cinema, obviamente, não é um recurso material de poder, mas pode servir de alicerce para o domínio. Em termos de propaganda do poder político [...] isso é mais do que claro, e os filmes nazistas e o cinema soviético são provavelmente as maiores expressões de tentativas de exercer poder por meio do cinema. (TEIXEIRA JÚNIOR, 2015, p. 102)

Os primeiros estudos sobre o cinema datam do início do século XX. Mas foram os teóricos da teoria crítica, da teoria da comunicação e da semiótica que contribuíram sobremaneira para a consolidação deste campo na metade do século. Do surgimento da fotografia à primeira exibição cinematográfica oficial, há um intervalo de aproximadamente meio século. No entanto, o cinema se consagraria como uma nova forma de obra de arte. Desde sua estreia pública em Paris, depois do Natal do ano de 1895, no Gran Café do Boulevard des Capucines (MENEZES, 2017), o cinema tem causado inúmeros sentimentos, que vão do assombro inicial⁶⁴

⁶⁴ o público francês saíra correndo da sala de exibição achando que a locomotiva sairia da tela em sua direção



à indiferença contemporânea ante cenas de violência, sangue e morte, corriqueiras do estilo *blockbusters*⁶⁵ de Hollywood.

Retomando o período das primeiras décadas do século passado, um dos primeiros autores a analisar os impactos da obra de arte cinematográfica na sociedade é Walter Benjamin (1975), em seu célebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN et al., 1975). Benjamin afirmava que, com a produção industrial em série, as obras de arte passaram por um processo de democratização, permitindo-se, assim, a acessibilidade para algo que era de uso e consumo exclusivo das classes dominantes.

Com a reprodutibilidade técnica das obras de arte, não era mais preciso atravessar o Oceano Atlântico para ver a Mona Lisa no Museu do Louvre, em Paris. Agora, basta ir a uma banca de revistas para encontrar o afresco de Leonardo Da Vinci. No entanto, não obstante a acessibilidade a essas obras de arte, estas não detêm mais o poder de causar sentimentos e determinadas sensações. Segundo Benjamin (2017), apesar da democratização, as obras de arte teriam perdido a sua aura - que seria justamente a carga emocional gerada pelo fato desta ser única - ao destruir a separação existente entre o original e a cópia, diferença incapaz de ser percebida pelo espectador. A emoção seria substituída pela indiferença com a perda dessa aura.

Apesar disso, Benjamin (2017) se mostrava otimista em relação ao cinema como uma expressão artística diferenciada, pois além de conter em si outras manifestações artísticas - além do cinema ser a fotografia em movimento, dialoga com a música, a dança, a pintura e o teatro -, o cinema seria em si uma ferramenta revolucionária. Por meio dele, o proletariado oprimido e explorado seria capaz de adquirir consciência de classe e se habilitar para fazer a revolução. Portanto, a visão do autor acerca do cinema é de que este deve estar a serviço da revolução como instrumento de conscientização das massas. Como o trabalhador passaria o dia

⁶⁵ O termo *blockbuster*, utilizado para designar produtos populares, especialmente filmes (Wikipédia), sendo o nome emprestado de uma bomba de grande impacto, capaz de destruir ou quebrar (bust) um quarteirão (block) inteiro.



inteiro na fábrica, este não teria tempo de estudar e tomar consciência de classe e de sua condição de exploração. Com a invenção dos irmãos Lumière, isso seria possível por outros meios.

Adorno e Horkheimer discordavam de Benjamin. Como estes pensadores viveram na Alemanha nazista, tiveram acesso ao cinema do russo Eisenstein, produzido no contexto pós-Revolução de 1917, assim como os filmes de Charles Chaplin e da cineasta oficial de Hitler, Leni Riefensthal. Benjamin acabou se suicidando durante a fuga dos três das tropas nazistas. Adorno e Horkheimer fugiram para os EUA e lá puderam ver Hollywood e a indústria cinematográfica dos americanos.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1947, Adorno e Horkheimer lançaram o livro “Dialética do Esclarecimento” (1985), na qual apresentaram o conceito de Indústria Cultural. Para estes autores, o cinema seria um mecanismo de manutenção e não de mudança do sistema capitalista. Inculcando valores e ideologias, o cinema seria uma das principais ferramentas de manutenção e expansão, principalmente internacional, do sistema capitalista e sua ideologia de mercado. Invertendo a realidade, tal qual o conceito de ideologia em Marx (2013), o cinema seria ideologia pura, estando a serviço do sistema capitalista, no melhor estilo Disney?

Na segunda metade do século XX, Marshall McLuhan elaborou uma teoria diametralmente oposta a Adorno e Horkheimer. Para este autor, os *mass media* seriam na verdade mecanismos de integração social, suprimindo diferenças de classe, ideológicas e econômicas, encurtando distâncias e aproximando os homens de todos os outros homens naquilo que ele chamou de Aldeia Global (MCLUHAN, 1972).

Nessa perspectiva, o cinema tem papel fundamental como meio de integração dos povos, sendo um meio de comunicação privilegiado. Para ele, viveríamos na ‘galáxia de Gutemberg’ até a invenção da televisão – a partir daí os meios de comunicação de massa reconfigurariam o homem, sendo muito mais do que meras invenções.



Diante dessa polêmica, Umberto Eco (2015) discute o papel dos meios de comunicação de massa na sociedade e divide os críticos dos *mass media* entre apocalípticos e integrados. Os primeiros autores, segundo Eco, seriam os que veem nesses meios uma ideologizante e perversa visão de mundo da classe dominante, ao afirmar os valores da burguesia como se fossem de toda a sociedade. Enquanto os outros veriam estes mesmos meios como veículos de integração social e expansão da democracia e de valores como a liberdade e a igualdade.

Assim, o papel unificador ou alienante do cinema depende da perspectiva de cada autor. Porém, podemos considerar o cinema como um recurso de poder no jogo das relações internacionais? Esta tese demonstra que sim. Compreendidos os pressupostos teóricos das ciências sociais e, na mesma linha de Goffman (2009), o desafio então é desnudar o palco (*frontstage*) e os bastidores (*backstage*) do cinema enquanto recurso de poder.

3.3 Narrativas estratégicas

As narrativas estratégicas são uma importante ferramenta que deve ser considerada, juntamente com os recursos materiais, como um fator determinante para saber se as grandes potências emergentes⁶⁶ são capazes de moldar um novo alinhamento sistêmico. Por meio delas, países emergentes e grandes potências podem projetar seus valores e interesses para ampliar sua influência, gerenciar expectativas e mudar o ambiente discursivo em que operam (ANTONIADES, MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010).

Os autores ressaltam que essas são narrativas sobre Estados e o próprio sistema, tanto sobre "quem somos" quanto "que tipo de sistema queremos". Ainda segundo os autores, como os Estados definem e respondem aos problemas da agenda internacional (mudança climática, pobreza extrema, pandemias, terrorismo

⁶⁶ Não há um conceito único do que seria uma potência emergente. Estas têm como característica fundamental serem economias emergentes. Os BRICS costumam ser apontados como potências emergentes (https://en.wikipedia.org/wiki/Emerging_power).



internacional, etc.) depende do uso de narrativas estratégicas. Ou seja, as narrativas estratégicas estão no centro da disputa de poder na arena internacional.

As narrativas podem ser usadas estrategicamente para criar ou agrupar grupos de identidade e estabelecer orientações normativas compartilhadas (RONFELD; ARQUILLA, 2001 apud ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010). Um exemplo de como essas narrativas são utilizadas é o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff iniciado em 2015 e concluído em 2016. No decorrer do processo – e até os dias atuais – um longo debate polarizou a população brasileira e transbordou para outros países: o impeachment foi um processo legal previsto no arcabouço jurídico institucional do país ou foi um golpe engendrado pelos opositores sem sustentação jurídica? O fato é que, construídas as narrativas estratégicas, estas aglutinaram grupos pró e contra o impeachment que passaram a disputar a hegemonia da opinião pública nacional e internacional.

Como ferramentas de comunicação, as narrativas estratégicas buscam justificar objetivos políticos ou respostas políticas a crises econômicas ou de segurança, a formação de alianças internacionais ou a mobilização da opinião pública interna, entre outros (ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010).

As grandes potências usam narrativas estratégicas para projetar seus interesses e identidades. Desta forma,

É através das interações que se seguem à medida que outras potências emergentes e grandes se envolvem com essas projeções que uma luta violenta pela hegemonia pode ser evitada, permitindo que os atores reduzam a incerteza, adaptem suas narrativas e políticas em resposta ao trabalho narrativo de outros e a eventos inesperados, e alcancem a legitimidade doméstica. (ANTONIADES; MISKIMMON; O'LOUGHLIN, 2010, p. 16, tradução nossa).⁶⁷

Seguramente, China e EUA travam essa disputa de narrativas. Porém, agora compartilham a mesma mídia – os filmes coproduzidos – para projetar suas

⁶⁷ It is through the interactions that follow as other emerging and great powers engage with these projections that a violent struggle for hegemony can be avoided, enabling actors to reduce uncertainty, adapt their narratives and policies in response to both others' narrative work and to unexpected events, and achieve domestic legitimacy.



narrativas, mediadas por interesses econômicos representados por bilheteria dos filmes lançados.

3.4 Narrativa estratégica chinesa e sua política externa

A vitória do Partido Comunista na guerra civil em 1949 e a participação da recém-criada República Popular da China na Guerra da Coreia⁶⁸ fizeram com que ela se afastasse da "grande diplomacia mundial". Em 1958, Mao Zedong coloca em prática o "Grande Salto Adiante", um ambicioso programa destinado a alcançar a industrialização ocidental em um período de três anos. Conduzido de forma desastrosa e associado a catástrofes naturais, provocou uma das piores fomes da história humana entre 1959 e 1962, ocasionando a morte de mais de 20 milhões de pessoas, além de provocar uma ruptura no Partido Comunista (KISSINGER, 2011).

Em 1966, Mao instiga as massas a promoverem a "Grande Revolução Cultural Proletária", rebelando-se contra as instituições, questionando autoridades e hierarquias. Durante a Revolução Cultural, "[...] uma geração de líderes treinados, professores, diplomatas e especialistas foi enviada ao campo para trabalhar em fazendas e aprender com as massas. [...] Milhões morreram para implementar a busca do líder por uma virtude igualitária" (KISSINGER, 2011, p. 118).

Até o início da década de 1970, a China estava voltada para seus assuntos internos – superar a fome que assolou o país no início da década de 1960, manter a coesão social e crescer economicamente. Com a ameaça expansionista da União Soviética em suas fronteiras, a RPC busca uma aproximação com os Estados Unidos, culminando com a visita do Presidente Nixon em 1972.

Em 1978, Deng Xiaoping deu curso ao processo de abertura econômica da RPC. Formulada por Zhou Enlai antes da Revolução Cultural e incluída em seu último discurso público como premiê chinês, em janeiro de 1975, no Congresso Nacional do Povo da China, Zhou defendeu que "a China deveria prosperar para

⁶⁸ Conflito militar entre a Coreia do Norte, apoiada pela China, e a Coreia do Sul, apoiada pelos EUA e as forças das Nações Unidas, que se estendeu de 1950 a 1953.



conquistar uma 'modernização abrangente' em quatro setores-chave: agricultura; indústria; defesa nacional; ciência e tecnologia" (KISSINGER, 2011, p. 298-299). Xiaoping também promoveu a chamada "Política das Portas Abertas", estabelecendo vínculos diplomáticos com países fora do bloco socialista, inaugurando uma nova fase para a China (AMARAL, 2011).

Em âmbito externo, a República Popular da China tem aplicado uma política diplomática de independência, de autonomia e de paz, baseada nos cinco princípios de coexistência pacífica, relações amistosas de igualdade e benefício recíproco com diversos países do mundo, reforçada a unidade e a cooperação com os países do terceiro mundo e se opõe ao hegemonismo em prol da paz mundial (DUQING, 1990).

Pairava entre os dirigentes chineses o receio de que a China perdesse a janela de oportunidade que se abria – no caso, as duas primeiras décadas do século XXI -, visto que no século anterior foram cometidos grandes equívocos, sobretudo a revolução cultural, deixando passar um período de grandes oportunidades (KISSINGER, 2011). Após acadêmicos e lideranças chinesas travarem o debate interno a respeito da ascensão e queda das grandes potências, ficou patente a necessidade de acalmar as apreensões estrangeiras quanto ao poder crescente do país. Para tal, foi articulada a proposição de ascensão pacífica (KISSINGER, 2011).

Amaral (2011) acredita que essa formulação buscava projetar uma nova imagem internacional, principalmente após o incidente de 1989, na Praça de Tiannamen, em transmitir o caráter pacífico as ações do país. Segundo a autora, em 2002, durante o *China Reform Forum* nos EUA, o vice-presidente do Comitê Central da Escola do Partido Central (*Central Committee's Central Party School*), Zheng Bijian, usou a expressão "ascensão pacífica" em seu sentido completo.

Esse fórum tinha como um objetivo discutir qual era a imagem norte-americana sobre a emergência da China nas relações globais. (GLASER, p.294). A preocupação chinesa para com a imagem norte-americana de si centrava-se na possibilidade de, em caso essa imagem fosse distorcida, deixar as relações sino-americanas prejudicadas e até mesmo atrapalhar a busca chinesa ao status de grande potencia mundial. Na ocasião, Zheng e sua delegação desenvolveram a idéia de "o caminho para o desenvolvimento da ascensão pacífica da China". (AMARAL, 2011, p. 8)



Kissinger (2011) registra um outro momento relevante para a disseminação da expressão:

Um artigo de 2005 da Foreign Affairs escrito pelo politicamente influente Zheng Bijian serviu como pronunciamento diplomático quase oficial. Zheng oferecia a tranquilização de que a China adotara uma “estratégia [...] para transcender os modos tradicionais com que as grandes potências emergiram”. A China buscava uma “nova ordem política e econômica internacional”. A China, escreveu Zheng, “não seguiria o caminho da Alemanha que levou à Primeira Guerra Mundial ou do Japão que levou à Segunda Guerra Mundial, quando esses países pilharam recursos violentamente e perseguiram a hegemonia. A China tampouco segue o caminho das grandes potências lutando pela dominação global durante a Guerra Fria. (KISSINGER, 2011, p. 479)

Duqing (1990) apresenta como objetivo básico da política exterior chinesa “combater o hegemonismo, defender a paz mundial, desenvolver a cooperação amistosa com todos os países e promover a prosperidade econômica conjunta” (DUQUING, 1990, p.2). Nessa mesma linha, Hu Jintao, em 26 de dezembro de 2003, na efeméride de comemoração do 110º aniversário de nascimento de Mao Zedong,

disse que a China deveria insistir em tomar o caminho da ascensão pacífica; buscar, junto aos demais países, relações baseadas nos cinco princípios da coexistência pacífica; desenvolver ativamente o intercâmbio e a cooperação com base na igualdade e benefício mútuo, além de contribuir com a paz da humanidade e seu desenvolvimento. (GLASER, 2007, p.298 apud AMARAL, 2011, p. 10)

Formulados por Zhou Enlai logo após a criação da República Popular da China, os cinco princípios da coexistência pacífica consistem em: respeito mútuo à soberania e integridade nacional; não agressão; não intervenção nos assuntos internos do país por parte de outro; igualdade e benefícios recíprocos; coexistência pacífica entre os Estados com sistemas sociais e ideológicos diferentes (CUNHA, 2008, p.9; DUQUING, 1990, p. 2).

Wen Jiabao, em entrevista coletiva na Conclusão da Segunda Sessão do 10º Congresso Nacional do Povo (NPC) em 2004, afirmou que a ascensão da China e



seu rejuvenescimento são os sonhos do povo chinês por muitas gerações e que a ascensão pacífica pode ser traduzida em cinco pontos:

Em primeiro lugar, ao promover a ascensão pacífica da China, devemos aproveitar plenamente a excelente oportunidade da paz mundial para nos esforçarmos para desenvolver e fortalecer a nós mesmos e, ao mesmo tempo, salvaguardar a paz mundial com nosso próprio desenvolvimento. Em segundo lugar, a ascensão da China só pode basear-se na nossa própria força e na nossa independência, esforços autossuficientes e duros. Também deve basear-se no amplo mercado da China, nos abundantes recursos humanos e reservas de capital, bem como na inovação dos nossos sistemas como resultado da reforma. Em terceiro lugar, a ascensão da China não poderia ser alcançada sem o resto do mundo. Devemos sempre manter a política de abertura e desenvolver intercâmbios econômicos e comerciais com todos os países amigos, com base na igualdade e no benefício mútuo. Em quarto lugar, a ascensão da China exigirá um longo período de tempo e, provavelmente, o trabalho árduo de muitas gerações de chineses. Em quinto lugar, a ascensão da China não ficará no caminho de qualquer outro país ou representará uma ameaça para qualquer outro país, ou será alcançada à custa de qualquer nação em particular. A China não busca hegemonia agora. Nem jamais procuraremos hegemonia mesmo depois que a China se tornar mais poderosa. (JIABAO, 2004, sp, tradução nossa).⁶⁹

De maneira sintética, os principais eixos da política externa da República Popular da China com seus conceitos, definições e implicações estão esquematizadas no Quadro 2.

⁶⁹ Firstly, in promoting China's peaceful rise, we must take full advantage of the very good opportunity of world peace to endeavor to develop and strengthen ourselves, and at the same time safeguard world peace with our own development. Secondly, the rise of China can only be based on our own strength and on our independent, self-reliant and hard efforts. It also has to be based on the broad market of China, the abundant human resources and capital reserves as well as the innovation of our systems as a result of reform. Thirdly, China's rise could not be achieved without the rest of the world. We must always maintain the opening up policy and develop economic and trade exchanges with all friendly countries on the basis of equality and mutual benefit. Fourthly, China's rise will require a long period of time and probably the hard work of many generations of Chinese people. Fifthly, the rise of China will not stand in the way of any other country or pose a threat to any other country, or be achieved at the expense of any particular nation. China does not seek hegemony now. Nor will we ever seek hegemony even after China becomes more powerful.



Quadro 2: Os principais eixos da política externa chinesa a partir da década de 1990

| Ano | Presidente | Conceito | Definição | Implicação |
|-----------|-------------|---|---|--|
| 1992 | Jiang Zemin | Poder Nacional Abrangente | - Conceito político-estratégico de desenvolvimento do potencial econômico e do estatuto internacional da China | - Para aumentar o PNA devem ser fomentadas boas relações com os EUA; - Ênfase no desenvolvimento econômico |
| 1997 | Jiang Zemin | Novo Conceito de Segurança | - Adesão aos cinco princípios de coexistência pacífica como regentes da ordem internacional; - Tranquilizar os Estados em relação às motivações chinesas | - Abordagem mais proativa aos assuntos internacionais; - Visão alternativa da ordem internacional, principalmente como alternativa ao sistema de alianças dos EUA; - Não-interferência nos assuntos internos |
| 2002 | Jiang Zemin | Janela de Oportunidade Estratégica | - A primeira década do séc. XXI é um período em que a China tem a oportunidade de alavancar o seu desenvolvimento | - A avaliação do ambiente internacional determinou que Paz e Desenvolvimento continuam a ser a tendência |
| 2002-2004 | Hu Jintao | Ascensão Pacífica/ Desenvolvimento Pacífico | Tranquilizar a comunidade internacional que o desenvolvimento da RPC é benigno e não ameaça Estados terceiros | |
| 2005 | Hu Jintao | Mundo Harmonioso | - Defesa de uma ordem internacional mais justa e do respeito pela soberania e diversidade de valores políticos | |
| 2013 | Xi Jinping | O Sonho da China/ O Sonho Chinês | - Gestão das diferenças entre a RPC e outros atores internacionais; - Consolidação do espírito patriótico chinês | - Continuação do afastamento da teoria de low profile; - Maior foco nos assuntos internos |

Fonte: Barrantes (2015)



Esse quadro evidencia que os desafios da política externa da China são conformados pela interação de condicionantes domésticos e externos. A janela de oportunidade que se abriu para a China nas duas primeiras décadas do século XXI para o desenvolvimento chinês alçar o país a uma “sociedade moderadamente próspera”⁷⁰ explicitam essa relação imbricada entre esses condicionantes domésticos e externos, num dual de oportunidade e ameaça:

Na China, a busca de um princípio organizador para a época assumiu a forma de uma análise, endossada pelo governo, de que os primeiros vinte anos do século XXI representavam um nítido “período de oportunidade estratégica” para a China. O conceito refletia tanto um reconhecimento do progresso e potencial chineses para ganhos estratégicos como — paradoxalmente — uma apreensão quanto às suas persistentes vulnerabilidades. Hu Jintao deu voz a essa teoria em um encontro, em novembro de 2003, do Politburo do Comitê Central do Partido Comunista, quando sugeriu que uma convergência única das tendências domésticas e internacionais deixa a China em posição de levar adiante seu desenvolvimento a “pulos e saltos”. A oportunidade estava ligada ao perigo, segundo Hu Jintao; como outras potências em risco antes dela, se a China “perdesse a oportunidade” apresentada, “ela poderia ficar para trás”. (KISSINGER, 2011, p. 478)

A ascensão pacífica da China depende de um contexto de paz mundial. O próprio desenvolvimento da China, segundo Jibao, seria condição de assegurar a paz. Essa condição de crescimento é altamente dependente das trocas comerciais que o país faz com o resto do mundo. Um ambiente de hostilidades poderia comprometer esse desenvolvimento e trazer complicações domésticas, “Até porque o crescimento acelerado e a geração de empregos são condições necessárias para a estabilidade social” (CUNHA, 2008, p. 9). As fronteiras cada vez mais diluídas entre a política externa e a doméstica colocam como imperativo à China resguardar a evolução de sua economia. Ao formular o termo “Ascensão Pacífica”, os dirigentes chineses tentam sinalizar em duas direções: tranquilizar as potências estrangeiras em relação ao poder crescente da China; acalmar os ímpetos nacionalistas internos

⁷⁰ Refletida no crescimento econômico, expresso no aumento da renda per capita, e na promoção do bem-estar social da população (CUNHA, 2008).



que anseiam que a China ocupe seu lugar de destaque no mundo como uma grande potência.

As expressões “Ascensão Pacífica”/“Desenvolvimento Pacífico” bem como “Mundo Harmonioso” integram a narrativa estratégica da República Popular da China - elaborada por acadêmicos e políticos e incorporada no discurso oficial das autoridades – e que se contrapõe à narrativa de que a China seguirá o mesmo caminho de potências ascendentes e tentará dominar a Ásia e/ou suplantará os Estados Unidos como potência mundial predominante. Assim, ao mesmo tempo que sinalizava suas intenções com as expressões “Ascensão Pacífica” / “Desenvolvimento Pacífico”, com a expressão “Mundo Harmonioso” a China buscava sensibilizar outras nações quanto à defesa de uma ordem internacional mais justa, em que a soberania e a diversidade de valores políticos fossem pressupostos respeitados.

A expressão “rejuvenescimento” passou a ser utilizada pelos líderes chineses desde princípios da década de 90 do século XX para descrever o processo de recuperação da China das humilhações sofridas nas “mãos” do Japão e das potências ocidentais e a volta ao status de Grande Potência ou de Grande Poder (BARRANTES, 2015). O autor alerta que foi nessa mesma época que foi formulado o conceito de Poder Nacional Abrangente: poder econômico, político e militar que determina a posição que os países ocupam no sistema internacional.

A narrativa chinesa de rejuvenescimento ganhou relevância tanto no ambiente doméstico quanto internacional no pós-Tiananmen e com o fim da Guerra Fria, uma vez que o amalgama ideológico que uniu diversas gerações de elites políticas e militares e o povo estava perdendo sua significação (PAREPA, 2017). A autora ressalta que as lideranças políticas envidaram esforços buscando identificar novos meios de reforçar os vínculos entre o Partido, os militares e o povo a fim de fortalecer a unidade nacional e evitar um novo grande conflito. Assim,

enfrentando o declínio ideológico e o risco de desintegração, os líderes políticos chineses reativaram e atualizaram a narrativa estratégica do rejuvenescimento nacional a fim de reconstruir a unidade nacional em



torno do Partido Comunista Chinês, fomentando a concordância entre o Partido, os militares e o povo. (PAREPA, 2017, p. 2, tradução nossa).⁷¹

A autora ressalta que estudos sobre relações civis-militares em regimes democráticos ou autoritários enfatizam que a existência de elementos compartilhados entre os atores – tais como valores, objetivos, interesses ou agenda política - pode aliviar as tensões existentes e reduzir o risco de conflito. O grande rejuvenescimento da nação chinesa é um objetivo de longo prazo que cumpre essa função.

No discurso político, o “rejuvenescimento”, “o grande rejuvenescimento da nação chinesa”, “objetivo de rejuvenescimento”, “alcançar o rejuvenescimento” ou “o sonho chinês do grande rejuvenescimento da nação chinesa” são expressões que correspondem ao objetivo concreto de longo prazo pelo qual a nação chinesa - elites políticas, militares ou cidadãos - deve se empenhar para que a China reconquiste sua prosperidade e força (PAREPA, 2017).

Mobilizando sentimentos patrióticos e a memória coletiva do século da grande humilhação da China, o rejuvenescimento é um objetivo sobre o qual o Partido pode facilmente chegar a um consenso com os militares e o povo: restaurar a força chinesa, economicamente, militarmente e culturalmente (PAREPA, 2017).

Referências frequentes ao patrimônio cultural e histórico são acompanhadas pela alta relevância da palavra-chave “grandeza” [...] em colocações com “nação chinesa”, “país”, “civilização”, “tradição” e “história” em todos os discursos e estas referências são usadas para reviver as memórias coletivas positivas do passado da China como uma grande nação. Eles aumentam a consciência histórica comum dos três atores apresentando a nação chinesa como herdeira e detentora de tradições e valores particulares que podem ser úteis para guiar o comportamento real e fornecer soluções para os problemas existentes. Tais referências visam mobilizar os sentimentos do povo e dos militares, induzindo um sentimento de orgulho e distinção. A preservação da história, tradição e valores são vistos como modalidades para fomentar o espírito nacional [...] que é descrito no discurso político como um valor fundamental na busca do rejuvenescimento por estar vinculado à sobrevivência da nação. (PAREPA, 2017, p. 9, tradução nossa).⁷²

⁷¹ facing ideological decline and risk of disintegration, the Chinese political leaders have reactivated and updated the strategic narrative of national rejuvenation in order to rebuild national unity around the CCP by fostering concordance between the Party, the military and the people.

⁷² Frequent references to cultural and historical heritage are accompanied by the high salience of the



O reforço pela liderança política de memórias coletivas existentes, positivas e negativas, objetiva promover a ideia de que a busca do rejuvenescimento implica circunstâncias específicas, como um ambiente estável e um conjunto particular de valores que são vistos como desejáveis pelo regime dominante, tais como lealdade, coesão, patriotismo, unidade nacional, harmonia e espírito nacional (PAREPA, 2017). Daí as recorrentes referências à grandeza do patrimônio cultural e histórico da China (ou expressões como “nação chinesa”, “país”, “civilização”, “tradição” e “história”), conforme mencionado pela autora, para reviver as memórias coletivas positivas do passado da China como uma grande nação e mobilizar os sentimentos do povo e dos militares, induzindo um sentimento de orgulho e distinção. Assim, a preservação da história, tradição e valores são vistos como modalidades para fomentar o espírito nacional.

Nessa construção discursiva da narrativa do rejuvenescimento, somente a liderança do Partido Comunista Chinês seria capaz de fornecer orientação aos militares e às pessoas no processo de alcançar o rejuvenescimento, o que revela uma motivação mais profunda que está por trás: a legitimação das visões do PCC de um modelo apropriado de ordem social e sistema político (PAREPA, 2017).

De um lado, no âmbito internacional, a liderança política chinesa busca tranquilizar as potências estrangeiras em relação ao poder crescente da China; de outro, no âmbito doméstico, despertar sentimentos nacionalistas e patriotas que gerem lealdade, coesão, unidade nacional, harmonia e espírito nacional. Para tal, foram construídas narrativas estratégicas que são projetadas nos discursos políticos da liderança chinesa, em livros e textos acadêmicos e nos meios de

keyword “greatness” [...] in collocations with “Chinese nation”, “country”, “civilization”, “tradition” and “history” across all discourses and these references are used to revive the positive collective memories of China’s past as a great nation. They enhance the common historical consciousness of the three actors by presenting the Chinese nation as inheritor and holder of particular traditions and values that can be useful to guide actual behavior and to provide solutions for existing problems. Such references aim to mobilize the sentiments of the people and the military by inducing a sense of pride and distinctiveness. The preservation of the history, tradition and values are viewed as modalities to foster national spirit [...] which is described in the political discourse as a fundamental value in the pursuit of rejuvenation as it is linked with the survival of the nation.



comunicação. Essas narrativas buscam reinterpretar o passado, como a grande nação milenar; o presente, como potência econômica, militar, tecnológica e cultural, porém pacífica; e o futuro, como a grande nação rejuvenescida pelo sonho chinês.

O passado da China guarda uma história com inúmeros períodos de guerra civil e fragmentação, de invasões estrangeiras e “humilhação”; seu presente guarda enorme desafios domésticos a serem superados, tais como superar a pobreza para uma parcela significativa da população, promover distribuição de renda, reduzir as desigualdades, minimizar os risco de fragmentação social entre outros; seu futuro, o sonho de rejuvenescimento da China, depende de afastar os fantasmas do passado e superar os problemas do presente; para isso, a China precisa legitimar suas aspirações tanto internamente quando internacionalmente. Como a China responde a esses problemas depende do uso de narrativas estratégicas.

Nessa perspectiva, as narrativas estratégicas estão alinhadas aos objetivos estratégicos de curto, médio e longo prazo da China. Elas [as narrativas] buscam instrumentalizar o contexto histórico, ressignificando-o a partir da interpretação e construção social da realidade com o intuito de gerar identificação e legitimação que justifique o curso das ações estabelecidas pelas lideranças políticas.

É por meio do uso dessas narrativas que a China pode projetar seus valores e interesses interna e externamente para ampliar sua área de influência, gerenciar expectativas e moldar um novo alinhamento sistêmico. "Essas são narrativas sobre os dois estados e o próprio sistema, tanto sobre 'quem somos' quanto 'que tipo de sistema queremos'" (ANTONIADES; O'LOUGHLIN; MISKIMMON, 2010, p. 3)⁷³.

A China busca reescrever, a partir da atratividade de seu mercado cinematográfico e do seu poder de censura, a sua própria história:

Todas as sociedades humanas, incluindo a sociedade internacional, dependem de relatos históricos sobre si mesmas para legitimar noções de onde estão e para onde podem ir. Um elemento importante das Relações Internacionais é, portanto, a descoberta dos entendimentos dos atores da política internacional e as maneiras pelas quais esses entendimentos foram reunidos em padrões, tradições ou ideologias inteligíveis

⁷³ These are narratives about both states and the system itself, both about 'who we are' and 'what kind of system we want'.



Universidade de Brasília

(HURRELL, 2007, p. 17 apud ANTONIADES; O'LOUGHLIN; MISKIMMON, 2010, p. 3, tradução nossa).⁷⁴

⁷⁴ all human societies, including international society, rely on historical stories about themselves to legitimize notions of where they are and where they might be going. An important element of International Relations is therefore the uncovering of actors' understandings of international politics and the ways in which these understandings have been gathered into intelligible patterns, traditions, or ideologies.



CAPÍTULO IV: CONQUISTANDO CORAÇÕES [MERCADOS] E MENTES

“O azevinho dá sorte”, foi a explicação para a escolha do nome Hollywood dada pela madrinha do loteamento da Califórnia, Daeida Wilcox. O capítulo que iniciamos aqui conta a história do cinema, com a criação do cinematógrafo, e de como Hollywood se tornou a capital mundial da produção de filmes. São narrativas sobre as invenções dos irmãos Lumière, na França, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos; os primeiros filmes; a genialidade de Georges Méliés; o encantamento do público com as imagens em movimento; a proliferação dos cinemas populares na América; a magia das produções hollywoodianas e também as guerras comerciais por trás das telonas; o nascimento do cinema chinês. Também é assunto desta seção a forma como a China é retratada por Hollywood no decorrer da história, desde o início do século XX até os últimos anos da primeira década dos anos 2000. Nessa história, identificamos um pêndulo, de acordo com a autora Naomi Greene (2014), que ora reflete uma imagem pesadamente negativa da China e seu povo, ora mostra uma nação onírica, onde reinam a paz e a sabedoria. O pêndulo é guiado pelos acontecimentos políticos e sociais do mundo real. Finalizamos este capítulo retratando a ascensão econômica e da indústria cinematográfica chinesa, bem como seus arranjos institucionais.

4.1 O Cinema hollywoodiano

Entre os motivos que fizeram a indústria cinematográfica se concentrar em Hollywood, um distrito de Los Angeles, estado da Califórnia, alguns historiadores apontam a guerra de patentes realizada por Edison, o que teria levado os produtores independentes a fugir para o oeste americano e assim evitar o assédio do conglomerado MPPC (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entretanto, os autores ressaltam que mesmo as empresas do cartel Edison também se mudaram para lá a partir de 1910. Aspectos geográficos como montanhas, colinas, oceano, deserto, disponíveis como locais de filmagem que podia ser feita durante o ano inteiro por



causa do clima são apontados por Bordwell e Thompson (2013) como características que atraíram a produção cinematográfica.

O jornalista francês Blaise Cendrars esteve em Hollywood por 15 dias em 1936. Suas impressões sobre a capital mundial do cinema estão em textos curtos, verdadeiras crônicas que ele enviava ao jornal Paris-Soir e que estão publicadas num pequeno livro, o *Hollywood: a Meca do Cinema*, traduzido para o português por Vera Ribeiro e publicado pela editora José Olympio, em 2008. Nele, o leitor não conhecedor profundo do cinema descobre que Hollywood fora um loteamento criado pelo casal H. H. Wilcox em 1903 e que a madrinha do local o batizara com o nome que significa em português “Bosque de Azevinhos”, segundo a tradutora do livro.

Relatando o que conseguiu apurar sobre o nome do loteamento, Cendrars (2008) reproduz o que a senhora Wilcox respondia costumeiramente à pergunta sobre o motivo que a levava a escolher o nome: “simplesmente porque soa bem, e porque sou supersticiosa e o azevinho dá sorte” (CENDRARS, 2008, p. 27). No local não havia um pé sequer de azevinho, mas ela havia mandado buscar de seu país, a Inglaterra, alguns pés do arbusto que plantou no loteamento, mas que não haviam vingado o que a teria deixado triste (CENDRARS, 2008). O loteamento era um retângulo de 50 quilômetros de comprimento por 20 de largura, o que o autor descobriu ao ter acesso à planta de Hollywood, documento datado de 1887.

Seja como for, o nome escolhido pela senhora Wilcox realmente trouxe sorte ao lugarejo que logo se tornou um grande centro urbano, conferindo à palavra outro significado, quase sinônimo de cinema. Em 1917, conforme registra Costa (2006), Hollywood já tinha atraído a maioria dos estúdios cinematográficos. Essa supremacia é resultado do declínio do cinema europeu, que sofreu com as guerras que assolaram o continente e das características sociais e econômicas dos Estados Unidos.

Sadoul (1963) conta que “os dez anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial foram para o cinema norte-americano um período de prosperidade conquistadora” (SADOUL, 1963, p. 197). Ele traduz a afirmação em números: 20 mil cinemas nos EUA que não recebiam filmes estrangeiros; de 60% a 90% dos



filmes exibidos em outros países eram americanos; 200 milhões de dólares eram investidos por ano na produção de mais de 800 filmes. O autor francês compara a indústria cinematográfica daqueles anos às demais indústrias americanas: automóveis, aço, petróleo.

A demanda por filmes crescia de forma tão exponencial que os estúdios sozinhos não conseguiam atender (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Esse crescimento pode ser medido pelo número de salas de exibição no próprio país, que tinha, em 1907, cinco mil salas de cinema; em 1911, já eram 11.500; e, em torno de 1914 havia 18 mil salas de cinema, com sete milhões de espectadores diários. (MURTINHO, 2009).

Costa (2006) enfatiza que por volta de 1917 a duração dos filmes produzidos em Hollywood variava entre 60 e 90 minutos, os chamados longas-metragens, e os cineastas já dominavam as técnicas que haviam sido experimentadas pelos europeus. Bordwell e Thompson (2013) relatam que os estúdios de Hollywood criaram um sistema parecido ao das fábricas, com todo o sistema e elaboração de um filme sendo supervisionada por um produtor. A crescente industrialização da produção levou estúdios menores a se fundirem, criando grandes empresas que estão no mercado ainda hoje, como a Paramount e a Universal (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

4.2 A relação sinoamericana e a imagem da China e da América Chinesa por Hollywood

A China sempre povoou o imaginário político e empresarial americano. Logo após a Revolução Americana, empresários americanos se lançaram à China em busca de oportunidades de negócios. Durante quase um século, as relações entre americanos e chineses ficaram no âmbito privado, até o reconhecimento formal mútuo em 1844. Pautado por seus interesses comerciais, os EUA se portaram como protetores da soberania chinesa e, ao mesmo tempo, algozes.



Os primeiros americanos a fixarem residência na China por meio de concessões e tratados conseguidos pelo governo americano - diplomatas, soldados que asseguravam os interesses americanos nas concessões e portos chineses, e missionários cristãos imbuídos em converter milhões de pagãos e salvar a terra do reino das trevas – nunca foram bem-vindos à China. Afinal, representavam uma perda de soberania e forte interferência estrangeira asseguradas por força das canhoneiras, gerando diversas revoltas, sendo a mais relevante a Revolta dos Boxers.

Com a vitória dos comunistas chineses e o estabelecimento da República Popular da China (RPC) no continente em 1º de outubro de 1949, finalmente o povo chinês pôde se ver livre dos estrangeiros em seu território – pelo menos na China continental, já que em Hong Kong, Macau e Taiwan eles continuavam presentes. Os Estados Unidos se recusaram a reconhecer ou estabelecer relações com a República Popular da China, o que mudou somente em 1972, quando o Presidente Nixon visitou o país e assinou o "Comunicado de Xangai", de 27 de fevereiro de 1972, em que ambas as nações se comprometeram a trabalhar para a completa normalização das relações diplomáticas, restabelecendo as relações diplomáticas em 1º de janeiro de 1979.

Ao longo dos anos, dependendo da aproximação ou distanciamento dos dois países, a China teve sua imagem projetada nos filmes de Hollywood oscilando entre o positivo e o negativo. A primeira vez que os americanos viram uma pessoa chinesa nas telas do cinema foi a partir da cobertura da visita do ex-vice-rei da China, Li Hung Chang, à Nova York, em 28 de agosto de 1896 (HADDAD, 2001). Esses filmes, complementa o autor, provavelmente enviaram uma imagem geralmente benéfica da China para os americanos em todos os lugares.

No entanto, esse início quase auspicioso não seria páreo para as ondas de imagens hostis que seguiriam Li na tela; nos anos que se seguiram, a maioria dos filmes retratou os chineses como um povo ridículo e brincalhão, os sedutores lascivos de mulheres brancas e assassinos sem coração de cristãos inocentes” (HADDAD, 2001, p. sp, tradução nossa).⁷⁵

⁷⁵ However, this mostly auspicious beginning would prove no match for the waves of hostile images that were to follow Li onto the screen; in the ensuing years, most films portrayed the Chinese as a



Esse padrão se manteve ao longo do século XX, mudando apenas no início do novo século a medida que a China ganha maior importância no cenário internacional.

4.2.1 A relação bilateral entre EUA e China

Como consequência da emancipação do domínio britânico, os EUA perderam acesso aos antigos parceiros comerciais controlados pela Grã-Bretanha, o que levou a uma busca por novos parceiros e oportunidades comerciais. Após o fim da Revolução Americana, no ano de 1784, um financista da Filadélfia enviou o navio *Imperatriz da China* para a primeira viagem de comércio direto entre os Estados Unidos e a China. Os Estados Unidos tentaram enviar um cônsul para a China, mas ele não foi recebido pelo governo chinês. As relações entre os cidadãos americanos e chineses se mantiveram no âmbito privado, em grande parte comerciais, até ocorrer o reconhecimento formal mútuo em 1844, quando o Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário dos EUA, Caleb Cushing, apresentou suas credenciais e se reuniu com o oficial chinês Qiying para discutir as negociações do tratado (U.S. State Department, [20-?]).

No século XIX, missionários americanos protestantes foram à China para espalhar o evangelho e realizar trabalhos de assistência, educação, saúde entre outros. Alguns serviram como consultores para funcionários dos EUA que lidavam com a China e, muitas vezes, tornaram-se representantes oficiais dos EUA no país. Mas, o principal interesse desses missionários era manter o acesso ao povo chinês para fins de evangelização e obras assistenciais. (SUTTER, 2009)

Após o Tratado de Nanquim, no final da Primeira Guerra do Ópio, em 1842, muitos portos chineses foram forçados a abrir ao comércio exterior, representando uma ameaça ao comércio americano na região. Porém, através do Tratado de Wanghia, assinado em 1844, os americanos asseguraram o direito de extraterritorialidade. Durante a Segunda Guerra do Ópio, as forças americanas e

ludicrous, clownish people, the salacious seducers of white women and heartless murderers of innocent Christians.



chinesas entraram em confronto momentâneo na Batalha dos Fortes de Barreira, no que foi o primeiro conflito militar entre os dois países. Em 1860, o Tratado de Tientsin estipulou, entre outros termos, que junto com a Grã-Bretanha, França e Rússia, os Estados Unidos teriam o direito de escritórios administrativos da estação em Pequim, que havia sido fechada antes da guerra.

Em 1868, o governo Qing nomeou como seu emissário para os Estados Unidos Anson Burlingame, que percorreu o país para obter apoio para o tratamento equitativo da China e dos emigrantes chineses, o que foi assegurado em tratado assinado no mesmo ano. Em meados do século XIX, os chineses chegaram em número significativo, atraídos para a costa do Pacífico dos Estados Unidos durante a corrida do ouro das décadas de 1840 e 1850 e trazidos por corretores para trabalharem na construção da Estrada de Ferro Transcontinental *Central Pacific Railroad's*.

Com o declínio da corrida do ouro e a conclusão da ferrovia, a abundância de mão de obra barata chinesa gerou tensões, impulsionando a migração dos chineses para cidades maiores, onde as oportunidades de trabalho eram mais abertas e eles podiam se misturar mais facilmente à já diversificada população. Um grupo de chineses contrabandeados para Nova Jersey para trabalharem em lavanderia no final da década de 1870, migrou para Nova York, provocando uma explosão de lavanderias chinesas (WAXMAN, [1998?]).

A autora destaca que leis discriminatórias em reação ao crescente sentimento antichinês proibiam venda de terra a chineses ou restringiam as vendas a uma determinada área da cidade, segregando-os do resto da sociedade. Esse sentimento antichinês era, em grande medida, resultante da disposição dos chineses de trabalhar por muito menos dinheiro e em condições muito piores do que os demais trabalhadores, além de uma suposta falta de vontade de assimilarem a cultura local. A Lei de Exclusão Chinesa⁷⁶ (1882-1943), - única lei federal do

⁷⁶ Essa lei agravou a já desequilibrada relação homem-mulher em Chinatown, chegando, em 1900, a ter apenas 40-150 mulheres para os mais de 7.000 chineses que viviam em Manhattan, o que dava a proporção de uma mulher para entre 46 a 175 homens. Como consequência desse cenário alterado e antinatural formou-se uma sociedade de solteirões com rumores de tocas de ópio, prostituição e



Estados Unidos não relacionada à guerra que excluía um povo baseado na nacionalidade - proibia a naturalização de qualquer chinês que já estivesse nos Estados Unidos; impedia a imigração de qualquer chinês que não tivesse recebido permissão de trabalho especial; e proibia a imigração das esposas e filhos de trabalhadores chineses que viviam nos Estados Unidos (WAXMAN, [1998?]).

A derrota da China pelo Japão na Guerra sino-japonesa (1894-1895) levou as potências europeias a se unirem ao Japão na busca de esferas exclusivas de influência e direitos comerciais e territoriais na China. Buscando assegurar os interesses americanos, os EUA formularam a política de Portas Abertas – acordo no qual as potências não discriminariam o comércio exterior nem interfeririam na coleta de mercadorias (SUTTER, 2009).

O autor observa que, enquanto as forças expedicionárias⁷⁷ marchavam para sufocar a Revolta dos Boxers e suspender o cerco de legações estrangeiras em Pequim, os Estados Unidos realizavam em 1900 uma segunda rodada de negociações da Política de Portas Abertas que expressava preocupação em preservar a soberania chinesa.

Em 1912, as relações diplomáticas foram interrompidas com a Revolução Chinesa e a renúncia do Imperador Manchu em favor de um governo republicano provisório, sendo retomadas em 2 de maio de 1913, quando a Legação em Pequim comunicou uma mensagem do Presidente Woodrow Wilson ao Presidente Yuan Shikai da China sobre a convocação da Assembleia Nacional para a nova República da China (U.S. State Department, [20-?]).

A autoridade central chinesa estava mais uma vez fragmentada, e o país ingressou em um novo período de Estados Combatentes. Uma República Chinesa, profundamente dividida desde o nascimento, emergiu em um ambiente internacional perigoso. Mas ela nunca teve a oportunidade de praticar as virtudes democráticas. O líder nacionalista Sun Yat-sen foi proclamado presidente da nova república em janeiro de 1912. Como que obedecendo a alguma lei misteriosa que exigisse a unidade imperial, Sun, depois de apenas seis semanas no governo, entregou o poder a Yuan

escravas sexuais, aprofundando ainda mais o antagonismo branco em relação aos chineses (WAXMAN, [1998?]).

⁷⁷ Formadas por Hungria, França, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Japão, Rússia e os Estados Unidos



Shikai, comandante da única força militar capaz de unificar o país. Após o fracasso de Yuan em declarar uma nova dinastia imperial em 1916, o poder político voltou às mãos dos governantes regionais e comandantes militares. Entrementes, no coração da China, o novo Partido Comunista Chinês, estabelecido em 1921, dirigia uma espécie de governo paralelo e uma ordem social alternativa mais ou menos alinhados com o movimento comunista mundial. Cada um desses aspirantes ao poder reclamava o direito de governar, mas nenhum deles era forte o bastante para prevalecer sobre os demais. (KISSINGER, 2011, p. 99).

Em dezembro de 1924, as relações diplomáticas foram interrompidas novamente, quando a Legação em Pequim informou ao recém-declarado Governo Provisório da República da China que os Estados Unidos manteriam “relações de fato” com ele, enquanto aguardariam se estabelecer um governo formal. Em julho de 1928, após um período de instabilidade governamental e o surgimento do governo nacionalista da República da China, a assinatura de um tratado de revisão tarifária com autoridades nacionalistas foi considerado pelo Departamento de Estado americano como o reconhecimento pleno do governo nacionalista da China, com o qual seriam conduzidas relações diplomáticas (U.S. State Department, [20-?]).

Em 1932, o Japão anexou a Manchúria, criando um estado fantoche chamado Manchukuo. Em 1937, o país embarcou em um programa de conquista no leste da China, dando início à nova Guerra sino-japonesa.

Gradualmente, os antigos parceiros — as potências europeias, apoiadas pelos Estados Unidos — começaram a se opor ao Japão, primeiro politicamente, e, enfim, militarmente. Foi uma espécie de culminação da diplomacia de autofortalecimento, com os antigos colonialistas agora cooperando para defender a integridade da China.

Os líderes desse esforço foram os Estados Unidos, e seu instrumento foi a política de Portas Abertas proclamada pelo secretário de Estado John Hay, em 1899. Originalmente concebida para reclamar para os Estados Unidos os benefícios do imperialismo individual de outros países, na década de 1930 ela foi transformada em um modo de preservar a independência chinesa. As potências ocidentais se uniram ao esforço. A China seria agora capaz de superar a fase imperialista, contanto que conseguisse sobreviver à Segunda Guerra Mundial e mais uma vez forjar sua unidade (KISSINGER, 2011, p. 100).



Os Estados Unidos declararam guerra ao Japão em dezembro de 1941 após o ataque a Pearl Harbor. Com isto, a China recebeu apoio dos EUA para combater os japoneses em seu território. O Congresso americano emendou a Lei de Exclusão Chinesa e foi dado fim aos tratados desiguais com a renúncia dos Direitos Extraterritoriais na China. Em suas relações com a China durante o século XX, os líderes políticos americanos se referiam em termos positivos à Política de Portas Abertas⁷⁸ como uma tentativa dos EUA de impedir que a China fosse dividida em colônias estrangeiras comercialmente impenetráveis. Porém, os chineses enfatizavam o fato de que os americanos estavam mais preocupados em manter seu próprio acesso comercial do que fazer algo na prática em apoio à soberania chinesa (SUTTER, 2009).

Em 1949, os comunistas impuseram derrota aos nacionalistas que, não restando outra alternativa, refugiaram-se em Taiwan, decretada nova capital da República da China e de onde organizariam forças para retomar o controle de toda a China, enquanto que os comunistas reunificavam o restante do país sob a recém-proclamada República Popular da China (KISSINGER, 2011).

A dinâmica política na região asiática, e a ascensão do partido comunista na China (1949) revelou naquele momento um fracasso da política norte americana para região, uma vez que, no novo tabuleiro político, a guerra da Coreia fez com que a China se aproximasse da União Soviética.

A experiência reforçou a determinação norte-americana ao longo das próximas duas décadas para assumir a liderança, pagar os custos e correr os riscos de construir e manter baluartes estratégicos, econômicos e políticos para “conter” a propagação da expansão do comunismo apoiado pelos chineses e soviéticos na Ásia-Pacífico. (SUTTER, 2009, p. 03, tradução nossa)⁷⁹.

⁷⁸ A Política de Portas Abertas e os princípios relacionados com o apoio dos EUA à integridade territorial da China foram destaque no Tratado das Nove Potências da Conferência de Washington em 1922, no não reconhecimento da agressão japonesa na Manchúria em 1932 e na promessa de Stalin para a Manchúria sob influência soviética após a derrotar as forças japonesas em 1945. (SUTTER, 2009).

⁷⁹ The experience reinforced in blood U.S. determination over the next two decades to take the lead, pay the costs, and run the risks in building and maintaining strategic, economic, and political.



Ao mesmo tempo em que os EUA procuravam estabelecer estratégias e redefinir seu papel na Ásia como patrocinador de regimes não comunistas, a China se fortalecia desenvolvendo armamento nuclear e apoiando guerras de libertação nacional, o que provocou a derrocada de governos apoiados pelos EUA no Vietnã do Sul e Camboja (1975), evidenciando o ponto mais baixo da influência do EUA na região Ásia-Pacífico no período destacado.

Nas décadas seguintes, o Estado chinês reafirmou sua soberania ocupando espaço político relevante com assento permanente do Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas (ONU), logrando normalização das relações com a comunidade internacional. Todo esse quadro se deveu a reaproximação com os Estados Unidos. Esse contexto rompeu o isolamento diplomático imposto (VISENTINI, 2011). As relações entre EUA e China ficaram distanciadas até a reaproximação ocorrida em 1972, objetivando conter as ambições expansionistas da então União Soviética na região do Pacífico Ocidental, no Sudeste Asiático e no Sul da Ásia.

Com a morte de Mao Zedong (1976) e ascensão do grupo reformista de Deng Xiaoping instalou-se, em ato contínuo, a política das quatro modernizações: indústria, agricultura, tecnologia e forças armadas. Assim, para atingir tal objetivo implementou políticas de reformas econômicas internas, abriu-se para o dinamismo da revolução tecnológica que se iniciava, associando-se à “revoada dos gansos asiáticos”, a fim de tirar o máximo de benefícios econômicos e estratégicos numa aliança com os Estados Unidos, o que configurou uma fase de distensão internacional (VISENTINI, 2011).

No processo de distensão com o ocidente e seus vizinhos do arco de aliança estadunidense na Ásia, a China alterou a ênfase na política da luta de classes para as reformas de mercado, a abertura externa e a aliança com Washington. Reinseridos no concerto das nações, multiplicaram os sinais de confiança, para atrair os investimentos de seus compatriotas distantes, na perspectiva de associação no projeto e modernização e oferecendo-lhes oportunidades de bons negócios.



A relação da China voltou a ficar estremeçada com os EUA após a violenta repressão promovida pela China aos protestos políticos na praça Tiananmen em 1999, o que ensejou a adoção de uma série de medidas pelos americanos e outros governos contra a violação dos direitos humanos pela China, além de imposição de sanções econômicas.

As relações entre os dois países só viriam a melhorar após os ataques de 11 de setembro e o apoio da China à Guerra ao Terror. Essa nova agenda dos EUA - voltada para o Oriente Médio e seus problemas profundos, somada às questões internas com fortes críticas da oposição ao governo Bush - contribuiu para que a região da Ásia-Pacífico recebesse menos atenção americana nesse período. Esse espaço de influência e poder acabou por ser ocupado pela China:

Em termos gerais, o declínio amplamente percebido na imagem dos Estados Unidos na Ásia-Pacífico, juntamente com preocupações amplamente divulgadas dos EUA, desatenção e aparentes fraquezas da administração Bush em casa e no exterior, vieram à medida que a cooperação regional asiática cresceu notavelmente dentro de uma rede regional de comércio e investimento em rápida expansão, com ascensão da China ao Centro. A economia crescente da China atraiu a maior parte do investimento asiático e mundial para os países asiáticos. Os níveis de comércio da China cresceram quase o dobro do ritmo de seu rápido crescimento econômico. A China logo se tornou o maior ou segundo parceiro comercial da maioria de seus vizinhos. Diplomacia chinesa atenta e complacente viu uma melhoria acentuada nas relações chinesas com a maioria dos Estados asiáticos. Os líderes chineses também se tornaram os mais ativos na busca de iniciativas em grupos multilaterais asiáticos. A China liderou a promoção de uma cooperação maior entre chineses e a Ásia com a ASEAN; na Organização de Cooperação de Xangai, envolvendo a Rússia e quatro estados da Ásia Central; e nos Six-Party Talks lidando com o programa de armas nucleares da Coreia do Norte. (SUTTER, 2009, p. xi, tradução nossa)⁸⁰.

⁸⁰ More broadly, the widely perceived decline in the image of the United States in the Asia-Pacific, along with widely reported U.S. preoccupations, inattention, and seeming weaknesses of the Bush administration at home and abroad, came as Asian regional cooperation grew markedly within a rapidly expanding regional trade and investment network, with rising China at the center. China's growing economy attracted the lion's share of the Asian and world investment going to Asian countries. China's trade levels grew at almost twice the pace of its rapid economic growth. China soon became the largest or second trading partner of most of its neighbors. Attentive and accommodating Chinese diplomacy saw a marked improvement in Chinese relations with most Asian states. Chinese leaders also became among the most active in pursuing initiatives in Asian multilateral groups. China was in the lead in fostering greater Chinese and other Asian cooperation with ASEAN; in the Shanghai Cooperation Organization, involving Russia and four Central Asian states; and in the Six-Party Talks dealing with North Korea's nuclear weapons program.



Concomitante à ascensão chinesa, a reputação dos EUA e suas políticas para região se desfaziam e se mostravam fora de propósito, uma vez que eram consideradas inadequadas e reativas para atender às preocupações e prioridades dos governos regionais da Ásia-Pacífico. Assim, “A rápida expansão das redes comerciais intra-asiáticas continuou a crescer, significando que os países asiáticos estavam negociando mais uns com os outros e menos com os Estados Unidos, reduzindo ainda mais a importância dos EUA na região (SUTTER, 2009, p. xii, tradução nossa)⁸¹.

No desenrolar de sua ascensão, a China estabeleceu um complexo e dinâmico modelo de desenvolvimento que transformou substancialmente seu ambiente doméstico, com repercussão robusta nas relações econômicas e geopolíticas internacionais. Assim,

Nascia a *Novíssima China*, um Estado cujo modelo político-econômico os grandes especialistas encontram imensa dificuldade em definir. Um país cuja importância internacional pode ser avaliada pela solicitação de parceria econômica feita em Pequim, em 2009, pela Secretária de Estado Hillary Clinton, em um tom que contrastava vivamente com a arrogância da administração George W. Bush (VISENTINI, 2011, p.131).

E ainda:

O que deseja essa *Novíssima China*, em termos de política internacional? Não são poucos os que identificam nas ações chinesas aspirações ambiciosas de dominação mundial, sucedendo os Estados Unidos da América (EUA) como liderança do planeta. Em uma manifestação que beira a sinofobia (como outrora o “perigo amarelo”), argumentam que seu desenvolvimento almeja concentrar a riqueza mundial em suas mãos, quebrando com a economia das demais nações. Mas o “problema chinês” é como alcançar o desenvolvimento por meio da integração de 22% da população mundial aos benefícios da modernidade, sem que o sistema internacional entre em colapso. Para que ele transforme-se gradualmente, a China busca evitar as hegemônias, tanto a dos Estados Unidos como a sua própria, pois, nesse último caso, ela poderia ter a mesma sorte que a Alemanha nas duas guerras mundiais. Não se trata de uma tarefa fácil, pois a China move-se em meio à fluidez diplomática do período posterior

⁸¹ Rapidly expanding intra-Asian trade networks continued to grow, meaning that Asian countries were trading more with one another and less with the United States, further reducing U.S. importance in the region.



à Guerra Fria e ao envelhecimento do capitalismo contemporâneo em seus centros históricos (VISENTINI, 2011, p.131).

Atualmente, China e os EUA protagonizam uma competição militar, estratégica, econômica, comercial, cultural e tecnológica. Nessa competição, discursos inflamados mascaram os reais interesses de cada país. E qual o reflexo disso nos filmes de Hollywood? É o que veremos a seguir.

4.2.2 A imagem da China e da América Chinesa por Hollywood

John Haddad, em artigo de 2001 intitulado *The Laundry Man's Got a Knife! Chinese America: History and Perspectives* examina a imagem da China e da América Chinesa em filmes de 1894 a 1910. Este período marca o surgimento do cinema e compreende um momento histórico de grande turbulência na China. O período comporta o final da secular dinastia Qing, bem como a Revolta dos Boxers, ocorrida em 1900, despertando ainda mais o interesse da comunidade internacional pela China, principalmente dos norte-americanos, visto que os militares dos EUA desempenharam um papel importante na supressão dessa revolta.

Para entender a forma como os chineses eram retratados o filmes dessa época, faz-se fundamental conhecer o contexto histórico político daquele período. Os Boxers surgiram como uma seita secreta após a Guerra sino-japonesa, com forte apelo nas áreas rurais afetadas por catástrofes naturais (secas e inundações) e com desemprego elevado - provocado pelos desastres ambientais, mudanças na economia e pela abertura econômica a produtos importados (GODIVA; FALCI, [2011?]). Somou-se a esses fatores, destacam os autores, o descontrole do governo dos Qing sob a região - o que facilitava roubos e o banditismo -, bem como a insatisfação dos nativos tradicionalistas com os estrangeiros no país, principalmente os missionários cristãos, pela penetração de valores ocidentais e a concessão de privilégios jurídicos e econômicos. À medida que o movimento ganhava apoio também se tornava mais violento:



Universidade de Brasília

As irrupções de violência coletiva se iniciaram em 1899 com ataques a cristãos chineses, contudo ganham impacto ao atingir o primeiro estrangeiro no final do mesmo ano. Aqui é importante destacar um aspecto da crença tradicional: as ações terrenas causariam reações divinas. Assim, a penetração estrangeira (com suas inovações técnicas, igrejas, etc.) estaria ocasionando a seca daquele período: logo, a eliminação física e a expulsão dos “demônios brancos” acabariam com a seca.

Os Boxers entendiam que para a efetiva expulsão ou extermínio dos “diabos estrangeiros” era necessário o uso dos rituais das artes marciais e das armas tradicionais chinesas. Eles pregavam que “verdadeiros crentes” seriam imunes a armas ocidentais e, de acordo com alguns pesquisadores, classificavam seus inimigos em classes distintas: os estrangeiros eram demônios “de primeira classe”, os chineses convertidos ao cristianismo a “segunda classe” e os que trabalhavam para os estrangeiros a “terceira classe” de demônios. (GODIVA; FALCI, [2011?], p. 3)

Foi formada uma expedição multinacional por 08 nações - Hungria, França, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Japão, Rússia e os Estados Unidos - para reprimir os Boxers. Após a invasão pelas forças expedicionárias e outros atos de desrespeito em território chinês, o governo chinês acaba por apoiar os Boxers e declarar guerra às potências invasoras. O desfecho é a tomada da capital chinesa, forçando um acordo de paz que previa, entre outras coisas, a execução de políticos e militares ligados aos Boxers e o aumento da presença estrangeira em território chinês (GODIVA; FALCI, [2011?]).

A Revolta dos Boxers foi amplamente retratada em filmes daquele período, nos quais alguns cineastas buscaram despertar as paixões do público ao retratar os Boxers tanto como monstros desumanamente cruéis quanto como violadores da feminilidade branca (HADDAD, 2001). O autor observa que, como esses filmes estão entre as primeiras experiências de muitas pessoas com o cinema, essa novidade potencializou as imagens, permitindo-lhes gravar marcas duradouras na memória americana. Soma-se a isso o fato de que muitos viam imagens em movimento como representações precisas da realidade objetiva, arremata o autor: “essa confiança entre o espectador emprestou uma aura de realismo mais forte do



que a sustentada pela palavra impressa ou pela fotografia. Em suma, as pessoas levaram as imagens muito a sério” (HADDAD, 2001, sp., tradução nossa).⁸²

O autor acredita que esses filmes foram vistos em todo os EUA, de forma quase onipresente devido à variedade de locais de exibição:

como parte dos shows de vaudeville; em jogos entre os atos; em casas de ópera; como visuais ilustrando palestras; em teatros de vitrine; em carnavais em tendas negras; nas igrejas locais; e através de máquinas de olho mágico em arcadas, estações ferroviárias, correios, saguões de hotéis e teatros, salões de bilhar, barbearias, salões e drogarias. Essa grande diversidade de locais também reflete a capacidade do cinema inicial de atrair plateias de quase todos os setores da sociedade. Embora um cavalheiro da alta sociedade não possa passar por uma barraca na feira para assistir (e talvez apostar em) *The Pugilistic Bullfrogs*⁸³ ou *The Chinese Juggler and Mesmerizer*⁸⁴ em uma casa de vaudeville, ele poderia participar de um diário de viagem narrado composto de curtas-metragens da China na ópera ou em sua igreja. (HADDAD, 2001, sp, tradução nossa).⁸⁵

Os primeiros filmes poderiam desfazer no público americano as noções falsas, antiquadas, reducionistas ou exageradas da China e dos chineses, pondera Haddad (2001). Mas, em sua maioria, eles não refletem nem a complexidade da situação na China nem a humanidade do povo chinês, complementa o autor. Haddad (2001) mostra que, na busca por agradar ao público principal ao divulgar imagens que confirmariam suas suposições, os filmes retratam não a vida real na China ou em Chinatown, e sim as imagens estereotipadas que estavam à deriva na consciência americana no fim do século XIX. Ao alimentar a imaginação da população americana com imagens estereotipadas do século XIX, o cinema

⁸² this trust among viewer s lent film an aura of realism stronger than that held by either the printed word or the photograph. In short, people took the images quite seriously.

⁸³ Acreditamos se tratar de um filme do início do século ou uma outra atração de vaudeville

⁸⁴ Filme cômico lançado pela Pathé em 1903.

⁸⁵ as a part of vaudeville shows; at plays in between the acts; in opera houses; as visuals illustrating lectures; in storefront theaters; at carnivals in black tents; at local churches; and through peephole machines in arcades, railway stations, post offices, hotel and theater lobbies, billiard halls, barbershops, saloons, and drugstores. This great diversity of venues also reflects the early cinema's ability to attract audiences from nearly all sectors of society Though a gentleman of the upper crust might not step through a tent flap at the county fair to watch (and perhaps wager on) *The Pugilistic Bullfrogs* or take in *The Chinese Juggler and Mesmerizer* at a vaudeville house, he might well attend a narrated travelogue composed of short films from China at the opera house or at his church.



garantiu às futuras gerações pensar mais ou menos como as anteriores, conclui o autor.

Logo no início do cinema, as empresas produziram filmes curtos, enquadrados em filmes representados e "atualidades". Haddad (2001) observa que, antes de 1903, os filmes representados raramente incluíam narrativas, privilegiando performances curtas de palco, tais como atos mágicos, danças e rotinas de *vaudeville*, enquanto que os filmes do tipo "atualidades" registravam as ocorrências não ensaiadas da vida cotidiana e eventos noticiáveis. O autor relata que esses filmes eram exibidos como parte de uma programação maior e, apesar de mudos, eram acompanhados de música de piano, efeitos de sonoplastia (assobios, sinos, salpicos de água, etc.), gravações fonográficas, palestras ou diálogo falado por pessoas escondidas atrás da tela. Haddad (2001) conclui que a forma como os expositores apresentavam os filmes, bem como os sons e arranjos de exposição, poderiam influenciar a percepção do público.

De maneira geral, os filmes analisados por Haddad (2001) reforçam estereótipos em relação aos chineses, que eram exibidos como exóticos, estranhos, comedores de ratos, bárbaros torturadores, viciados em ópio. Ora como sedutores libertinos de mulheres brancas, ora como bobões assexuados; ora como adoradores de ídolos pagãos espalhafatosos, ora como assassinos sem coração de cristãos inocentes; ora como quebra-cabeças humanos inescrutáveis, ora como pessoas que poderiam ser espancadas fisicamente de forma divertida; ora como lacaios ridículos e bobos, ora como demônios traiçoeiros de ópio. Assim, os filmes do início do cinema americano reforçaram e construíram estereótipos do povo chinês. Apesar de visto como um povo de beleza e encantamento no início do século XIX, o que prevaleceu nas lentes dos cineastas americanos foram os gêmeos estereotipados do lavador e do usuário de ópio, além de assassinos inescrupulosos (HADDAD, 2001).

A imagem da China retratada pelas lentes do cinema americano entre o início do século XX e início do século XXI é avaliada pela escritora Naomi Greene, no livro *From Fu Manchu to Kung Fu Panda* (2014). A autora compara a percepção sobre a



China em filmes produzidos por Hollywood ao longo de aproximadamente cem anos como um pêndulo que vai de uma imagem pesadamente negativa ao seu oposto. Quando o pêndulo está para o lado negativo os filmes mostram a China como “[...] a terra dos déspotas orientais, de *Genghis Khan* e suas hordas de saqueadores, de práticas estranhas e torturas bárbaras”⁸⁶ (GREENE, 2014, p. 03, tradução nossa). No outro polo, a produção cinematográfica descreve “[...] uma civilização antiga e sábia - uma terra abençoada com cidadãos inteligentes, diligentes, pacíficos e estoicos, devotados aos valores da família e aos ensinamentos morais de Confúcio”⁸⁷ (GREENE, 2014, p. 03, tradução nossa).

Greene (2014) analisou filmes⁸⁸ que figuram tanto de um lado do pêndulo quanto do outro, mostrando que ou eles estão num polo ou n’outro. Apenas uma produção analisada por ela mostra a variação do pêndulo no mesmo enredo: *Mr. Wu* (William Nigh, 1927). Assim, do lado positivo, a autora analisou os filmes: *Broken Blossoms* (D. W. Griffith, 1919), *Shadows* (Tom Forman, 1922), *The Good Earth* (Sidney Franklin, 1937), *The Bitter Tea of General Yen* (Frank Capra, 1933), *The Cat’s-Paw* (Sam Taylor, 1934), *Thirty Seconds over Tokyo* (Mervyn LeRoy, 1944), *Mulan* (Tony Bancroft e Barry Cook, 1998) e *Kung Fu Panda* (John Wayne Stevenson e Mark Osborne, 2008).

No sentido oposto estão: *Shanghai Express* e *The Shanghai Gesture* (Josef von Sternberg, 1932 e 1941), *The General Died at Dawn* (Lewis Milestone, 1936), *The Mountain Road* (Daniel Mann, 1960), *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962) e *The Sand Pebbles* (Robert Wise, 1966).

A autora ressalta que escolheu imagens que retratam a China e seu povo, não sobre imigrantes chineses ou chineses americanos. Ao constatar períodos fraternos e de repulsa na relação entre Estados Unidos e China, Greene (2014)

⁸⁶ “[...] is the land of Oriental despots, of Genghis Khan and his marauding hordes, of strange practices and barbaric tortures”.

⁸⁷ “[...] is regarded as an ancient and wise civilization — a land blessed with citizens who are intelligent and industrious, peaceful and stoic, devoted to the values of family and the moral teachings of Confucius”.

⁸⁸ Greene (2014) deteve-se mais profundamente em alguns dos filmes, utilizando outros para reforçar seus argumentos em torno das características encontradas em sua análise.



destaca no título de seu livro dois personagens exponenciais: o sinistro Fu Manchu e o desajeitado urso panda lutador de kung fu, Po.

Fu Manchu é o arquétipo do chinês maligno. Foi criado pelo romancista inglês Sax Rohmer em *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, publicado pela primeira vez em 1913 (GREENE, 2014). A autora conta que seu próprio criador o apelidou de o “Perigo Amarelo encarnado em um homem” (“*Yellow Peril incarnate in one man*”). Fu Manchu é então uma personagem que encarna todo o ardil de uma raça oriental, somado a uma incrível capacidade intelectual que utiliza os recursos da ciência, principalmente, para colocar em prática toda sua crueldade sádica. “...Imagine aquele ser horrível e você tem uma imagem mental do Dr. Fu Manchu, o Perigo Amarelo encarnado em um homem”⁸⁹ (LEONG, 1999 apud GREENE, 2014, p. 54).

Marchetti (1993 apud CHAN, 2009) esclarece que o “perigo amarelo” é a denominação dada ao medo do Ocidente em relação à ameaça de dominação pelo Oriente, que tem origem nos tempos medievais de Genghis Khan e nas invasões mongóis na Europa. Segundo o autor, esse sentimento mistura ainda uma aversão racista a culturas estrangeiras e “ansiedades sexuais”. “Dado que o conhecimento sobre a Ásia e os asiáticos tem sido limitado na Europa e na América, grande parte dessa formulação baseia-se necessariamente em uma fantasia que projeta os desejos euro americanos e teme o estrangeiro” (MARCHETTI, 1993, p. 2, apud CHAN, 2009, p. 23)⁹⁰. Dessa forma, complementa o autor, quando a Ásia começou a ser fragmentada em colônias pelos países ocidentais, a disposição imperialista deles foi justificada com o argumento de que uma Ásia forte militarmente seria uma grave ameaça à “civilização cristã”.

Nos tempos contemporâneos, o perigo amarelo ainda persiste, mas a forma de enfrentá-lo mudou. Fu Manchu cedeu lugar a personagens como o protagonista da produção da *Dreamworks Animation* (2008), *Kung Fu Panda*. O urso panda Po,

⁸⁹ “... Imagine that awful being, and you have a mental picture of Dr. Fu Manchu, the Yellow Peril incarnate in one man.” Cited in Karen Janis Leong, “*The China Mystique*” (PhD diss., University of California at Berkeley, 1999), 130. Tradução livre

⁹⁰ “Given that knowledge about Asia and Asians has been limited in Europe and America, much of this formulation necessarily rests on a fantasy that projects Euroamerican desires and dreads onto the alien other” Tradução livre



é “um panda com excesso de peso e desajeitado que sonha em trocar sua vida de garçom na loja de macarrão de seu pai pela de um guerreiro do *kung fu*”⁹¹ (GREENE, 2014, p. 207). As aventuras do gorducho e desastrado urso acontecem numa China mítica e idealizada. O filme é definido pela autora como “um pastiche eminentemente alegre, consistentemente superficial, pós-moderno de um gênero familiar”⁹² (GREENE, 2014, p. 207).

Entre os dois personagens há um período de aproximadamente cem anos em que o pêndulo acompanha, na maioria dos casos estudados pela autora, os acontecimentos políticos do contexto internacional e a relação entre os dois países. Ora o pêndulo tende ao sentido positivo da relação, quando as duas nações empreendem ações em conjunto ou têm uma aproximação, ora a imagem negativa é que se sobressai, refletindo desentendimentos, conflitos e até ruptura da relação, como aconteceu depois que a China adotou o regime comunista, em 1949. Como bem frisa a autora, as produções cinematográficas podem até não detalhar exatamente a História, porém, com certeza, deixam mais compreensível como os heróis de ontem se transmutaram nos bandidos de hoje. “Se, como se diz, o passado é outro país, então, como visto nesses filmes, esse ‘país’ fala muito eloquentemente sobre o presente”⁹³ (GREENE, 2014, p. 16).

Bem antes do urso panda Po, o personagem que rivalizou com o terrível Fu Manchu, foi o simpático detetive Charlie Chan, criado pelo romancista Earl Derr Biggers no início da década de 1920. A intenção da Fox Studio, diz a autora, ao levar Charlie Chan para as telas era contrapor a imagem dos chineses como ‘Fu Manchus’. Chan (2009) narra que o sucesso total do personagem com o público só veio com o filme *Charlie Chan Carries On* (Hamilton MacFadden, 1931) o que para o autor significou que somente naquele momento a América estava preparada para um protagonista chinês que não representava uma ameaça. Foi a primeira aparição

⁹¹ “*an overweight and clumsy panda who dreams of exchanging his life as a waiter in his father’s noodle shop for that of a kung fu warrior.*” Tradução livre

⁹² “*it as an eminently cheerful, consistently superficial, postmodernist pastiche of a familiar genre.*” Tradução livre

⁹³ “*If, as it is said, the past is another country, then as seen in these films, this “country” speaks all too eloquently about the present.*” Tradução livre



de Warner Oland, ator sueco, como Charlie Chan o que contribuiu para a popularidade do filme, entretanto, como também ressalta Chan (2009), o clima social estava favorável a um personagem asiático não vilão porque o governo dos Estados Unidos havia tomado medidas que resolviam o problema da imigração chinesa para a América.

A tentativa de trazer Charlie Chan como uma 'imagem positiva', fracassa (CHAN, 2009). Com a mudança dos tempos e de costumes, atualmente o personagem, "com seu fundo inesgotável de provérbios chineses e sua inescrutável sabedoria 'oriental', é frequentemente percebido como um estereótipo racista não menos detestável do que Fu Manchu"⁹⁴ (GREENE, 2014, p. 15). Ela ressalta que apesar do médico malvado ter como plano se vingar da América e, por outro lado, o detetive sino-americano ter cultivado a simpatia dos americanos, os dois personagens eram percebidos da mesma maneira pelos espectadores, ou seja, como chineses.

Já para Chan (2009), Charlie Chan fracassa como o bom chinês, "porque ele personifica o que Frank Chin e Jeffrey Paul Chan denominaram 'amor racista', a imagem de uma minoria étnica que aceita inquestionavelmente seu status marginal mesmo quando serve à ordem social" (CHAN, 2009, p. 26)⁹⁵. Greene (2014) destaca que, por muito tempo, pesquisadores e críticos demonstraram mais curiosidade por Charlie Chan e suas características clichês do que por Fu Manchu. A autora acredita que isso pode ter acontecido "porque muitos críticos chineses americanos, assim como cineastas, foram tocados por esses estereótipos de uma forma profunda e existencial"⁹⁶ (GREENE, 2014, p. 15).

⁹⁴ "Charlie Chan— with his inexhaustible fund of Chinese proverbs and his inscrutable "Eastern" wisdom— is oft en perceived as no less a detestable racist stereotype than Fu Manchu." Tradução livre

⁹⁵ "because he embodies what Frank Chin and Jeffrey Paul Chan have termed 'racist love,' the image of an ethnic minority who unquestioningly accepts his marginal status even as he serves the social order" Tradução livre

⁹⁶ "because many Chinese American critics, as well as filmmakers, were touched by such stereotypes in a deep, existential way." Tradução livre



4.3.1 Tabus raciais expostos

Chan (2009) lembra que ao analisar a cinematografia hollywoodiana com a temática chinesa é preciso não esquecer que nos Estados Unidos o cinema se popularizou num momento em que os americanos viviam um forte sentimento antichinês. Ele cita a aprovação no Congresso da Lei de Exclusão Chinesa, assinada pelo presidente Chester Arthur em 1882, que, entre outras medidas contra a imigração, negava a entrada de trabalhadores chineses no território americano. O autor ressalta que a aprovação da medida pelo Congresso indicava que havia apoio dos americanos em geral às regras antichinesas, pois os trabalhadores imigrantes eram vistos como personificação real do perigo amarelo.

Ao avaliar os primeiros filmes que têm como temática a China e os chineses, Greene (2014) constata que foi raro o roteiro que não destacou a total discrepância religiosa entre cristãos e pagãos ou que não enredou a sexualidade chinesa numa miscelânea de tabus e situações incômodas. As produções mais antigas, ressalta a autora, eram melodramas que reduziam a representação dos chineses como um enigma ou uma ameaça. Para analisar essas características, Greene (2014) destaca os filmes *Broken Blossoms* (Lírio Partido), *Shadows* (Sombras), *The Bitter Tea of General Yen* (O Último Chá do General Yen) e *The Cat's-Paw* (A Pata do Gato).

Estes filmes das primeiras décadas do século XX mostravam uma nação formada por um povo sábio e espiritualizado, tolerante e solidário, pacífico e humanizado. A autora enfatiza que essas obras fílmicas traduziam os valores da época, um tempo sentimental e ideológico que caracterizou a América antes e depois da devastação da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Outro fato levantado por Greene (2014) como justificativa para o pêndulo do retrato chinês nos filmes americanos estar no positivo naquele período histórico foi a implantação da República da China, em 1911, tendo como líder Sun Yat-sen, batizado como cristão. “Essas mudanças encorajaram o fervoroso desejo americano de que a China



pudesse se tornar uma república companheira - uma que fosse ao mesmo tempo cristã, democrática e resolutamente pró-americana”⁹⁷ (GREENE, 2014, p. 18).

A implantação da República da China, na análise de Acosta, Rosa e Ruiz (2015) se dá num contexto de um país enfraquecido em decorrência de demandas por reformas, de declínio do modelo imperial chinês, de aumento da pressão externa, entre outros elementos. É neste processo que, durante a Revolução Xinhai, analisada por Visentini et. al. (2013), e fundação do Partido Nacional, o profissional liberal com origem na classe média – Sun Yat-sen –, proclama a República da China em 1911.

Na análise de Acosta, Rosa e Ruiz (2015) tal proclamação não aplacou suficientemente os ânimos, posto que a reivindicação por reformas no modelo político e a disputa pelo poder entre os conservadores e reformistas era intensa, tensão essa que se traduziu numa república meramente nominal com a expulsão de Sun Yat-sen da China e ascensão dos líderes militares das províncias, o chamados “senhores da guerra”.

A situação política da China baseada no constitucionalismo ocidental impulsionou o anseio evangelizador dos Estados Unidos sobre o país oriental, levando os missionários a acreditarem na maior receptividade chinesa ao cristianismo, lançando-se então em grande número ao trabalho de converter os pagãos (GREENE, 2014). Os filmes então, segundo constata a autora, seguem nesse sentido, mostrando personagens chineses que ao demonstrar virtudes cristãs alcançam, então, a plena nobreza. Mas, ressalta que mesmo os mais sublimes personagens chineses desses filmes estão carregados de estereótipos racistas, pois, ao terem suas fraquezas humanas extirpadas, são transformados em criaturas idealizadas, correspondendo, assim, aos mesmos estereótipos raciais de um vilão maligno como Fu Manchu. Greene (2014) assevera que os clichês positivos podem ser ainda mais significativos.

⁹⁷ “*These changes encouraged the fervently held American desire that China might well become a fellow republic— one that was at once Christian, democratic, and resolutely pro- American*” Tradução livre



Entre os tabus discutidos pela autora nos filmes analisados está o da miscigenação. Ela justifica o quão esse tabu é marcante para os americanos no fato de a Suprema Corte dos EUA só ter derrubado as leis estaduais que exigiam a separação das raças no casamento em 1967. A existência desse tabu ficava clara ao apresentar a natureza binária da sexualidade chinesa mostrada nos filmes, de acordo com a análise de Greene (2014). Ela relata que os mocinhos chineses eram retratados como castos ou puros (como em *Broken Blossoms* e *Shadows*). Já os vilões tinham características sexuais extravagantes e doentias, muitas vezes adeptos do sadismo, dominados pela luxúria das mulheres brancas. A autora continua sua análise destacando que as características sexuais das mulheres chinesas também seguiam em caminhos opostos: ou eram dragões vingativos e mortais ou eram a heroína apaixonada que se suicida quando é abandonada pelo amante ocidental.

Okada (2015), em seu estudo *Making Asian American Film and Video* analisa que o Relatório da Comissão Carnegie⁹⁸, publicado em 1967, evidenciava a ausência de diversidade multicultural no circuito comercial de televisão, resultando na proposição do Public Broadcasting Service (PBS), assim como na mesma época surgiram filmes e vídeos da Ásia-Americana, com propósitos convergentes com a missão da televisão pública. Neste contexto merece destaque, entre outros, o movimento de Estudos Étnicos, que contribuiu para mudanças curriculares no curso de cinema da Universidade da Califórnia (UCLA), em que os protestos no ano de 1968 ensejaram a criação de um programa piloto de filmes para cineastas minoritários – o *EthnoCommunications*. Os estudantes de cinema asiático-americanos vinculados ao *EthnoCommunications*, em 1973 formaram o coletivo *Visual Communications*, que, entre outras iniciativas naquele ano, produziram retratos da imigração chinesa-americana.

⁹⁸ A Comissão Carnegie, criada nos Estados Unidos da década de 1960 teve como razão constitutiva a proposição de diretrizes para o desenvolvimento de televisões fora do circuito comercial. Tal Comissão produziu o relatório intitulado *Televisão Pública: Um Programa de Ação*, que problematizou, entre outras questões, a ausência de pessoas de cor na televisão, incitando que a televisão pública deveria contribuir para a América se reconhecer por inteira, lembrar de sua herança e valorizar suas tradições.



Outro aspecto controverso dos filmes americanos sobre a China produzidos na primeira metade do século XX é a utilização de atores brancos na representação de personagens amarelos, principalmente nos papéis de maior destaque da obra (GREENE, 2014). Como pondera a autora, para viver os personagens, os atores caucasianos usavam várias camadas de maquiagem, imitavam as peculiaridades gestuais chinesas, criando figuras artificiais muito pouco convincentes, na maioria das vezes. Esse tipo de maquiagem e construção de personagens do leste asiático é conhecido como *yellowface* (cara amarela, em português). A autora cita que esse tabu persistiu por várias décadas em Hollywood, frustrando até mesmo estrelas de reconhecida fama internacional como Anna May Wong e Bruce Lee, preteridos em produções que preferiram transformar atores brancos em orientais para viver protagonistas.

4.3.2 Paixões proibidas e cristãos pagãos: Broken Blossoms e Shadows

*Broken Blossoms*⁹⁹, filme analisado por Greene (2014), chamado no Brasil de “Lírio Partido”, é uma produção de 1919, de David Llewelyn Wark Griffith, geralmente conhecido por D. W. Griffith¹⁰⁰, baseada no conto *The Chink and the*

⁹⁹ Nas cenas iniciais, o Homem Amarelo é mostrado na China, orando em um templo, com as legendas informando que o grande sonho dele era levar as mensagens de Buda aos “bárbaros anglo-saxões”. Em seguida as imagens mostram marinheiros americanos na cidade, envolvidos em vandalismo e violência. Ao se deparar com a cena, o chinês prega sua mensagem de paz aconselhando-os a não usar de violência, dizendo que não se faz aos outros o que não se quer para si. A indiferença dos marinheiros reforça a certeza do Homem Amarelo de que o Ocidente necessita dos ensinamentos de Buda e, assim, ele deixa a China para pregar sua mensagem de paz ao mundo. Já acomodado em Londres, o homem tem contato com o drama de uma menina de 15 anos, Lucy, que vive sob as ameaças e violências de um pai bêbado. Um dia a jovem desmaia na loja do Homem Amarelo, que a leva para a casa dele e a coloca na cama, dispensando a ela um tratamento terno, enchendo-a de presentes e carinhos. Mas o pai da moça descobre onde ela está e fica furioso ao constatar que ela estava com um “chinês sujo”. Ele arrasta a menina para casa e ela se tranca no armário do quarto tentando fugir da violência do pai. Enfurecido ele martela a porta até destruí-la. Em seguida, a cena mostra o corpo de Lucy quase sem vida em cima de uma cama. O Homem Amarelo corre em direção à amada, mas já a encontra sem vida. Na luta contra o pai assassino, o Homem Amarelo a mata com um tiro. O chinês leva o corpo da menina novamente para a cama dele e depois de uma oração a Buda, o protagonista se mata com um punhal quando a polícia chega. (GREENE, 2014)

¹⁰⁰ Foi um idealizador e realizador do cinema americano, reconhecido historicamente como uma das maiores expressões do início da cinematografia, sendo inclusive considerado o criador da linguagem cinematográfica, tendo sua trajetória marcada pela introdução de inovações no modo de fazer cinema. Em 1908 já produzia curtas-metragens, alcançado a marca de aproximadamente 450 filmes



Child, do escritor inglês Thomas Burke. Apesar da trama ocorrer na Inglaterra, *Broken Blossoms* tem paisagem sentimental, moral e filosófica americana, além de estar permeado de imagens contraditórias sobre a China, o que caracterizou a produção fílmica dos Estados Unidos por muitos anos, como já referido anteriormente (GREENE, 2014).

O “Lírio Partido é descrito por Greene (2014) como um paradoxo, pois é uma exaltação à tolerância entre nações, utilizando-se, para isso, de estereótipos raciais. Ao passo que busca enaltecer ideais budistas, impinge às mensagens de amor e compaixão um nítido viés cristão, detecta a autora. Ela observa que a história do filme é marcada pelos vieses principais dos filmes sobre o tema naquela época, destacados pela autora: religião e sexualidade. O primeiro tabu apontado por ela é a *yellowface*, já que o protagonista chinês, identificado simplesmente como “Homem Amarelo”, é vivido pelo ator americano Richard Barthelmess, estrela dos filmes mudos de Hollywood.

Para Gomes, Calil e Mendes (2015), na obra *O Cinema no Século*, o filme *Lírio Partido* alcançou na Europa o sucesso que não foi repercutido nos Estados Unidos, país de origem da produção cinematográfica. Na análise do autor o fracasso nos Estados Unidos não decorreu tanto pelo fato do herói ser um homem amarelo, mas principalmente porque o vilão era um lutador de boxe, ou seja, para os valores esportivos enalticidos na época, um pugilista não poderia ter práticas repulsivas como as reproduzidas no filme.

Tratando das peculiaridades sexuais de *Broken Blossoms*, Greene (2014) destaca três grandes tabus: pedofilia, miscigenação e incesto. Nada é declarado na versão fílmica do melodrama. Tudo fica entre o explícito e o implícito: a violência física do pai pode esconder uma violência sexual; o amor do homem amarelo pela menina de 15 anos pode ser desprovido de intenções carnais, mas as cenas mais marcantes se dão sobre a cama dele, um homem de meia-idade. A autora destaca

até 1913. A direção de longas-metragens é iniciada no ano de 1914, sendo um marco em sua carreira o Nascimento de Uma Nação, de 1915, o primeiro filme longa-metragem americano, considerado um marco inaugural da indústria cinematográfica. (https://pt.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith)



que as legendas falam em um amor puro e delicado, mas as cenas mostram mais sensualidade do que as palavras expressam. Em “Lírio Partido dois são os obstáculos para a consumação do amor entre os protagonistas: a pouca idade de Lucy e a pureza de alma do Homem Amarelo.

Os valores vitorianos¹⁰¹ como tradução de uma época de restrição sexual, pouca tolerância para o crime e um rígido código social de conduta pública, sintetizavam o pensamento de Griffith, na análise de Gomes (2015), o que o colocara como um diretor fora de seu tempo num dado prisma. Pondera o autor, no entanto, que a abordagem de historiadores que faz coincidir o declínio comercial com o declínio artístico de Griffith tem sido reconsiderada por outros escritores que argumentam que aos olhos de expectadores na atualidade, o filme estar fora de moda não é que sobressai, mas a sensibilidade e o encanto que a obra mobiliza.

O viés religioso do filme de Griffith é o mesmo empregado em *Shadows*¹⁰², que, assim como *Broken Blossoms*, é uma adaptação para o cinema de uma obra literária, o conto *Ching, Ching, Chinaman*, de Wilbur Daniel Steele. “Sombra”, em tradução para o português, é um filme de 1922, dirigido por Tom Forman.

Desta vez sem a conotação sexual, a representação na tela também trata da saga de um pagão chinês que ensina a ocidentais preconceituosos e maus o real espírito cristão (GREENE, 2014). Para a autora, *Shadows* segue a mesma linha da exaltação das virtudes budistas por meio do enaltecimento de valores cristãos,

¹⁰¹ A moral vitoriana refere-se ao tempo histórico do longo reinado da rainha Vitória (1837-1901) e do pensamento dominante no Reino Unido no século XIX.

¹⁰² Yen Sin, um chinês que é levado por uma tempestade até New England, em Urkey, onde é recebido com hostilidade pelos moradores, que lhe impõem como condição para ficar no lugar que ele participe da igreja cristã, já que ele era um pagão. O chinês é gentil, pacífico e paciente, aceitando a condição e não reagindo às ofensas que constantemente ouve dos moradores. Fica amigo do ministro da igreja, um homem que casara com uma viúva da tempestade que levava Yen Sin para a pequena cidade. Tempos depois, um amigo do ministro avisa a ele que o marido da mulher não havia morrido e, portanto, o homem da igreja estava vivendo em pecado. O ministro vive, então, um período de sofrimento e aflição, um verdadeiro inferno, pois amava a esposa e o casal já tinha um filho. Mas, Yen Sin havia descoberto que o amigo do ministro havia mentido sobre o marido da mulher estar vivo. Enfurecido, o ministro parte para cima do tal amigo e começa a estrangulá-lo. O chinês é quem o impede de cometer o assassinato. Quando Yen fica muito doente, o ministro pede que o chinês se converta antes de morrer. Como condição para se converter ao cristianismo, o chinês pede que o ministro perdoe o amigo, dando, assim, uma grande lição cristã aos cristãos. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Shadows_\(1922_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shadows_(1922_film)))



acabando por se transformar numa verdadeira prova da superioridade do cristianismo. Ela constata que no “Lírio Partido” o Homem Amarelo apresenta características comportamentais cristãs; já em “Sombra” o protagonista chinês é levado a se converter ao cristianismo. O personagem protagonista de “Sombra” é interpretado em *yellowface* pelo ator Lon Chaney, estrela hollywoodiana conhecido como o “homem de mil faces”¹⁰³.

A mensagem de *Shadows* é a mesma de *Broken Blossoms* em relação à religião: a idealização das virtudes de um homem chinês que contrastam com o comportamento agressivo e intolerante dos moradores da cidade americana, ressaltando mais uma vez a diferença entre Oriente e Ocidente por meio da cristianização dos valores chineses, uma transformação do outro em um semelhante (GREENE, 2014).

Já no filme *The Bitter Tea of General Yen* – “O Último Chá do General Yen” – (Frank Capra, 1933), observa-se um viés questionador do empreendimento missionário dos Estados Unidos (GREENE, 2014). Segundo a autora, o filme de Capra é um dos poucos que tratam as civilizações como elas são na realidade, ou seja, diferentes umas das outras. A obra também trata do tabu do sexo inter-racial ao contar a história de uma relação de paixão entre uma bela missionária americana e um general chinês. O tabu se mantém, mas, como avalia a autora, o filme aponta os preconceitos e medos por trás dele. A mocinha é atraída pelo general como homem, mas repelida por sua raça, conclui Greene (2014).

O general Yen é um senhor da guerra – *warlord* – como muitos outros personagens chineses nas telas de Hollywood, apesar de não ser sádico, cruel e sanguinário como normalmente eram mostrados os líderes militares da China. A autora destaca dentre o gênero *warlord* o filme *The General Died at Dawn* – “O General Morreu ao Amanhecer” – (Louis Milestone, 1936) que narra o embate entre

¹⁰³ Lon Chaney tinha habilidade com maquiagens elaboradas e viveu papéis bizarros como “O Corcunda de Notre Dame (Wallace Worsley, 1923) e “O Fantasma da Ópera” (Robert Julian, 1925). Muitas vezes interpretou personagens chineses, como o papel-título num filme posterior, *Mr. Wu*, levando-se a questionar se a interpretação dele em *yellowface* era apenas uma aptidão para o disfarce ou uma associação dos chineses a personagens bizarros como o corcunda de Notre Dame ou o fantasma da ópera de Paris (GREENE, 2014).



o herói tipicamente ocidental que luta contra um impiedoso general chinês, um senhor da guerra que não reluta em destruir aldeais inteiras com sua sede de poder. Demonstrando a mensagem principal do filme em uma frase, conforme salienta Greene (2014), o mocinho declara no final: “Não há trabalho melhor para um americano do que uma luta saudável pela democracia”¹⁰⁴ (GREENE, 2014, p. 39).

4.3.3 A mudança do pêndulo

Greene (2014) enfatiza a rapidez com que muda a posição do pêndulo que metaforicamente indica a forma como a China e seu povo eram mostrados nos filmes americanos. Em *Mr. Wu*¹⁰⁵ – Senhor Wu - (William Nigh, 1927) o ator Lon Chaney interpreta dois personagens em *yellowface*: o antigo patriarca da Casa de Wu e o neto do patriarca. O primeiro é um sensível e culto, a imagem de uma China antiga e sábia. O segundo no início também reflete essa imagem, um homem estudioso, amante das artes e da poesia, mas ele se transforma num cruel torturador no decorrer da trama. A autora relata que a mudança no pêndulo dos arquétipos se dá porque a filha de Wu é seduzida por um jovem ocidental que a abandona. Seguindo a tradição, o homem tem que matar a filha amada para recuperar a honra da Casa. Consumido pelo sentimento de vingança, Wu captura o sedutor da filha, a mãe e a irmã dele e passa a torturá-los. Os requintes de crueldade do personagem são comparáveis aos usados pelo terrível Fu Manchu.

O espírito do cruel Sr. Wu e o tabu da miscigenação explicitado pela relação da filha dele com o jovem ocidental também estão presentes em duas produções

¹⁰⁴ “*There is no better work for an American than a healthy fight for democracy*” (Tradução livre)

¹⁰⁵ Criado por seu avô para aderir às antigas leis da China, o mandarim Wu é um autoritário rigoroso. No entanto, ele é um pai amoroso de sua linda filha Nang Ping. Nang Ping deve se casar com um homem escolhido por seu pai, um homem que ela nem conhece. Mas ela se apaixona por um vistoso visitante britânico na China, Basil Gregory. Basil informa a Nang Ping que ele deve retornar à Grã-Bretanha com sua família, mas ela o surpreende com a revelação de que carrega um filho seu. Wu descobre a desonra de sua filha e deixa que as antigas leis da China o conduzam incansavelmente à tragédia. (https://www.imdb.com/title/tt0018179/?ref_=fn_al_tt_1)



famosas do diretor Josef von Sternberg: *Shanghai Express*¹⁰⁶ – “O Expresso de Xangai” (1932) e *The Shanghai Gesture*¹⁰⁷ – “Tensão em Xangai” (1941).

Os dois filmes, segundo a autora, são permeados por estereótipos: damas dragão chinesas, senhores da guerra e mestiços. Os roteiros envolvem duelos sexuais, ambiguidades e transgressão sexual. Em relação aos personagens mestiços desta última trama, são definidos como “produtos de meia-casta do Oriente e do Ocidente. Banhados no tabu que cerca o amor entre as raças, em sua corrupção moral e sexual, são lembretes das consequências e perigos da miscigenação.”¹⁰⁸ (GREENE, 2014, p. 52).

O filme “Tensão em Xangai” foi lançado em dezembro de 1941, menos de um mês após os ataques de Pearl Harbor, não faz nenhuma alusão à Guerra no Pacífico em que a China aliou-se aos Estados Unidos para derrotar os japoneses. O filme ainda traz as imagens chinesas transfiguradas em dragões vingativos e senhores da guerra corruptos em lembranças arcaicas de um momento que parecia

¹⁰⁶ Em 1931, durante a guerra civil chinesa, a presença da bela cortesã Xangai Lily (Marlene Dietrich) com ar fatal num trem que vai de Pequim a Xangai causa alvoroço entre os passageiros. Donald 'Doc' Harvey (Clive Brook), capitão britânico, é avisado pelos amigos, ao embarcar, da presença da bela dama entre os passageiros, referindo-se a ela pejorativamente como de "alto custo", pois teria levado à falência com seus caprichos cinco homens. Ao encontra-la, Doc a reconhece como Magdalen, um amor antigo de quem se separara há cinco anos em função das suas obrigações militares. Além de Doc, ela também desperta a paixão em Henry Chang (Warner Oland), um eurasiático misterioso. Hui Fei (Anna May Wong), uma chinesa que sonha em deixar para trás a vida de prostituta e se tornar uma respeitável esposa, divide uma cabine de primeira classe com Xangai Lily. Logo depois que o trem parte, soldados rebeldes tomam os vagões. Depois se descobre que são comandados pelo mestiço Henry Chang. Xangai Lily prefere o reviver o romance com Doc Harvey, repelindo o eurasiático, que frustrado, desconta sua ira e desejo estuprando Hui Fei, que depois se vinga matando Chang e deixando os dois amantes livres para decidirem seus destinos. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Express_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Express_(film)))

¹⁰⁷ A dama dragão chinesa Mother Gin Sling (Ona Munson) é a toda-poderosa dona de um cassino. Depois de anos, aparece no cassino o homem ocidental que a seduziu e fugiu levando seu dinheiro e a filha que os dois tiveram. Durante um jantar, a vingativa mulher conta a todos o passado comum dela e do oficial Sir Guy Charteris (Walter Huston). Ele também revela que Poppy (Gene Tierney), uma jovem mestiça histórica que vive pelo cassino e mantém um relacionamento escandaloso com o trapaceiro Dr. Omar (Victor Mature), um mestiço estranhamente afeminado e sutilmente sádico que desenvolve uma forma distorcida de sexualidade. Poppy ao saber que é uma mestiça, não suporta a ideia de ter uma mãe chinesa, a quem profere impropérios racistas, e por quem acaba sendo morta. Charteris chora, desolado, a morte da filha amada. (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shanghai_Gesture)

¹⁰⁸ “*Dr. Omar and Poppy— are half-caste products of East and West. Bathed in the taboo surrounding love between the races, in their moral and sexual corruption they are reminders of the consequences and dangers of miscegenation.*” Tradução livre



cada dia mais longínquo. O perigo amarelo se transformara a partir dos ataques a Pearl Harbor, agora personificado nos japoneses. “Quanto aos chineses, eles se tornaram nossos amigos, nossos vizinhos, nossos parentes. [...] os chineses eram vistos não apenas como bons homens, mas como alguns dos melhores caras do mundo”¹⁰⁹ (GREENE, 2014, p. 75).

Tensão em Xangai” (1941) ainda traz uma representação negativa da China e de seu povo. Mas, anos antes, *The Good Earth*¹¹⁰ (Sidney Franklin, Victor Fleming, Gustav Machaty e Sam Wood, 1937), filme baseado no romance homônimo publicado em 1931 por Pearl S. Buck, dava início a um novo ciclo positivo. Tanto o livro¹¹¹ quanto a sua adaptação para o cinema foram um sucesso e estimularam no imaginário americano a admiração pelo novo parceiro internacional.

A produção do *The Good Earth* teve o acompanhamento de Sidney Franklin, um membro do comitê de censura chinês (CHAN, 2009). Ainda assim, a escolha de atores caucasianos para interpretar os protagonistas em *yellowface* gerou críticas: “nenhuma quantidade de maquiagem ou maneirismos ‘chineses’ pode disfarçar o fato de que estamos assistindo a um artista caucasiano em *yellowface*”¹¹² (GREENE, 2014, p. 85). A autora também avalia que o filme mantém os estereótipos e aproxima os personagens chineses dos americanos: colonos que trabalham a terra é um dos mitos fundadores da nação estadunidense. Para ela, o filme

¹⁰⁹ As for the Chinese, they had become our friends, our neighbors, our relatives. [...] the Chinese were viewed not only as good guys but as some of the best guys in the world. Tradução livre

¹¹⁰ O filme retrata a história de uma família de agricultores chineses. O corajoso e indomável Wang Lung (Paul Muni) é casado com a paciente e fiel O-Lan (Luise Rainer). O casal teve três filhos e a família se mantém unida mesmo com todas as adversidades, tirando da terra o sustento de todos. Com a colheita, ele ganha dinheiro suficiente para comprar um pouco mais de terra. Forçados a se mudarem para a cidade quando a fome se instala, é novamente O-Lan que inesperadamente encontra sua fortuna dando-lhes a oportunidade de retornar à terra tão querida. Wang decide levar uma segunda esposa muito mais jovem e mais bonita e, novamente, sua sorte parece mudar. É apenas no final que ele percebe o quão importante O-Lan foi para a boa vida que ele levou. (https://www.imdb.com/title/tt0028944/fullcredits?ref_=tt_ov_dr#directors/)

¹¹¹ O livro vendeu mais de dois milhões de cópias e rendeu à autora o Prêmio Pulitzer de 1932, contribuindo para que Buck recebesse, seis anos mais tarde, o Nobel de Literatura. O filme foi visto por 23 milhões de pessoas nos Estados Unidos e por 42 milhões de espectadores em todo o mundo, sendo considerado pela crítica como um “verdadeiro épico do cinema”. A produção foi indicada para cinco categorias do Oscar, levou o de Melhor Atriz (Luise Rainer) e Melhor Cinematografia (Karl Freund).

¹¹² “No amount of makeup or “Chinese” mannerisms can disguise the fact that we are watching a Caucasian performer in *yellowface*” Tradução livre



transforma a China em uma das maiores províncias dos Estados Unidos, metamorfoseando os agricultores chineses em agricultores de Nebraska, menosprezando as características culturais que verdadeiramente distinguem uns dos outros. Ou seja, o filme, um dos mais exaltados retratos sobre a China, em vez de ensinar os americanos sobre aquela terra antiga, “ofereceu-lhes pouco mais do que um espelho rosado de si mesmos.”¹¹³ (GREENE, 2014, p. 93).

4.3.4 O fim da admiração

Todo o amor devotado à China e aos chineses pelos americanos durante a chamada Era da Admiração se transformou em ressentimento quando os comunistas chineses chegaram ao poder em 1949 (GREENE, 2014). A partir do final da década de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial a China era considerada aliada e amiga dos Estados Unidos. Ressurgem no imaginário americano as hordas sanguinárias de Genghis Khan e a figura diabólica de Fu Manchu. Agora, descreve a autora, os chineses não eram somente pagãos e bárbaros, mas algo muito mais aterrorizante: eram comunistas.

Nas produções fílmicas anteriores não havia dúvidas sobre quem é o amigo e quem é o inimigo, muito menos sobre os objetivos perseguidos pelos americanos na luta (GREENE, 2014). Já nos filmes de Fuller, complementa a autora, os objetivos não estão claros; os personagens são moralmente ambíguos e os inimigos são mutáveis. Essas características podem ser vistas em *China Gate* (Fuller, 1957) e *The Mountain Road* (Daniel Mann, 1960). No primeiro, “O homem que incorpora a América, Brock, é uma figura moralmente falha que tem pouca semelhança com os heróis de filmes anteriores”¹¹⁴ (GREENE, 2014, p. 52). Apesar da postura declaradamente anticolonialista do diretor, a autora constata que *China Gate* busca justificativas para aquela guerra colonialista particular. No segundo, Baldwin (James Stewart), um major americano que está lutando com os chineses contra os

¹¹³ “offered them little more than a rosy mirror of themselves.” Tradução livre

¹¹⁴ “The man who embodies America, Brock, is a morally flawed figure who bears little resemblance to the heroes of earlier films” Tradução livre



japoneses, é abandonado por seus aliados que se escondem nas montanhas sem o menor ressentimento.

4.3.5 Mulan e Kung Fu Panda

Apesar das transformações sociais e culturais ocorridas nos Estados Unidos nas últimas décadas do século XX, os temores em relação à China continuavam tão ou mais fortes. Os estúdios de Hollywood se deparavam com um dilema: os medos sobre o país asiático presentes no imaginário americano dificultavam uma história favorável; por outro lado, um viés negativo poderia repelir o imenso número de espectadores asiáticos. Poder-se-ia evitar os antigos estereótipos, mas, sem eles, a questão era o que retratar. Uma das saídas foram os filmes de animação. Nesse contexto, Greene (2014) estuda dois exemplos de grande sucesso: *Mulan*¹¹⁵ (Tony Bancroft e Barry Cook, 1998, uma produção da Disney Animation Studios) e *Kung Fu Panda*¹¹⁶ (Mark Osborne, John Stevenson, 2008, produzido pela DreamWorks Animation).

Ela destaca que os dois filmes mostram uma China mais imaginária do que nunca, recheados de paisagens e cenários míticos do país. Apesar da natureza, arquitetura e artefatos chineses, as animações são fortemente marcadas por informações americanas (GREENE, 2014). É o que a autora chama de processo de hibridação que acompanhou a globalização do cinema. Esse processo também é chamado por historiadores de apropriação ou até canibalização cultural. Nessa

¹¹⁵ “Quando os mongóis invadem a China, o imperador (Pat Morita) decreta que cada família ceda um homem para o exército imperial. Com isso, uma jovem fica angustiada ao ver seu velho e doente pai ser convocado, por ser o único homem da família. Ele precisa ir, mesmo sabendo que certamente morrerá, para manter a honra da família. Assim, sua filha rouba sua armadura e espada, se disfarça de homem e se apresenta no lugar do pai, mas os espíritos dos ancestrais decidem protegê-la e ordenam a um dragão (Eddie Murphy), que havia caído em desgraça, que convença a jovem a abandonar seu plano. Ele concorda, mas quando conhece a jovem descobre que ela não pode ser dissuadida e, assim, decide ajudá-la a cumprir sua perigosa missão de ir para a guerra e voltar viva” (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-18793/>).

¹¹⁶ Po, um panda com excesso de peso, sonha em ser um guerreiro do kung fu. Inesperadamente ele é convocado para cumprir uma profecia e chega a um palácio onde é tratado como um “dragão guerreiro”. Po passa a estudar a arte marcial com seus ídolos, os Cinco Furiosos: Louva-Deus, Víbora, Garça, Tigresa e Macaco. Sua missão é salvar o mundo de um leopardo do mal. O panda desajeitado precisa passar por um longo e rigoroso processo de treinamento para aprender as habilidades do kung fu.



avaliação, os elementos típicos da China e sua cultura são esvaziados de significado. Tudo se torna insubstancial. O país, suas cidades, sua natureza viram palco cinematográfico, um mundo de fantasias pós-modernas, de pastichos e paródias, numa visão unidimensional que corta qualquer relação com a realidade (GREENE, 2014). É bem verdade, pondera a autora, que não há nas citadas animações qualquer alusão explícita à América. Entretanto, na visão de Greene, (2014) *Mulan* e *Kung Fu Panda* ao mesmo tempo em que reduzem a China a uma coleção de artefatos visuais estão repletos de mensagens americanas, de seus valores e modo de vida. A *Mulan* da Disney tem “mais em comum com Branca de Neve e Cinderela do que com a mulher guerreira da lenda chinesa”¹¹⁷ (GREENE, 2014, p. 204).

Sobre *Kung Fu Panda*, a análise feita por Greene (2014) também encontra uma desfiguração da cultura chinesa. A autora diz que enquanto *Mulan* esvazia o sentido da lenda de Hua Mulan, *Kung Fu Panda* retira da tradição chinesa das artes marciais todo significado moral, espiritual e histórico. Nesse sentido, a autora acredita que em *Kung Fu Panda* o efeito de subtração da China é mais absoluto que em *Mulan*, apesar de admitir que a animação da DreamWorks é melhor que a da Disney por ser mais bem-humorada, inventiva e menos previsível. Ela vê em *Kung Fu Panda* uma aura de subversão e brincadeira ao retratar um reino encantado onde os animais tomaram o lugar das pessoas.

Os valores, atitudes e padrões americanos de *Kung Fu Panda* apagam a profunda mensagem dos filmes de kung fu que ressaltam rígidos códigos morais e sábias lições de vida e, assim fazendo, acaba por apagar o meio de onde vêm as mensagens éticas, a China (GREENE, 2014). Num mundo pós-moderno, onde as imagens reinam soberanas, o outro é transformado em si mesmo mais uma vez (GREENE, 2014).

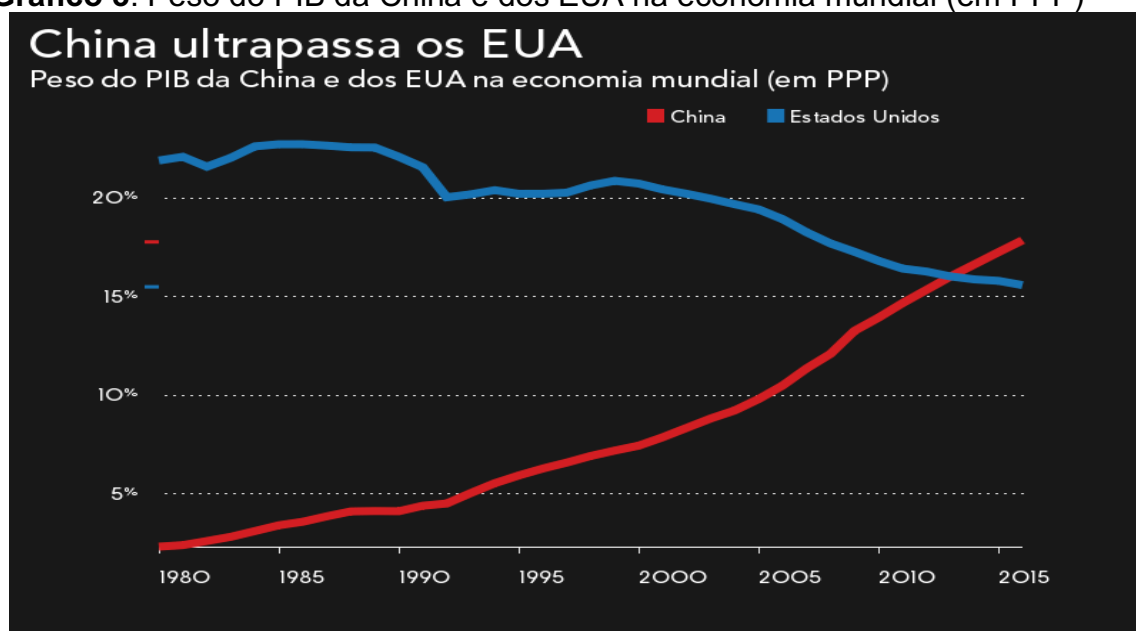
¹¹⁷ “more in common with Snow White and Cinderella than with the woman warrior of Chinese legend.”
Tradução livre



4.4 Ascensão econômica e da indústria cinematográfica chinesa

Em 18 de dezembro de 2018, a China celebrou os 40 anos das reformas econômicas iniciadas por Deng Xiaoping, baseadas em “quatro modernizações”: agricultura, indústria, ciências e tecnologia e defesa. E o resultado efetivo dessa política pode ser observado pelos dados do FMI quanto ao peso do Produto Interno Bruto (PIB) desses dois países em relação à economia mundial.

Gráfico 3: Peso do PIB da China e dos EUA na economia mundial (em PPP)



Fonte: Jornal de Negócios¹¹⁸

Durante a década de 1980, a economia norte-americana representava cerca de 20% do PIB mundial, sendo a detentora do título de maior economia do mundo desde que ultrapassara o PIB da Grã-Bretanha, em 1872. Nos anos 1990, o PIB chinês representava menos de cerca de 5% do PIB mundial, enquanto os EUA vinham numa tendência de queda. Aguiar (2017) esclarece que, segundo os dados do Fundo Monetário Internacional (FMI), quando considerado o PIB de ambos os países em paridade de poder de compra, “a China já ultrapassou os EUA em 2014,

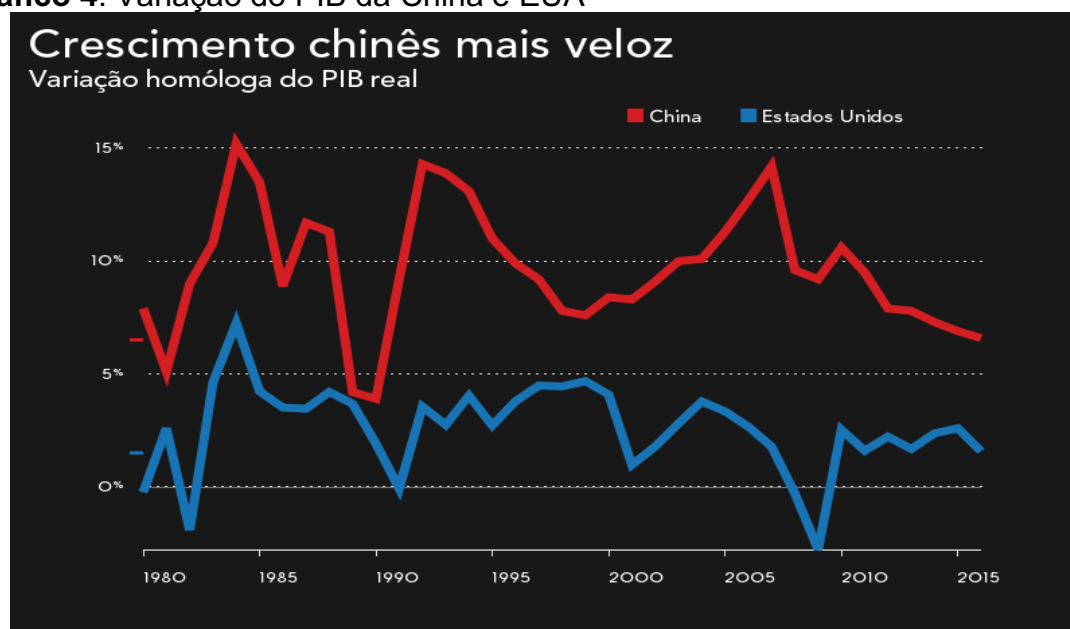
¹¹⁸ Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/mundo/americas/detalhe/eua-vs-china-qual-e-a-maior-economia-do-mundo>



quando a sua economia passou a representar 16,6% do PIB mundial e os EUA caíram para 16%. Hoje, a diferença é ainda maior: 17,9% vs. 15,6%” (AGUIAR, 2017, sp).

A China também apresenta um ritmo de crescimento mais acelerado do que os EUA. Os gráficos e tabelas que comparam estatisticamente as taxas de crescimento econômico dos dois países evidenciam a tendência de ameaça à hegemonia norte-americana.

Gráfico 4: Variação do PIB da China e EUA



Fonte: Jornal de negócios¹¹⁹

Os dados referentes à economia também se refletem na indústria cinematográfica da China: no primeiro trimestre de 2018, a China ultrapassou os Estados Unidos como o maior mercado cinematográfico do mundo. Isso se deve, sobretudo, devido aos resultados de bilheteira de produções domésticas, que

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/mundo/americas/detalhe/eua-vs-china-qual-e-a-maior-economia-do-mundo>)

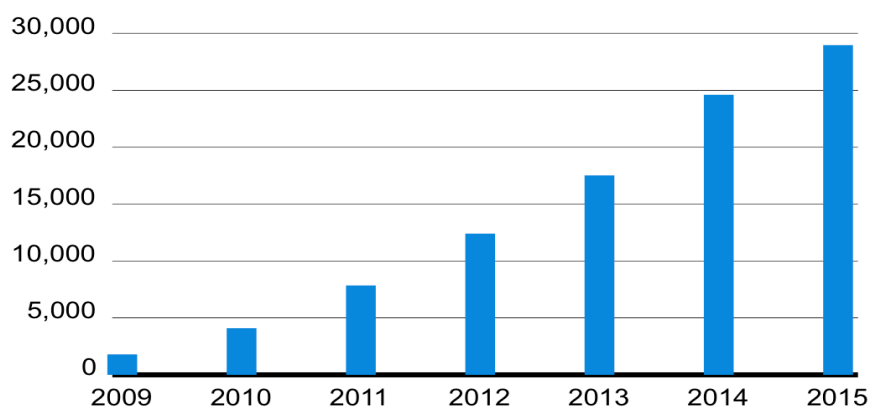


responderam por aproximadamente 75% das receitas e ocuparam sete posições no top 10, incluindo os cinco primeiros lugares.¹²⁰

Esse crescimento é impulsionado pelo crescimento da classe média chinesa, ávida por consumo, e pela maior oferta de salas de exibição. Somente entre 2009 e 2015 elas saltaram de 4.723 para 31.627. Destas, as salas de exibição digitais saltaram de 1.800 para mais de 28.000. Os gastos per capita com cinema saltaram no mesmo período de US\$ 5 para US\$ 70¹²¹.

Gráfico 5: Número de telas digitais

Number of indoor digital screens



Fonte: Unesco¹²²

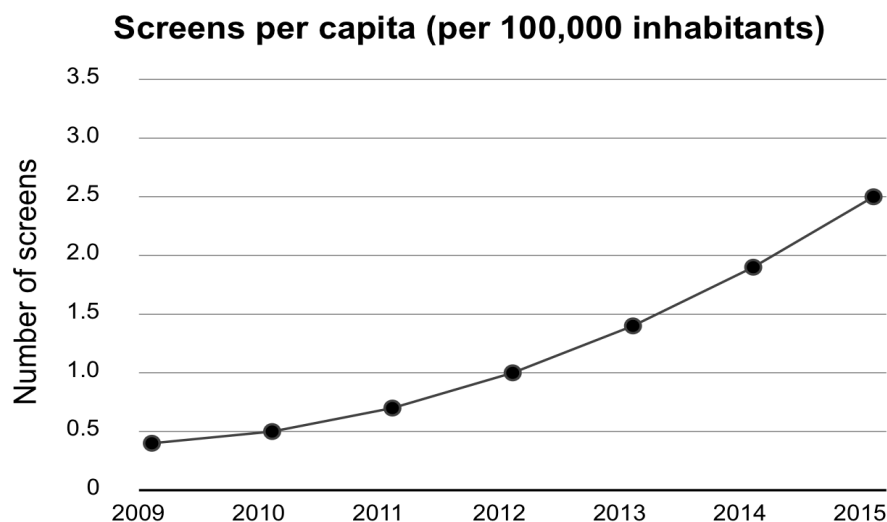
¹²⁰ <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/china-ultrapassa-eua-como-o-maior-mercado-cinematografico-do-mundo>

¹²¹ Não consta informação no site (<http://uis.unesco.org/en/country/cn?theme=culture>) se esses valores estão em dólares ou RMB. Deduz-se que sejam em dólares.

¹²² Disponível em: <http://uis.unesco.org/en/country/cn?theme=culture>



Gráfico 6: Número de salas per capita (por 100 mil habitantes)



Fonte: Unesco¹²³

Durante mais de seis décadas, a ditadura comunista chinesa fez uso do cinema como um instrumento ideológico e de propaganda, com um viés autoritário de censura calcada em uma engenhosa ausência de classificação dos filmes. Dessa forma, a censura ficava mais controlada nas mãos dos próprios censores (FEARON, 2014).

Sendo o papel de propaganda ideológica a finalidade última do uso do cinema pelo Estado chinês, o papel econômico e mercadológico foi relegado a um segundo plano, não estando elencado nos objetivos a que se destinava o cinema chinês. Como bem observa Fearon (2014), o objetivo da produção cinematográfica estava muito mais ligado à propaganda política do regime comunista do que a um interesse de mercado. Porém, isso tem mudado ao longo do tempo:

Por mais de 60 anos, os governantes comunistas da China usaram o cinema como um meio para transmitir sua mensagem, vendo seu papel como uma empresa comercial como menos importante. E por muitos anos, um dos meios mais eficazes do governo para controlar o que sobrou da sala de edição foi a recusa em introduzir um sistema de classificação de filmes. (FEARON, 2014, p. 148, tradução nossa).¹²⁴

¹²³ Disponível em: <http://uis.unesco.org/en/country/cn?theme=culture>

¹²⁴ For more than 60 years, China's Communist rulers have used cinema as a medium to carry their message, seeing its role as a commercial enterprise as less important. And for many years, one of



4.5 Arranjo institucional da indústria cinematográfica chinesa

A China possui um sistema de distribuição de filmes organizado em uma estrutura institucional composta por uma megaempresa que controla todo conteúdo que é veiculado nas rádios, televisões e cinemas no país, além de duas distribuidoras de filmes, todas estatais. Essa organização visa, por um lado, garantir que a indústria cinematográfica seja um meio de entretenimento que não ameace o governo e, ao mesmo tempo, impeça que sua indústria cinematográfica seja engolida pela concorrência estrangeira de Hollywood e demais países produtores. Robert Cain (2012a), consultor da indústria de entretenimento e produtor com mais de 30 anos de experiência com negócios na China, descreve a configuração desse sistema de controle:

- SAPPRFT (State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television): Administração Estatal de Imprensa, Publicação, Rádio, Cinema e Televisão é o poder executivo do Conselho Estadual que supervisiona todos os conteúdos de Rádio, Cinema e Televisão na China. Possui um escritório de cinema que se concentra especificamente em filmes.
- China Film Group Corporation (CFGC ou CFG) é um conglomerado de propriedade estatal com exclusividade para importar filmes estrangeiros para a China. Também é o maior produtor de filmes locais e de coprodução, bem como o maior distribuidor de filmes locais e estrangeiros no país.
- Huaxia Film Distribution Co., é a segunda das duas únicas distribuidoras de filmes estrangeiros. Porém, diferentemente da CFGC, a Huaxia Film não pode importar filmes e não dispõe da mesma força de distribuição que a CFGC. (CAIN, 2012a, sp).

Os filmes importados entravam na China na modalidade de receita compartilhada, ou seja, mediante acordo de recebimento de parte da receita com bilheteria por parte do fornecedor estrangeiro. O primeiro filme exibido nessa modalidade foi *The Fugitive*, de Harrison Ford, lançado em 1994. Nos anos seguintes a China recebeu dez filmes por ano até 2002, quando essa cota anual

the government's most effective means of controlling what is left on the cutting room floor has been its refusal to introduce a film ratings system.



saltou para vinte filmes anuais. Esse aumento foi reflexo da entrada da China na OMC. Em 2012, depois de pressão americana na Organização Mundial do Comércio (OMC), a cota foi ampliada para 34 filmes, sendo que 14 deveriam ser obrigatoriamente filmes 3D ou IMAX¹²⁵ (CAIN, 2012a).

Hollywood faz frequentemente concessões e adaptações, cortes e outras imposições do principal órgão de controle de comunicação do Estado chinês, a SAPPFT, o que leva aos produtores norte-americanos a facilmente a se adaptarem às necessidades do mercado chinês. É necessário que os cineastas estrangeiros se curvem aos censores para conquistarem um local cobiçado nos cinemas chineses (FEARON, 2014). Mas isso não tem sido um impedimento para os produtores estrangeiros, a exemplo de “Velozes e Furiosos 7” (2016), que obteve US\$ 383 milhões de bilheteria na China, mais do que os US\$ 351 milhões de Estados Unidos e Canadá juntos (EUGENIO, 2016).

Outros casos são mais emblemáticos, aponta o autor, pois atestam a presteza do trabalho dos censores da SAPPFT¹²⁶: em *007: Skyfall* (2012), a cena em que um assassino mata um guarda num centro econômico de Xangai foi cortada, sob o argumento de demonstração de fraqueza e fragilidade dos chineses; em “Amanhecer Violento” (2012), os invasores chineses foram substituídos por invasores da Coreia do Norte, o que implicou, nesse caso, inclusive em ações da diplomacia chinesa; “De Volta Para o Futuro” (1985) e “Os Infiltrados” (2006) foram banidos, assim como foram proibidos *Lara Croft Tomb Rider* (2005) pela abordagem negativa da sociedade chinesa e “O Código Da Vinci” (2006), por ser considerado uma blasfêmia. Ainda há casos em que certas cenas são incluídas para a versão chinesa, como a de médicos chineses recuperando o herói muito abatido em “Homem de Ferro 3” (EUGENIO, 2016).

¹²⁵ Imagem Maximum (IMAX) é um formato de filme gravado numa película de 70mm, maior e com mais frames. A tela IMAX tem como padrão 22 metros de largura por 16 metros de altura (uma tela convencional mede 12 metros de largura por 5,1 metros de altura). O tamanho da tela e a qualidade da imagem e do som possibilitam uma experiência de imersão.

¹²⁶ Inicialmente SARFT (State Administration of Radio, Film and Television), tornou-se SAPPFT após a fusão do Ministério da Imprensa, Publicação, Rádio, Cinema e Televisão e da Administração Geral de Imprensa e Publicação, em 2013. Em março de 2018 o trabalho de gerenciamento de filmes foi transferido para o Departamento de Propaganda do Comitê Central do PCC.



Outro ponto a ser destacado na estrutura administrativa da comunicação chinesa, no que tange ao cinema, é a pluralidade dos censores. A SARFT tem em sua estrutura um comitê composto por cerca de 30 censores, e estes são representantes de uma heterogênea base social, estando presentes funcionários de diversos órgãos do governo, do Partido Comunista Chinês e inúmeros funcionários da própria indústria cinematográfica chinesa, entre outros. Tudo o que for exibido nas telas de cinema do país tem que, necessariamente, passar pelo órgão censor de controle. A imagem do país, representada no cinema, jamais pode demonstrar fraqueza ou ir de encontro aos valores do Estado ou mesmo de aspectos considerados relevantes da cultura milenar. Em resumo, o controle e a censura do Estado dar-se-ão nas instituições supracitadas, em especial na SARFT, que funciona da seguinte forma:

Existe, dentro desse órgão, um comitê composto por cerca de 30 pessoas, que será quem analisa os filmes. Essas pessoas vêm da própria indústria cinematográfica chinesa, e de diversos departamentos do governo, como a Liga Jovem Comunista, a Federação das Mulheres, entre outros.

A partir da análise desse órgão, será decidido que conteúdo deve ser restringido, retirado do filme, ou banido, e isso vai desde sexo e violência até política, mas foca principalmente na forma como a China é retratada no filme.

O Partido Comunista rege os padrões de censura, pois não admite que a China seja retratada como um país em desenvolvimento, que não pode se defender, ou com uma visão deturpada de sua cultura. (EUGENIO, 2016, sp)

No âmbito da distribuição interna, a SARFT tem um departamento chamado de Associação, que reúne mais de 3.000 distribuidores e expositores locais, responsável por todas as exhibições do país. E o Office of China Film Special Funds, órgão responsável pelas estatísticas de bilheteria, recebe 5% da bilheteria de todos os filmes como um fundo de investimento nas produções locais e para a construção de salas de cinema. As compras de filmes passaram a ser mais comuns a partir de 2005, quando a cota de filmes estrangeiros passou a ser de 30 títulos, sendo que



apenas quatro ou cinco poderiam ser dos EUA, sendo os demais de outras regiões do globo (CAIN, 2012a).

4.5.1 Coprodução

A coprodução internacional de filmes envolve empresas de dois ou mais países que financiam e produzem filmes em colaboração. Possibilita o intercâmbio de recursos humanos - técnicos e artísticos - entre países, além de facilitar a circulação de filmes em dois ou mais mercados cinematográficos. Também possibilita a diversidade de expressões culturais. Surgida em meados do século XX entre empresas de países com grandes laços históricos, culturais e/ou linguísticos, a coprodução é uma forma de as empresas de produção de filmes ampliarem seus mercados de atuação em um mercado altamente competitivo e globalizado (UNESCO, 2016).

A coprodução internacional de um longa-metragem permite ao filme ter duas ou mais nacionalidades, possibilitando acesso a incentivos fiscais e outras formas de apoio público à produção, distribuição e/ou exibição de filmes (UNESCO, 2016). Estudos mostram que as coproduções europeias alcançam o dobro de mercados que as produções nacionais e arrecadam em média 2,78 vezes mais, além de obterem 41% das receitas no mercado internacional contra 15% para produções nacionais (KANZLER, 2008 apud UNESCO, 2016). Ou seja, são inúmeras as vantagens de se realizar coproduções. Porém, quando se trata da China, essas vantagens são superlativadas.

Até 1984, a indústria cinematográfica era um monopólio do governo da República Popular da China e, no início dos anos 90, as coproduções constituíam um terço dos filmes produzidos na RPC (KOKAS, 2017). A autora destaca que em 1994, dez anos depois da quebra desse monopólio, após um incidente¹²⁷ com a coprodução sino-japonesa “O papagaio azul”¹²⁸, a SARFT (agora parte do

¹²⁷ Após uma exibição do filme no Japão, em 1994, sem a permissão do governo chinês (KOKAS, 2017)

¹²⁸ “O papagaio azul [...] mostra, cruamente, o impacto das ideologias em gente humilde e de boa-vontade; a narrativa tem início em 1953 (ano em que morreu Stalin) e exibe um painel das diversas cruzadas de caça aos ‘direitistas’ feitas por fanáticos do PC, desde o Grande Salto para Frente’



SAPPRFT) introduziu regulamentações mais rigorosas para a indústria cinematográfica.

O China-International Film Co-Production Handbook, publicado pela Motion Picture Association e China Film Co-Production Corporation, esclarece que as coproduções cinematográficas na China se dividem em três categorias:

Um filme coproduzido é um filme rodado por um produtor de filmes baseado na China e um produtor estrangeiro que apresenta investimentos conjuntos (incluindo financiamento, mão-de-obra e materiais, filmagem conjunta e compartilhamento conjunto de benefícios e riscos. Tais filmes estão sujeitos a políticas preferenciais que são tipicamente aplicadas a filmes chineses domésticos dentro do mercado chinês.

Um filme assistido é um filme investido no exterior que é produzido em um ambiente na China. O parceiro chinês ajuda um produtor estrangeiro a fornecer configurações ou locais de filmagem, instalações e mão-de-obra às custas do produtor estrangeiro, mas não será o proprietário dos direitos autorais como parte assistencial. O filme assistido deve passar por formalidades de importação como um filme importado e não está sujeito às políticas preferenciais tipicamente aplicadas a filmes nacionais chineses.

Um filme confiado é um filme em que uma parte estrangeira confiou totalmente a uma parte chinesa para produzir de acordo com o conteúdo especificado e requisitos técnicos. A parte chinesa completa todo o trabalho às custas do estrangeiro, mas não possui os direitos autorais. Um filme deste tipo é completamente considerado uma importação que entra no mercado doméstico e não está sujeito às políticas preferenciais tipicamente aplicadas a filmes chineses domésticos. (MPA; CFCC, 2014, tradução nossa)¹²⁹

(1957), quando toda a população (incluindo mulheres e crianças) foi trabalhar no campo para soerguer a economia do país, até a Revolução Cultural (1966), quando a mulher de Mao Tsé-tung, Jiang Qing, antiga atriz dos anos 1930, tomou o destino do cinema chinês em suas mãos. O filme foi proibido de ser concluído devido a uma alteração no roteiro aprovado oficialmente; Tian terminou-o clandestinamente e contrabandeou cópias para Cannes e Tóquio, onde foi vencedor do Festival” (BARBOZA, 2007, sp)

¹²⁹ A Co-Produced Film is a film shot by a China-based film producer and a foreign producer that features joint investments (including funding, labor and materials, joint filming, and joint sharing of both benefits and risks. Such films are subject to preferential policies that are typically applied to domestic Chinese films within the Chinese marketplace.

An Assisted Film is a foreign-invested film that is produced in a China setting. The Chinese partner assists a foreign producer in providing settings or filming locations, facilities and labor at the cost of the foreign producer, but will not own the copyrights as an assisting party. The assisted film must go through import formalities as an imported film and is not subject to the preferential policies typically applied to domestic Chinese films.

An Entrusted Film is a film in which a foreign party has fully entrusted a Chinese party to produce according to specified content and technical requirements. The Chinese party completes all work at the expense of the foreign party, but will not own the copyrights. A film of this type is thoroughly considered an import entering the domestic market and is not subject to the preferential policies typically applied to domestic Chinese films.



A SARFT¹³⁰ publicou em 2004 a política de regulação das coproduções sino-estrangeiras, *The Stipulation of Administration on Chinese-Foreign Film Co-production*¹³¹, que, entre outras, estabelece a necessidade de aprovação pela SARFT do nome das pessoas estrangeiras quando for necessário contratar pessoal importante para uma produção conjunta, sendo que a proporção dos atores principais estrangeiros não excederá dois terços do número total de atores principais (artigo 13). O Artigo 16 prevê a obrigatoriedade de obtenção de “Licença para Exibição Pública de Filmes”, emitida pela SARFT, para que os filmes produzidos conjuntamente possam ser distribuídos e exibidos publicamente dentro ou fora da China. Para os demais tipos de coprodução os procedimentos de exportação podem ser realizados com base na aprovação de documento da SARFT.

O Artigo 18 estabelece que a impressão e a pós-produção de negativos e cópias de filmes coproduzidos serão concluídas na China, exceto se aprovado pela SARFT, caso haja necessidades especiais para fazer isso fora da China. Já o Artigo 20 prevê que a parte estrangeira empregará talento criativo e trabalhadores relacionados ao filme na China continental por meio da parte chinesa, e assinará um contrato com os funcionários de acordo com as leis e regulamentos da China. O Artigo 22 estabelece que essas disposições se aplicam igualmente à produção cooperativa de filmes na China por produtores de filmes da Região Administrativa Especial de Hong Kong, da Região Administrativa Especial de Macau e de Taiwan¹³².

Vale destacar o Artigo VI, que prevê os princípios aos quais a coprodução de filmes sino-estrangeiros deve obedecer:

1. De acordo com a Constituição chinesa, leis e regulamentos chineses e outras estipulações relevantes;

¹³⁰ Mudada posteriormente para SAPPFT.

¹³¹ Disponível em: <http://www.cfcc-film.com.cn/policeg/content/id/1.html>

¹³² Hong Kong e Macau são Regiões Administrativas Especiais, previstas no Artigo 31 da Constituição da República Popular da China. Estas regiões possuem um alto nível de autonomia e um sistema político separado. Quanto à Taiwan, a China considera essa ilha autônoma como parte de seu território e reivindica soberania sobre ela.



2. Respeitar os costumes, religiões, crenças e hábitos de vida de todas as nacionalidades na China;
3. Ajudar a desenvolver a excelente tradição cultural da nação chinesa;
4. Ajudar a promover a construção econômica, cultural e moral e a estabilidade social na China;
5. Ajudar a promover o intercâmbio entre as indústrias cinematográficas chinesa e estrangeira; e
6. Evitar prejudicar os interesses de qualquer país terceiro. (SARFT, 2004, tradução nossa).¹³³¹³⁴

Em resumo, as coproduções devem estar de acordo com o marco legal chinês (Constituição, leis e regulamentos e outras disposições pertinentes); respeitar os costumes, religiões, crenças e hábitos de vida de todas as nacionalidades na China; contribuir para o desenvolvimento da tradição cultural da nação chinesa, bem como para a promoção da economia, cultura, moral e da estabilidade social na China. Esses empreendimentos fílmicos devem também evitar prejudicar os interesses de outros países, além de contribuir com a promoção do intercâmbio entre as indústrias cinematográficas chinesa e estrangeira.

Para administrar assuntos relacionados a coproduções de filmes sino-estrangeiros, a China fundou em 1979 a China Film Co-Production Corporation (CFCC), organização especial exclusivamente autorizada pela Administração Estatal de Imprensa, Publicação, Rádio, Cinema e Televisão para tal. A CFCC é responsável, entre outras coisas, por ler e avaliar os roteiros de coprodução propostos; examinar a aplicação de documentos de partes coprodutoras; revisar filmes de coprodução concluídos; tratar questões relacionadas a políticas, regras e regulamentos da indústria e procedimentos de coprodução; conectar coprodutores nacionais e internacionais; facilitar vistos de entrada para equipes estrangeiras que participam de coproduções; facilitar o desembaraço aduaneiro para equipamentos de filmagem, filmes e materiais a serem utilizados em coproduções.

¹³³ Disponível em: <http://www.cfcc-film.com.cn/policeg/content/id/1.html>.

¹³⁴ 1. To accord with the Chinese Constitution, Chinese laws and regulations and other relevant stipulations;

2. To respect the customs, religions, beliefs and living habits of all the nationalities in China;

3. To help develop the excellent cultural tradition of the Chinese nation;

4. To help promote the economic, cultural and moral construction and social stability in China;

5. To help promote the exchange between the Chinese and foreign film industries; and

6. To avoid damaging the interests of any third country.



As cotas de importação e regras sobre divisão de bilheteria, bem como a inconstância de humor dos gestores chineses - que podem interferir na data de lançamento e no tempo de exibição de um filme importado¹³⁵ -, são fortes incentivos para a realização de coproduções com a China – em vez de tentar exportar para o país dentro da cota dos 34 filmes estrangeiros por ano - e, assim, ganhar tratamento diferenciado na distribuição desses filmes.

A melhor maneira de se fazer isso é produzir filmes que se qualifiquem como coproduções oficiais, visto que assim os produtores estrangeiros podem participar sem ter que se sujeitar a cotas de importação e com retorno de cerca de 40% das receitas de bilheteria ao parceiro estrangeiro (CAIN, 2013). O autor destaca que os financistas chineses também preferem esse tipo de empreendimento, visto que os riscos são divididos com os investidores estrangeiros

Os lucros da cadeia da indústria cinematográfica chinesa baseiam-se nas receitas de bilheteira e são atribuídos sob a forma de partilha de bilheteira, sendo que 3,3% de imposto comercial e suas sobretaxas, bem como 5% de fundos especiais para filmes devem ser deduzidos antes da partilha. Partilha de bilheteira = rendimento de bilheteira - imposto sobre as empresas e as suas sobretaxas - fundos de filmes especiais (MPA; CFCC, 2014).

¹³⁵ Kokas (2017) relata que os filmes importados são lançados em datas que coincidem com as de outros filmes importados, gerando canibalização de bilheteria. Em alguns casos, o tempo de exibição também é encurtado, sendo os filmes retirados de cartaz dois ou três dias após o lançamento.



Tabela 2: Distribuição dos lucros da cadeia da indústria cinematográfica

| | Production | Distribution | Theater Chains | Cinemas |
|-------------------------------|-----------------------|--------------|----------------|---------|
| Domestic Film | 30% | 13-15% | 5-8% | 48-50% |
| Imported Buy-out Film | RMB 500-1500 thousand | 43% | 5% | 52% |
| Imported Revenue Sharing Film | 25%* | 23-27% | 5-8% | 40-43% |

* According to the WTO dispute MOU signed by China and the United States in February 2012, the shared proportion of imported profit-sharing films has been increased from 13% to 25%.

* The basic upstream (producers and distributors) and downstream (theater chains and cinemas) distribution of the film is 43:57, which can be slightly adjusted on a film-by-film basis.

Fonte: Extraído do China-International Film Co-Production Handbook (2014).

A coprodução de filmes na China vem nas seguintes formas de investimento (MPA; CFCC, 2014):

- a) Investimento direto: feito por um produtor ou conjuntamente por várias partes que terão o direito de compartilhar os ganhos futuros;
- b) Empréstimos bancários: em 2014, sete ministérios e comissões do governo chinês publicaram The Circular on Supporting Several Economic Policies for Film Industry Development – documento circular de apoio econômico ao desenvolvimento da indústria cinematográfica –, com o objetivo de incentivar as instituições financeiras a fornecer crédito para a produção cinematográfica;
- c) Fundos de filmes: até novembro de 2013 a China já havia desenvolvido 111 fundos da indústria cultural, incluindo fundos de investimento guiados pelo governo, fundos de investimento industrial, fundo acionário privado, capital de risco e outras instituições de investimento, bem como fundos de investimento integrados na indústria;
- d) Colocação de produtos: corresponde ao marketing incorporado e é feita para mitigar os riscos de investimento;



- e) Financiamento de rede: feito por meio de plataformas de financiamento de rede, contribui para as formas de financiamento do desenvolvimento da indústria cinematográfica;
- f) Outros: pré-vendas de direitos autorais, investimentos governamentais entre outros também são fontes importantes de financiamento da produção cinematográfica.

Os principais parceiros em números de coproduções com a China no período de 2002 a 2012 são: Hong Kong, Taiwan, EUA, Japão, Reino Unido, Coreia [do Sul], Alemanha, Cingapura, Austrália e Canadá. Neste período, as coproduções chinesas com países asiáticos corresponderam a aproximadamente 90% do número de filmes (MPA; CFCC, 2014).

Tabela 3: Distribuição dos principais países e regiões de coprodução (2002-2012)

| Países e regiões | Numeros de coproduções | %* |
|------------------|------------------------|-------|
| Hong Kong, China | 293 | 68.5% |
| Taiwan, China | 50 | 11.7% |
| EUA | 37 | 8.6% |
| Japão | 21 | 4.9% |
| Reino Unido | 18 | 4.2% |
| Coreia | 11 | 2.6% |
| Alemanha | 7 | 1.63% |
| Singapura | 6 | 1.4% |
| Austrália | 5 | 1.2% |
| Canadá | 5 | 1.2% |

* Nota: Co-produções por três ou mais regiões.

Fonte: MPA e CFCC (2014)



Hong Kong se tornou a principal força de coproduções chinesas após se beneficiar do CEPA (Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement), acordo de parceria econômica firmado com a RPC em 2003¹³⁶. Antes disso, os filmes de Hong Kong e mesmo os filmes coproduzidos com a RPC eram tratados como filmes importados. Após o acordo, os filmes coproduzidos passaram a ser tratados como filmes domésticos e os filmes de Hong Kong não ficaram mais limitados pelas cotas de importação (MPA; CFCC, 2014).

Taiwan também recebeu tratamento diferenciado mais recentemente. A SARFT promulgou em 2013 disposições intituladas “Medidas atuais para fortalecer a gestão da cooperação cinematográfica em todo o Estreito de Taiwan”¹³⁷. As disposições definem os "filmes de Taiwan" como filmes em língua chinesa produzidos por uma unidade de produção criada ou estabelecida de acordo com os regulamentos relevantes em Taiwan, com mais de 50% dos direitos autorais dos filmes e com os residentes de Taiwan representando mais de 50% de toda a equipe de filmagem. As medidas preveem também que filmes importados de Taiwan não estão sujeitos à restrição de cotas de importação.

Em 2013, foram aprovados 55 projetos de coprodução com a França, Estados Unidos, Reino Unido, Coreia, Hong Kong e Taiwan, sendo 62% e 20% coproduções com Hong Kong e Taiwan, respectivamente. Porém, somente 41 coproduções passaram pela censura, 36 das quais foram coproduzidas com Hong Kong e Taiwan (MPA; CFCC, 2014).

Quanto aos gêneros das coproduções de maior sucesso na China, filmes de ação, romance, drama e comédia ocupam posições mais importantes, sendo que os filmes de ação e comédia são os mais populares, conforme demonstra o gráfico com os gêneros dos filmes que arrecadaram mais de RMB100 milhões (MPA; CFCC, 2014).

¹³⁶ Macau, apesar de não figurar na lista dos principais parceiros em número de coproduções com a China continental, também assinou acordo de parceria econômica em 2003 que prevê, entre outras coisas, a flexibilização do acesso ao mercado de 20 setores, dentre eles o do audiovisual (https://www.economia.gov.mo/pt_PT/web/public/pg_cepaa?_refresh=true).

¹³⁷ http://www.sarft.gov.cn/art/2013/1/17/art_33_848.html



Tabela 4: Gênero das coproduções com mais de 100 milhões de Yuan de bilheteria

| Type of Co-Production | Number | %* |
|-----------------------|--------|-----|
| Action | 21 | 70% |
| Comedy | 6 | 20% |
| Suspense, Horror | 6 | 20% |
| Romance | 5 | 16% |
| Crime | 4 | 13% |
| History | 4 | 13% |
| Fantasy | 3 | 10% |
| War | 2 | 6% |
| Biography | 2 | 6% |
| Teen | 1 | 3% |
| Dance | 1 | 3% |
| Sports | 1 | 3% |

*Note: Film type has multiple properties.

Fonte: (MPA; CFCC, 2014).

Apesar de não ser o principal parceiro em número de coproduções, as coproduções sino-americanas são as mais estratégicas tanto para Hollywood quanto para a China. Assim como as preocupações econômicas e de segurança na relação entre os Estados Unidos e a República Popular da China, China e Hollywood têm incentivos tanto para cooperar quanto competir (KOKAS, 2017). As colaborações entre essas indústrias cinematográficas são particularmente importantes porque afetam o modo como as pessoas comuns veem e compreendem seu mundo, destaca a autora. Enquanto Hollywood mira no bilionário mercado chinês, os formuladores de políticas da RPC e os produtores de mídia estão aprofundando o *soft power* do país.



Mas o processo de cooperação entre China e EUA vai além das coproduções cinematográficas. Os países cooperam em grandes empreendimentos de mídia e entretenimento, tais como *joint venture* de estúdios americanos com chineses, aquisição de estúdios americanos por empresas chinesas, abertura de parques e resorts. Hollywood e China estão começando a cooperar em grandes empreendimentos de mídia:

Impulsionados pelos esforços do governo central para expandir o soft power cultural da China, os líderes da indústria de mídia chinesa começaram a examinar maneiras de alavancar as relações com Hollywood para expandir os investimentos chineses em Hollywood. Começando com a aquisição da AMC Theatres pelo Wanda Group, o investimento chinês em Hollywood continuou, com as empresas de mídia chinesas abrindo escritórios nos EUA, assumindo participações majoritárias em empresas de produção dos EUA e até comprando estúdios inteiros de Hollywood. (KOKAS, 2017, 12-13, tradução nossa)¹³⁸

Enquanto Hollywood amplia sua fatia de mercado, a China aumenta sua influência nas indústrias culturais globais, ambos atendendo de forma colaborativa seus interesses particulares; Hollywood acessa custos de mão de obra de produção mais baixos, a China recebe a transferência de tecnologia e talentos para grupos de filmes chineses (KOKAS, 2017). Nestes processos de colaboração, a República Popular da China amplia sua capacidade de produção cinematográfica enquanto Hollywood amplia suas receitas.

¹³⁸ spurred by central government efforts to expand China's cultural soft power, Chinese media industry leaders have begun examining ways to leverage relationships with Hollywood into expanded Chinese investments in Hollywood. Starting with Wanda Group's acquisition of AMC Theaters, Chinese investment in Hollywood has continued, with Chinese media companies opening US offices, taking majority stakes in US production companies, and even purchasing entire Hollywood studios.



CAPÍTULO V: RESULTADOS E DISCUSSÃO

Para a empiria desta tese selecionamos e analisamos seis filmes hollywoodianos: *Red Corner* (Jon Avnet, 1997), *Shanghai Calling* (Daniel Hsia, 2012), *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *The Martian* (Ridley Scott, 2015), *Geostorm* (Dean Devlin, 2017) e *The Meg* (Jon Turteltaub, 2018). A maioria dos filmes escolhidos foi produzida nesta segunda década do século XXI. A única exceção é *Red Corner* (“Justiça Vermelha”). Justificamos essa seleção fora do recorte temporal proposto pela tese no fato de “Justiça Vermelha” retratar de forma clara a visão de uma China atrasada, autoritária e corrupta, onde os direitos individuais não são respeitados. Ao mesmo tempo em que o enredo dos filmes é desvelado, identificamos as mensagens explícitas ou subliminares que eles trazem, fazendo a correlação delas com o contexto social e político de seu lançamento. Posteriormente, enquadramos os achados em um modelo explicativo à luz das teorias das Relações Internacionais e Comunicação.

5.1 Análise fílmica

5.1.1 Justiça Vermelha (*Red Corner*)¹³⁹ – 1997

Jack Moore (Richard Gere) é um advogado americano que viaja à China representando uma grande empresa estadunidense para fechar um milionário acordo comercial sobre programação de TV via satélite. Numa ida a uma boate, Jack conhece uma chinesa com quem passa a noite. Na manhã seguinte, ele é acordado por soldados que invadem seu quarto e o prendem pelo assassinato da mulher que está morta no aposento. Além de existirem vários indícios que o incriminam, Jack se depara com um sistema legal que vê de forma diferente os direitos civis existentes nas leis dos EUA. Como não pode ter um advogado

¹³⁹ Dirigido por Jon Avnet, é um drama norte-americano lançado em 1997. O filme foi um fracasso de bilheteria. Bai Ling recebeu os prêmios National Board of Review de Desempenho Revelação e o de melhor atriz no San Diego Film Critics Society Award. Richard Gere e Jon Avnet levaram o Prêmio Liberdade de Expressão do National Board of Review Freedom of Expression Award. O filme ainda foi premiado com o Political Film Society Award for Democracy. (<https://g.co/kgs/PcoK2S>)



estrangeiro, o Estado chinês indica para sua defesa Shen Yuelin (Bai Ling), uma jovem advogada. Sem nem mesmo conversar com o réu, a advogada está convencida da culpa do acusado, a quem pede que confesse o crime para tentar pedir clemência às autoridades chinesas. Jack, porém, nega-se a confessar um crime que não cometeu. No decorrer da trama, Yuelin se convence da inocência do americano e passa a ajudá-lo a se livrar da acusação mesmo correndo riscos de retaliação por seus compatriotas.

O filme começa mostrando um parque e uma menina brincando à beira de um lago. Com um som tranquilo, a câmera enquadra uma canoa com dois pescadores. Uma voz de mulher adulta narra lembranças de sua avó: “os bambus estão à espera de serem tocados pelo vento”. Em seguida mostra a imagem de uma pipa no céu.

A cena muda para imagens da cidade e sons da rotina urbana movimentada. Estamos em Pequim da atualidade, mais precisamente na Praça da Paz Celestial, tendo em perspectiva um templo chinês com a foto do governante da época. A imagem se aproxima do vidro do carro que reflete a bandeira da China. O vidro se abre revelando Jack Moore, que observa e é observado por uma câmera de vigilância. Soldados marcham na praça, criando uma atmosfera de patrulha e controle.

O carro em que está o protagonista se destaca em meio a outros automóveis mais antigos e muitas bicicletas, enquanto passa pelas ruas movimentadas até chegar no prédio do ministério do rádio, filme e televisão. O passeio da câmera pela cidade mostra um ambiente urbano, mas não moderno ou desenvolvido no sentido ocidental do termo.

Dentro do ministério são projetadas em um telão imagens de mulheres de biquínis correndo na praia, sob um céu iluminado e sol forte. Os burocratas chineses parecem excitados com as imagens. Jack aparece negociando com os chineses a venda da programação americana para a China. Os representantes do governo chinês alegam que os filmes americanos são pornográficos, violentos e supersticiosos, deixando claras as objeções dos chineses com a programação. Jack



faz alegações em favor do contraste entre as culturas que poderia reforçar os valores da China, citando uma fala do “seu grande presidente”:

Jack: - Yong, yang wei Zhong yong¹⁴⁰. Use o ocidente para os objetivos chineses. Estou certo ou me enganei?

O interlocutor diz a Jack que um acordo é possível, “mas precisamos conversar entre nós”.

Na cena seguinte, Jack é levado ao encontro do ministro da rádio, filme e televisão, Lin Shou (James Hong). A casa do ministro se destaca em relação à maioria das casas mostradas no filme, expondo que dirigentes tem privilégios. Os guindastes e os edifícios ao fundo marcam o contraste arquitetônico entre o moderno e o tradicional. O americano é recebido pelo filho do ministro, Lin Dan (Byron Mann). O ministro explica que há duas correntes no governo e na sociedade, uma mais aberta e outra mais fechada à cultura ocidental, demonstrando haver fortes pressões de ambos os lados. Eles seriam, então, representantes da ala menos conservadora e que estariam muito interessados em fechar o negócio com a companhia dos EUA e não com a concorrente, HoffCo Telecom, da Alemanha.

Na sequência, a imagem mostra um ambiente de boate com luzes coloridas e dançarinos se apresentando ao som de “Y.M.C.A”, do grupo *Village People*. Lin Dan pergunta para Jack: “É isso que imaginou da China, Jack?”, que sinaliza negativamente com a cabeça enquanto sorri. Jack observa o ambiente e percebe a presença de policiais, inclusive olhando para eles. Esta cena reforça imagens anteriores de vigilância e controle.

A cena muda. Entram sons de tambores e instrumentos chineses. Um casal vestido com roupas tradicionais e máscaras faz uma performance segurando espadas envoltos numa fumaça vermelha. Por trás deles surgem modelos desfilando com roupas elegantes e sensuais. Ao ser interpelado por Jack sobre por

¹⁴⁰ Gu wei jin yong, yang wei Zhong yong (洋为中用, 洋为中用. Em inglês: Let the past serve the present, let foreign things serve China): Deixe o passado servir o presente, deixe as coisas estrangeiras servirem a China (tradução nossa). A inscrição é do discurso de Mao aos estudantes do Central College of Drama em fevereiro de 1964. (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1621722&partId=1&searchText=wang+wei&page=1)



que precisa tanto do acordo comercial, Lin Dan responde: “Eu quero que meu filho cresça numa China diferente do que é hoje”. Ou seja, ele quer uma China que se assemelhe aos Estados Unidos.

As modelos desfilam com pequenas máquinas fotográficas nas mãos e registram imagens da plateia, num contraste entre o tradicional da cultura chinesa e o moderno. Dan afirma a Jack que os dois podem ser parceiros imbatíveis e que o americano precisaria da retaguarda dele. Mas Jack desconversa dizendo que eles podem se entender depois dos acordos assinados. Uma das modelos, Hong Ling (Jessey Meng), fixa o olhar no americano, que corresponde. Ela tira fotos dele que reage com sorrisos. Dan lhe serve bebidas.

Em seguida a cena mostra o americano pagando a conta para ir embora. Mas, ele vê do outro lado a modelo, que segura uma espécie de prancheta e parece desenhar. Ele se aproxima e pede para ver. Ela mostra o desenho de um nariz que seria o dele. Eles riem e Jack pede para ver os outros desenhos. Os dois tentam se entender mesmo com as dificuldades da língua. Quando ele diz que “vai pra casa”, ela diz “não”. Depois os dois aparecem no elevador do hotel onde o advogado está hospedado. O clima é de sedução e romance. No quarto eles continuam bebendo e o romance tem sequência, com carinhos e risadas. Em seguida, ela aparece em segundo plano falando com alguém ao telefone. Parece discutir. Quando ele pergunta o que estava acontecendo, ela desconversa e diz que está tudo bem. Os dois, então, continuam a se abraçar e beijar.

A sequência mostra Jack sendo arrancado da cama por policiais de forma abrupta. Ele está tonto e não entende o que está acontecendo. Sua camisa, seu corpo e mãos estão sujas de sangue. Sem entender ele pergunta o que está havendo. Ao ver o quarto sujo de sangue corre até o sofá onde encontra o corpo de Hong ensanguentado e pede para chamarem um médico. Os soldados gritam em chinês e ele sem entender pergunta: “Você fala inglês? Você fala inglês? Você fala? Ni shuo ying yu ma?¹⁴¹ Ni shuo ying yu ma? Eu sou americano. Alemão? Alguém

¹⁴¹ Tradução do chinês padrão: Você fala inglês?



fala alemão?”, o que é ignorado. Jack continua sendo arrastado de forma enérgica até o carro da polícia.

Na cadeia ele é lavado com jatos fortes de água. Aparece numa sala sozinho onde um aparelho televisor mostra imagens de execuções. Ele diz para si mesmo: “sou um cidadão americano”, como se isso lhe desse uma espécie de imunidade ou lhe permitisse ter tratamento semelhante ao praticado em seu país. Policiais entram na sala e um deles avisa que seu inglês é ruim. Informa que o americano está sendo acusado de estupro e homicídio da modelo, que é filha de um general influente.

O crime de que é acusado é punido com pena de morte e a conta pela bala usada no fuzilamento é enviada para a família do condenado. Ele pede para falar com a embaixada americana e alega que tem direitos. O soldado responde que ele não tem direito nenhum e que está sob as leis da China. “Primeiro a investigação”, informa o chinês. Jack nega que tenha cometido qualquer crime. A autoridade mostra a ele uma frase na parede da sala e traduz: “Misericórdia para quem confessa. Punição para quem resiste”, aconselhando-o a confessar o crime. Ao dizer que não estava resistindo, Jack é esbofeteado e cai ao chão. Ele é colocado numa cela pouco iluminada, com algemas nas mãos e pés, e sob vigilância. Recebe visita de um amigo americano e pede que chamem seu advogado, quando é informado que advogados estrangeiros não podem atuar na China.

Em sua primeira audiência na Justiça, Jack percebe as diferenças entre o sistema de leis americano e o chinês. A juíza do caso se mostra dura e o repreende várias vezes. A advogada de defesa, Shen Yuelin (Bai Ling), a quem Jack não tivera chance de conhecer nem conversar, alega que seu cliente é culpado, o que gera revolta em Jack: “Vá a merda. O que eu fiz?”. Eles são levados a uma sala e têm oportunidade de conversar. Ela se mostra aparentemente convicta da culpa de seu cliente e quer que ele se declare culpado, o que poderia atenuar a sentença. Mas Jack continua alegando inocência. Sua advogada esclarece:

Shen Yuelin: - Se você declarar inocência, a juíza e dois promotores públicos se reúnem e podem se sentir ofendidos por sua falta de respeito. A votação determina seu destino. Em nosso país a educação dos criminosos tem grande importância. A



misericórdia é grande para os que confessam. A punição é severa para aqueles que insistem em sua inocência. Afinal, você deveria saber tratar nosso sistema legal com respeito.

Jack: - Me poupe sobre a moral do seu sistema judicial.

Shen Yuelin - Se você alegar inocência, você poderá ser sentenciado à morte. Ao contrário do seu país, aqui as sentenças saem em uma semana. Leva um tiro e o custo da bala vai ser cobrado de sua família.

Jack continua alegando que não cometeu crime algum, mesmo confrontado com os argumentos de sua advogada de que ele não tem como afirmar sua inocência, uma vez que estava inconsciente e sob efeito de álcool. Ela arremata: “Na China nós temos o Estado sobre o indivíduo. Temos uma população seis vezes maior que a dos EUA e um décimo de crimes de lá. Me diga, o que é certo?”

Jack recebe a visita de Dan Lin, que leva ao americano um código das leis chinesas em inglês. A conversa gira em torno do acordo que seria assinado entre a empresa americana e o governo chinês. Dan informa que o caso do assassinato colocava a sociedade contra. Jack está imerso em uma cultura estranha à sua, regulada por regras e leis diferentes. Sua cela não possui cama, pia e nem banheiro, somente um buraco no chão para que possa fazer suas necessidades fisiológicas. Demonstrando a precariedade da prisão, numa das cenas, ao levar comida para o acusado, o carcereiro lava a vasilha na latrina.

Na audiência seguinte, a advogada tenta mostrar uma suposta insanidade do acusado, ao que ele novamente protesta. Em diálogo a sós, Yuelin explica ao réu que seria melhor para ele confessar ou alegar insanidade para que a pena fosse a menos severa possível. Mas ele se nega e insiste na própria inocência. Vendo que não estava conseguindo convencer a sua advogada de defesa, Jack recorre ao direito que o código chinês lhe dá de fazer ele mesmo perguntas à testemunha. Mostrando surpresa, a juíza não pode negar o pedido assegurado na legislação chinesa que o acusado estava estudando na prisão. As perguntas de Jack ao policial encarregado da sua prisão levantam suspeitas sobre a hora do telefonema anônimo que delatara os gritos da vítima e a suposta hora em que o crime teria



acontecido. Jack começa a ganhar a atenção de sua advogada. Lembrando-se da corrente com um medalhão que ele havia visto no pescoço da vítima na noite do crime, o acusado pergunta ao soldado pelo objeto, visto que, nas fotos do corpo apresentadas no tribunal, ela estava sem a corrente. O soldado garantiu que não havia corrente nenhuma no pescoço da vítima.

A partir de então, a advogada começa a investigar o crime. Pede ajuda a um amigo da TV chinesa para ver as imagens da boate na noite do crime. O amigo comenta: “Eu tenho uma certa simpatia pelo seu americano. Um homem contra todos”. Ela acaba descobrindo que Jack estava dizendo a verdade em relação à corrente com o medalhão.

O pai de Hong Ling, General Hong (Chi Yu Li) vai visitar Yuelin em sua casa. Eles caminham por becos em uma área bastante pobre. Ele pede que ela atenda o desejo de seu cliente e mude a alegação:

Yuelin: - General Hong, aquilo é uma sentença de morte. Minha obrigação perante a lei é defender ele com os princípios do partido.

General Hong: - Se eu fizesse sob minha obrigação, por pouco eu teria chamado os guardas vermelhos para esmagar o seu pai durante a revolução cultural. Mas eu intervim. Eu considerei a sua amizade e isso vale para você também. Por favor, faça o que o americano deseja.

Numa das cenas a sós com seu cliente, ela pede que o acusado cheire a camisa que estava vestindo na fatídica noite e que era usada como prova contra ele. O cheiro estranho na roupa levou a advogada a perguntar à testemunha na audiência seguinte sobre o que poderia ser a substância, tendo confirmada a suspeita de que seria clorofórmio ou éter. Alegando que seu cliente não tinha permissão para uso da substância química e que não a possuía na noite do crime, Yuelin afirma que uma terceira pessoa havia entrado no quarto, dopado o acusado e cometido o crime. Assim, declara seu cliente inocente. Ele fica surpreso com a mudança de atitude da jovem.

Ao ser levando de volta para a cadeia, Jack sofre uma tentativa de assassinato. Vários policiais ou soldados o agridem gravemente e tentam jogá-lo



escada abaixo. Mesmo algemado e muito machucado, ele consegue se manter pendurado até que outros policiais chegam e o socorrem. Ao ser informada da agressão que seu cliente sofrera, a advogada consegue liberação judicial para que ele vá até sua casa para juntos preparem a defesa dele. Num clima amistoso, os dois conversam sobre suas vidas privadas.

Em busca de provas eles vão até a boate e depois ao quarto do hotel onde tudo aconteceu. Ele lembra então da discussão da moça com alguém ao telefone. Ao verificar o celular da vítima, a advogada descobre o número e vai até a central telefônica do hotel onde as ligações ficam gravadas. Descobre, então, que fora apagada. Ele questiona:

Jack: - Belo sistema você tem!

Yuelin: - As gravações foram apagadas por um indivíduo.

Jack discute com Shen questionando quem teria autoridade para mandar deletar a gravação, tendo comprovada sua suspeita de que apenas autoridades tinham esse poder. Daí ele conclui aos gritos que o ministro de rádio, filme e televisão, ou o dono da empresa concorrente ou mesmo o pai da vítima estaria envolvido no esquema. Ele acredita que tudo pode estar relacionado com o acordo do satélite de comunicação:

Jack: - Os efeitos do acordo com a McAndrews era abrir o seu fechado sistema.

Yuelin: - Quem é você para criticar?

Jack: - Uma vez aberto, não há como voltar atrás.

Yuelin: - Na América, a taxa de mortalidade infantil é maior.

Jack: - A única coisa que precisa saber é que nós não apagamos registros

Yuelin: - Pessoas são punidas por sua cor

Jack: - Você já esteve lá?

Na cena em sequência, os dois estão num carro oficial numa das estreitas e movimentadas ruas da cidade, cercados de policiais. Uma batida de carro acontece e se forma um engarrafamento. Os policiais que estavam no carro saem. Os dois ficam sozinhos e começam a estranhar a situação. Yuelin tenta sair e percebe que o carro está trancado. Logo em seguida aparece um policial bem do lado do carro



e atira na direção dos dois, quebrando o vidro do veículo. Os protagonistas seguram a mão do agressor e com muito esforço conseguem desarmá-lo. Jack aproveita para fugir correndo com a arma na mão.

Jack é perseguido pela polícia e corre por ruas estreitas e becos. As imagens mostram cenas cotidianas da cidade com carnes de animais que seriam usadas para alimentação expostas em situação precária em ruas sujas e população visivelmente pobre. Do alto de um telhado, Jack avista a bandeira dos EUA ao longe, projetando seu luminoso vermelho, azul e branco como um farol acima de um mar de telhados sombrios.

A fuga continua. Jack tenta chegar ao local avistado, saltando por cima dos telhados enquanto os policiais chineses o acompanham correndo pelas ruas. Jack consegue entrar no prédio que é sede da embaixada americana. Finalmente estaria livre da ameaça de prisão e da sentença de morte. Porém, Jack é informado que a advogada havia se responsabilizado pela saída dele da prisão, e com isso colocava em jogo sua carreira e seu futuro. Entende também que ela estava tentando provar a inocência dele sozinha, sem ajuda da embaixada americana e contra o governo do seu país. Ela pede para vê-lo, no que é desaconselhado pelos funcionários da embaixada. Mas Jack aceita conversar com a advogada. Ele pergunta a ela porque ela estava se arriscando por ele se ela não acreditava nele.

Yuelin: - Eu sempre escutei o pior de você. E eu nunca questionei. Eu sempre aceitei as coisas. Era o mesmo quando era criança.

Jack: - Por quê?

Yuelin: - Eu era cega. Eu era muda.

Jack: - Quando era uma criança, foi durante a Revolução Cultural, não foi?

Yuelin - Sim

Jack: - O que é isso?

Yuelin: - Eu fui para a escola até que fecharam e tudo parecia uma loucura. Eu não sei se entenderá isso, Jack Moore.

Jack: - Tente.



Yuelin: - Eu... Eu vi.... Eu vi meu pai ser humilhado e eu não disse nada. Eu vi meu pai ser espancado e não fiz nada. Eu vi meus colegas de classe passarem tinta preta na cabeça, um por um, um por um... E o que eu fiz? Eu fiquei com vergonha enquanto ele era arrastado. Eu nunca questioneei. Eu era cega. Eu sinto muito por isso. E eu não acreditei na sua inocência. Mas agora eu acredito. Eu acredito!

A imprensa está toda à porta da embaixada. Através da persiana da janela Jack vê Yuelin sendo conduzida pelos policiais por ter se responsabilizado por seu cliente e ele ter fugido e decide sair da segurança da embaixada e vai ao encontro de Yuelin, abrindo espaço entre dezenas de policiais até que fica frente a frente com sua advogada. Ela desaprova sua atitude e não entende por que ele resolveu se entregar.

Jack é conduzido de volta para a cadeia e vai para a solitária. As imagens dele na prisão são alternadas com imagens da advogada chegando de bicicleta ao parque, cenário das imagens iniciais do filme. Ela segue em busca de provas mesmo contra pedidos de oficiais chineses para que não ajude o americano considerado criminoso. Vai até o hotel onde o crime aconteceu. Discute com o guarda que vigia a porta do quarto e consegue entrar. Logo depois, o amigo que a ajudou com as imagens da boate entra no quarto do hotel para lhe entregar uma fita com a gravação telefônica que havia sido apagada da central. Yuelin pergunta o que ele havia dito ao guarda que vigiava a porta e descobre que o policial não estava mais lá. Aflita ela pede que o amigo vá embora. Em seguida é atacada e quase morta por um homem encapuzado que leva consigo a fita com a gravação telefônica.

Ao saber do ocorrido, Jack desiste de lutar por sua inocência para salvar advogada. Na sequência, uma nova audiência. Antes de entrar na sala do júri, eles conversam e ela conta que conseguiu a gravação. Jack então lhe diz que prefere não levar adiante, pois temia por ela. Mas Yuelin insiste em continuar, dizendo que não iria mais se calar e que seu papel era provar a inocência dele. A audiência começa e a advogada pede que o oficial Huan Minglu (Roger Yuan) seja arrolado como testemunha. Embora a juíza negue o pedido, outros membros do júri se



interessam em ouvir o que ele teria a dizer, já que a advogada garantia que tinha provas ligando o oficial ao caso. Diante das revelações, a sessão é suspensa e a advogada é chamada pelas autoridades (Procurador Geral, vários militares e o General Hong) para uma sala reservada onde é pressionada a desistir, mas ela as enfrenta, perguntando do que eles têm medo.

Shen Yuelin: - Tenho vivido muito tempo em silêncio, de Tribunal para Tribunal. Por que nós não podemos namorar à luz do dia? Por que não podemos confiar nas testemunhas que temos? Por que não podemos deixar o povo ser escutado, especialmente se forem obrigados a ficar quietos? Eu aceito pagar o preço se eu estiver errada. E você aceita pagar o preço se eu estiver certa?

Um homem entrega a Jack o colar da vítima a pedido da advogada. Ele abre o medalhão do colar e vê a foto do pai de Hong, e do outro lado, uma fotografia não revelada. Enquanto isso, a sessão é retomada e o réu está sozinho. Ele se preocupa com Yuelin e pergunta por ela. Pede que acabem com tudo aquilo e o matem logo, deixando a moça em paz. Yuelin e as demais autoridades entram no tribunal novamente no momento em que Jack implora à Presidente da Corte para chamar mais uma testemunha, o que é negado. Mas a advogada argumenta que o Procurador Geral autorizou e, quando esta ia chamar o Ministro, Jack gesticula e sinaliza para que ela convoque Lin Dan. Ele é chamado a depor e nega as acusações. Nesse momento os espectadores descobrem que o filho do ministro havia assumido o cargo de entreposto da China no acordo da comunicação por satélite fechado com a empresa alemã, já que a prisão de Jack levou ao cancelamento das negociações com a companhia americana que ele representava. Depois é revelado que a foto no medalhão de Hong Ling era dele com ela e tendo identificada a ligação que fez para a vítima do telefone do pai dele, o ministro, Dan acusa Huan Minglu pelo assassinato da moça. O Procurador Geral sinaliza para que a Presidente da Corte encerre a sessão, o que é feito imediatamente. A advogada protesta e pede a libertação de seu cliente. A Presidente da Corte determina a prisão de Huan Minglu. Yuelin argumenta à Presidente da Corte que eles confessaram a autoria e o mando do crime. A Presidente da Corte diz que quer



falar com Lin Dan em particular. Enquanto Jack e Huan Minglu são conduzidos pelos policiais em meio ao tumulto, Dan se direciona sorridente para a saída quando é surpreendido pelo pai da vítima, que efetua um disparo certo no peito de Lin Dan. “Desculpe-me por todo o transtorno que lhe foi causado”: ele fala a Jack depois de matar o verdadeiro assassino de sua filha.

Em off, a Presidente da Corte lê a sentença:

Finalmente Jack está livre.

Novamente o lago ao som dos bambus, o reduto de Yuelin, local de amparo por trazer lembranças familiares, o casal da trama caminha. “Vou sentir sua falta”, diz Jack a advogada. Ela explica a Jack que “quando os bambus são tocados pelo vento, podemos sentir a emoção, é só ouvir o som dos bambus”.

No aeroporto, Jack convida Yuelin para ir com ele, mas ela diz que ele sabe que ela não pode. Ele insiste para que ela mude de ideia, mas ela afirma que neste momento ela era necessária para “fazer o melhor”.

Jack: - Então nós vamos dizer adeus agora, como se nada tivesse acontecido?

Yuelin: - Não. Alguma coisa aconteceu... Minha vida mudou. Você me fez ficar aberta. Você é parte da minha vida agora, Jack Moore. Eu nunca mais vou ser a mesma.

Jack: - Nenhum dos dois será.

Jack se levanta, pega as malas e se despede. Eles ficam em pé, muito próximos um do outro. Há uma tensão no ar. Jack já está se aproximando do avião quando Yuelin corre em sua direção.

Yuelin: - Lembre-se. Tudo é diferente agora. Agora você tem alguém do outro lado do mundo, alguém que é sua família.

Jack larga as malas e os dois se abraçam de forma calorosa.

Análise:

“Justiça Vermelha” tem um objetivo político claro: mostrar o quão injusto é o sistema que deveria assegurar justiça no país comunista. Para Chan (2009), esse



filme, “Sete Anos no Tibete”¹⁴² e Kundun¹⁴³ foram respostas de Hollywood à entrega de Hong Kong à República Popular da China¹⁴⁴, por conta da desconfiança em relação às verdadeiras intenções do governo chinês em relação à nova Região Administrativa Especial.

Embora esses filmes não representem diretamente a transferência propriamente dita, eles abordam suas implicações políticas por meio de retratos de agressões ideológicas e militares chinesas e de sua desconsideração pelos direitos humanos [...]. Em outras palavras, a construção de Hollywood das imagens cinematográficas e discursos políticos nesses filmes, em certa medida, demoniza a República Popular da China (CHAN, 2009, p. 57, tradução nossa)¹⁴⁵.

O filme retrata abusos de toda sorte cometidos contra Jack Moore por autoridades chinesas: ele é conduzido de forma enérgica para a prisão, despido, lavado com jato d’água, interrogado sem a presença de seu advogado, agredido fisicamente por várias vezes, serviram-lhe comida em vasilha lavada com a água da privada, torturado psicologicamente, tem cerceado o direito de defesa e é declarado culpado até que se prove o contrário (CHAN, 2009).

Há claramente o embate de narrativas com visões de mundo antagônicas: capitalismo x comunismo, ocidente x oriente, democracia x ditadura, sociedade centrada no indivíduo x sociedade centrada no Estado. A partir de uma série de oposições, a China assume o lugar de tudo que é ruim, enquanto os EUA são representados não como o lugar perfeito, mas por contraposição, assume o lugar da garantia dos direitos individuais, de um sistema judicial justo. À China comunista cabe o lugar de país corrupto, onde estatísticas são manipuladas, dados apagados, que mata seus compatriotas – talvez inocentes, mas que ousaram questionar o

¹⁴² Filme lançado em 1997, dirigido por Jean-Jacques Annaud.

¹⁴³ Filme lançado em 1997, dirigido por Martin Scorsese.

¹⁴⁴ Para Chan (2009), apesar desses filmes refletirem a contínua fascinação de Hollywood pela política, cultura e espiritualidade chinesa / tibetana, já demonstrado nos filmes “O Último Imperador” (1987) e “O Pequeno Buda” (1993) de Bernardo Bertolucci, eles também representam uma reação estrategicamente cronometrada a esse retorno.

¹⁴⁵ Though these films do not directly depict the handover per se, they do address its political implications through their portraiture of Chinese ideological and military aggression and its disregard for human rights [...]. In other words, Hollywood’s construction of the filmic imagery and political discourses in these films, to a certain extent, demonizes the People’s Republic of China.



regime e se recusaram a admitir culpa – e ainda manda a conta da bala aos familiares. Um lugar no qual presos recebem tratamento desumano, sofrem tortura física e psicológica, comem em pratos lavados na latrina. A imagem é de um país de povo simples e pobre. Suas casas simples contrastam com as dos agentes governamentais.

Os jovens chineses também são mostrados em contraste. Shen Yuelin é uma advogada idealista, presa às tradições. Tem uma vida simples, usa a bicicleta como meio de transporte, veste roupas simples, é íntegra. Yuelin recebe a abertura do sistema. Lin Dan é filho de um ministro do governo, veste ternos alinhados e deseja a abertura do sistema. É um jovem ambicioso e corrupto. Ou seja, enquanto Yuelin possui as virtudes para transformar o sistema fechado segundo os preceitos do ocidente, Dan possui os vícios dos dirigentes comunistas para proceder mudanças sem alterar o sistema vigente.

O filme coloca no papel de vilão o próprio Estado, sendo o povo vítima do sistema. De forma simbólica, Jack Moore encarna os EUA e promove a redenção do povo chinês na figura de Shen Yuelin, despertando nela um ativismo que não havia. Há uma atmosfera de romance entre os dois, mas que não se realiza. Apesar do filme deixar claro o envolvimento afetivo entre o casal, só há contato físico ao final. No aeroporto, ao se despedirem, um passa pelo outro, mas não há toque, o que só ocorre na cena final do filme: um longo abraço. O tabu de sexo inter-racial ainda está presente.

“Justiça Vermelha” é uma construção de narrativa feita por um país ocidental, capitalista e que vive em um regime democrático, sobre um país oriental, comunista e fechado. É uma espécie de alerta aos cidadãos do mundo: não vá à China! Não se relacione comercialmente com ela, sob pena de ter os mesmos infortúnios que Jack.



5.1.2 O Chamado de Xangai (Shanghai Calling)¹⁴⁶. 2012

O filme começa com uma imagem de cabeça pra baixo de um jornalista, na China, escrevendo uma reportagem a respeito da experiência do americano San Chao em Xangai. Sua voz em off narra:

- Nós temos um ditado aqui na China. Xangai é como uma bela mulher: sedutora, misteriosa e, hoje em dia, muito atraente para empresários estrangeiros, executivos, banqueiros, engenheiros, vendedores. Centenas de milhares de americanos agora moram e trabalham em Xangai.

Enquanto narra, a câmera atravessa a janela e mostra Xangai, uma metrópole moderna e iluminada, de arranha-céus imponentes e de prédios históricos numa composição harmoniosa. Em câmera acelerada, pessoas e carros passam de um lado para o outro. Cenas de executivos trocando cartões de visitas e de jovens casais tomando drinques complementam a apresentação do narrador. As imagens poderiam ser de qualquer metrópole, mas não deixam dúvidas ao mostrarem a Oriental Pearl TV Tower¹⁴⁷, uma das marcas arquitetônicas do renascimento moderno de Xangai.

Prossegue o narrador:

- Esta é a história de um americano chamado Sam. Um bom homem. Fácil de se conviver. Nunca foi arrogante ou convencido. E, por causa disso, ele foi amado por todos que conheceu em Xangai. Ou... talvez não.

¹⁴⁶ Escrito e dirigido por Daniel Hsia, é uma comédia romântica norte-americana em coprodução com a China, lançada em 2012. Daniel Henney ganhou um prêmio de Melhor Ator no Festival de Cinema de Newport Beach de 2012 e Daniel Hsia ganhou o prêmio de Melhor Novo Diretor / Destaque em Primeiro Lugar no Festival de Cinema Asiático-Pacífico de Los Angeles de 2012. (https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Calling)

¹⁴⁷ A Oriental Pearl TV Tower se tornou o ponto mais reconhecido de Shanghai. Concluída em 1994, é uma das torres de transmissão mais altas do mundo. É um espaço multifuncional com lojas, um museu informativo e um restaurante giratório. Localizada no Pudong Park, a torre tem 468 metros de altura e onze esferas ligadas por três colunas e mistura as estéticas futurista e tradicional da China (<https://www.expedia.com.br/Torre-Perola-Oriental-Shanghai.d502785.Guia-de-Viagem>)



As imagens da cena paralela a esse áudio reforçam a dúvida levantada pelo narrador: Sam (Daniel Henney) e seu amigo Brad (Sean Gallagher) saem correndo de dentro de uma fábrica enquanto são perseguidos por dezenas de trabalhadores chineses. A imagem congela em plano médio nos dois e a tela é dividida na horizontal com duas imagens de ponta-cabeça: em cima, Xangai à noite; em baixo, Nova York de dia. A imagem gira e enquadra Nova York, onde a trama começa a se desenrolar algum tempo atrás.

Sam é um jovem e ambicioso advogado de Nova York. Descendente de chineses, acabou de vencer um importante caso para o escritório de advocacia que trabalha, Powell & Davies – Assessoria Jurídica Global. Ele é chamado pelos seus chefes para uma reunião na qual, acredita, seria convidado a integrar o quadro de sócios. “Sam Chao está a caminho do topo”, diz a voz do narrador. Após ser efusivamente parabenizado pelos chefes pela importante vitória em seu último caso, é dada a ele “uma notícia sensacional”. Sam já se imagina em pé ao lado da placa da empresa grafada Powell & Davies & Chao enquanto as pessoas o celebram: “Você é o cara!”, quando é dada a notícia:

- Vamos mandar você pra China.

Sam parece não acreditar no que ouve. A parede na qual estava a placa com o nome do novo sócio cai, revelando a imagem de um chinês no campo segurando uma galinha. A China que se revela retrata a imagem que Sam tem do país: uma China rural, atrasada e feia.

Seus chefes argumentam que se o maior cliente do escritório vai para Xangai, “nós também vamos”. E Sam é a escolha óbvia: solteiro, empreendedor e até é chinês. Na verdade, Sam é um legítimo americano descendente de chineses. Porém, mesmo sendo um americano na essência, sua aparência destoia dos caucasianos que caracterizam a maioria do povo americano.

Para piorar o cenário, os chefes não fizeram o tão esperado convite para a sociedade:



- Estamos cientes dos rumores. Nós não estamos prontos para nomear um parceiro ainda.

- Mas estamos prontos para enviar você para a China. Esta é uma grande oportunidade, Sam.

Apesar de tentar argumentar que poderia ser mais útil em Nova York e que teria planos – seu trigésimo aniversário estaria chegando e já tinha um restaurante alugado e DJ contratado, Sam foi persuadido pelos experientes chefes que, apelando ao senso de equipe, pactuaram que ele ficasse por três meses em Xangai.

Sam voa para Xangai, onde é recepcionado no aeroporto por Amanda (Eliza Coupe), americana especialista em realocação com fluência em mandarim. Sam chega desolado, com o paletó aberto e a gravata folgada no pescoço, respira fundo para enfrentar o desafio posto. Sem fazer nenhum esforço para ser simpático, parece alguém que foi enviado ao pior lugar possível. Após repassar um kit de sobrevivência (mapa de Xangai, algum dinheiro chinês, cartões de visita e celular), Amanda avisa que, antes de levá-lo ao seu apartamento, gostaria de levá-lo para conhecer Donald Cafferty, da *American Chamber of Commerce* (Amcham), uma espécie de prefeito da America Town – que seria uma China Town¹⁴⁸, só que às avessas¹⁴⁹. Segundo Amanda, a América Town seria a pequena comunidade de expatriados americanos em Xangai, como Chinatown nos Estados Unidos, mas ao contrário¹⁵⁰.

¹⁴⁸ A expressão Chinatown é usada para designar uma região urbana formada por uma grande população de chineses dentro de uma sociedade não-chinesa. Essas áreas existem em vários países, tais como Canadá, Estados Unidos, França, Reino Unido, entre outros. Surgiram a partir dos fluxos migratórios de chineses em busca de trabalho.

¹⁴⁹ A Chinatown de Nova York, provavelmente a qual Amanda se referia no filme, está localizada no lado leste de Manhattan e é a maior dos Estados Unidos, bem como a maior concentração de chineses no Ocidente. Com uma população estimada entre 70.000 e 150.000 habitantes, Chinatown é o ponto de destino preferido dos imigrantes chineses, apesar de acolher outros expatriados, tais como dominicanos, porto-riquenhos, birmaneses, vietnamitas, filipinos, entre outros (WAXMAN, [1998?]).

¹⁵⁰ Se considerarmos os motivos do surgimento das comunidades americanas na China, elas divergem bastante das chinesas na América. O sentido de contrário se amplia, extrapolando apenas a inversão de nacionalidades em um ou outro lugar. O perfil desses novos expatriados americanos na China difere bastante daqueles chineses dos séculos XIX e XX na América. São executivos e profissionais liberais, profissionais de alta qualificação, professores de inglês, pesquisadores entre



Universidade de Brasília

Sam sai do aeroporto ao encontro de Donald Cafferty. No percurso, acompanha pela janela uma bela e moderna Xangai, com idosos nas praças, pessoas andando de motos e bicicletas, ruas limpas e arborizadas, prédios em reforma. Enfim, uma cidade viva.

Donald, que além de “prefeito” da America Town também preside a Jimmy’s Fried Chicken China – uma cadeia de restaurantes que acabara de inaugurar a sua loja de número 8000 na China –, combina um drink com Sam e promete apresentá-lo aos principais executivos de negócios da cidade (Microsoft, P&G, Ford). Essa fala mostra como a China está globalizada e a importância de sua economia para as grandes corporações globais.

Ao conhecer o seu novo apartamento, Sam é apresentado a uma moderna instalação automatizada e ecológica. Ao ouvir barulho de obra no andar de cima, Sam questiona se o edifício ainda estava em construção e Amanda responde que Xangai e construção andam de mãos dadas. Sam acredita que a ameaça de processar a construtora seria suficiente para que as obras (e o barulho) fossem suspensas pelo período da estadia dele lá, apesar do alerta de Amanda de que isso pode não funcionar. Mas Sam é um tipo um tanto arrogante e prepotente para ouvir.

Sam precisa chegar ao local de reunião com o cliente mais importante do escritório. Ele pega um táxi e pede para o motorista levá-lo ao endereço. O motorista tenta explicar que ele está no endereço, mas a barreira da língua não permite que Sam compreenda. Ele acha que o motorista quer pegar o caminho mais longo até o endereço:

Sam: - OK. Tudo certo. Entendi. Eu sou de Nova York. Então não pense que só porque eu sou de fora da cidade que você pode preencher a tarifa indo pelo caminho mais longo ou seja o que for que você esteja tentando fazer. Apenas me leve aqui.

O taxista, bastante contrariado com o comportamento do passageiro, liga o taxímetro e anda menos de dez metros e para em frente ao prédio que Sam procurava. Mais uma vez Sam foi arrogante e prepotente com quem apenas queria

outros. As condições de moradia diferem também daquelas dos cortiços iniciais de Chinatown. Ou seja, de muitas formas, a America Town é o contrário de Chinatown.



Universidade de Brasília

ajudar. Sam reúne com Marcus Groff, CEO da Groff Technology, que deseja pagar 50 milhões de dólares para adquirir um *smartphone* da próxima geração de um inventor chinês – um gênio recluso que, quando aparece, vem com um *gadget* que muda tudo. Sam o aconselha a elaborar um contrato de leasing em vez disso, por US\$ 5 milhões.

Sam vai ao encontro de Donald numa festa e conhece Brad, um professor de inglês. Donald fala para Sam:

- Esta é a nova terra da oportunidade, Sam.

Brad e Chase, um professor com quem Amanda conversava na festa, parece que estão na China apenas para transar com garotas chinesas. A oportunidade a que Brad se referia era de ter sexo inter-racial, uma oportunidade de quebrar o tabu fortemente reprimido por décadas. Sam, ao demonstrar interesse por Amanda, é duramente recriminado por Brad:

Brad: - Não, não, não, não. Você não vai lá. Você não veio para a China para conhecer garotas brancas.

O tabu do sexo inter-racial que assombrou os americanos nos séculos XIX e XX não faz parte das preocupações dos homens americanos na China, pelo menos no filme. Também não parece ser um problema para as chinesas, que reagem com naturalidade aos assédios dos homens americanos.

Na manhã seguinte, Sam recebe um telefonema de Marcus, que está furioso por ter descoberto que uma fábrica chinesa estava fabricando e vendendo o mesmo *smartphone* que ele havia negociado. Sam tem uma teleconferência com seus chefes, que estão bastante alterados e fazendo críticas ao trabalho dele:

- Se ele nos processar por negligência, nós estamos olhando para bilhões em danos. Bilhões.

- Conserte isso, Sam. Conserte. Ou me certificarei que essa mancha siga você pelo resto de sua carreira infeliz. Será que eu fui bem claro?

Donald recebe a visita de Esther Wu, da Climb Motors, sua desafiante nas eleições da Amcham. Donald agradece por ela se voluntariar, visto que a comissão



eleitoral sempre tem dificuldades de encontrar alguém para concorrer com ele. Esther responde:

Wu: - Xangai não é mais um posto de dificuldades para párias. É uma estrela de ouro em seu currículo e está atraindo os melhores e mais brilhantes nos dias de hoje. Estudiosos Rhodes, MBA's... Eles são o novo rosto da comunidade de expatriados.

Esse diálogo mostra bem a diferença de perfil dos expatriados da America Town em relação aqueles das Chinatowns dos séculos XIX e XX (trabalhadores braçais, com baixa qualificação e baixa remuneração).

Sam entra no bar de Donald que sugere que ele procure o Incrível Wang (Le Geng), um jornalista freelancer que também é investigador, mas Sam rejeita a ideia de contratar alguém que se chama Incrível Wang para resolver uma questão jurídica de um bilhão de dólares. De volta ao seu apartamento, Sam percebe que os barulhos da reforma persistem. Ele liga para a Amanda e dá o braço a torcer, admitindo que ela tinha razão em relação aos funcionários da obra e combina de passar na casa dela para ver uma outra opção de apartamento. Sam encontra com Amanda e saem caminhando por um parque cheio de pessoas se exercitando. Sam revela a situação de “fim de carreira” que está passando e é aconselhado por ela a buscar ajuda do Incrível Wang, uma espécie de herói de Xangai que ajuda as pessoas com problemas. Sam imagina um herói nos moldes dos heróis de filmes americanos e não se mostra entusiasmado em chamá-lo. Ele a convida para almoçar e eles têm a oportunidade de se conhecerem melhor. Ela explica que foi para lá após o divórcio, já que havia estudado o idioma por três anos na faculdade e um na Universidade de Beijim e que ser criada lá abriria oportunidade para a sua filha. Em relação a Sam, ela tenta adivinhar e diz que ele se mudou pra lá porque alguém lhe prometeu uma grande promoção: - conheço o teu tipo. Sam a provoca para dizer qual é o seu tipo.

Amanda: - Homem de negócios habilidoso, charmoso, motivado, você vem aqui para fazer negócios, mas você ainda quer ser visto como uma empresa americana. Então você minimiza sua associação com a China o máximo que pode. Na verdade,



you minimize so much that no one thinks of human beings who manufacture their product. Until, of course, something terrible happens and ends up in all the news. Then you make some changes in the hope that your clients have short memory. Or, if you are a real idiot, just pretend you didn't know what was happening in your own factory and put all the blame on the Chinese.

While Amanda speaks, some images illustrate her arguments: close-up of a barcode on a package with the phrase "Designed in California, Manufactured in China"; image of a news anchor on TV in front of a Chinese factory with several workers outside; article in a printed newspaper with a headline about recalls of seven million toys made in China, in which the CEO says that the blame is on the Chinese subcontractor.

Sam counter-argues saying that he knows this story, that corporations are bad and don't care about people.

- And what about the jobs we create? The transfer of technology to the plants built here? No credit for that? Nada?

Amanda responds that this is not charity work:

- It's another way for you to make money.

- Amanda, do you know how many high-end stores and car dealerships there are here? I went there today. Trust me, the Chinese are making a lot of money.

The speech is illustrated by images of storefronts of Louis Vuitton, Apple, Tiffany, Cartier, Porsche, Maserati. Amanda rebuts:

- Yes, international trade. Definitely improved the quality of life here. But it's a collateral effect. Foreign investors don't come here to contribute to Chinese society. They come here to profit from it.

Sam argues that he is contributing [to Chinese society] by practicing the law:

- My client is like you. He loves China. He wants to take the product of a Chinese inventor and transform it into the greatest thing in the world. He needs my help to do that. Do you understand that? That's what I do. I help people.



Marcus e Sam se encontram com Lin, o dono da fábrica chinesa, que chega acompanhado de um advogado formado em Stanford. Sam argumenta que o contrato de Lin com o inventor chinês é inválido, visto que o contrato assinado por Marcus está datado um dia antes do que o assinado com Lin. Ao ouvir esses argumentos, o advogado informa que está aconselhando Lin a suspender a produção dos celulares. Sam acredita que, com isso, conseguiu provar para Amanda que fez justiça.

Sam descobre que o advogado de Lin era um ator contratado para se passar por um advogado. Sam vai ao bar do Donald, que se diverte ao ouvir sobre o truque do advogado falso, dizendo que não via isso há anos e que esse tal Lin deveria ser dos velhos tempos. Nesta fala, somos informados que esse tipo de armação acontecia na China, mas que parece ser uma prática já superada. Ou seja, a China de agora é mais confiável, mesmo que, eventualmente, alguém ainda insista em usar desse subterfúgio para enganar um parceiro comercial do estrangeiro. Sem meios de entrar em contato com Lin, Sam finalmente aceita o conselho de buscar ajuda com o Incrível Wang.

No caminho, encontra por acaso com Amanda. Sam fala das dificuldades de ser aceito quando criança na América e agora nas dificuldades que enfrenta na China por não conhecer a língua nem a cultura de seu povo. Amanda comenta que, assim, Sam sabe como os seus pais se sentiram.

Amanda: - Eles eram imigrantes, certo? Ok, bem, em algum momento eles se mudam para um país estrangeiro por empregos e uma vida melhor. E eles descobriram isso. Nós, americanos, gostamos de nos chamar de expatriados, mas o fato é que somos imigrantes.

Sam encontra com o Incrível Wang, que consegue rastrear o ator britânico e o pressiona a revelar o endereço residencial de Lin, mas o apartamento está vazio. Sam acaba encontrando com Amanda novamente. Ela está fugindo do assédio de um francês casado, com quem saíra em um encontro às cegas. O francês revela que prometeu à esposa que não teria um caso com nenhuma mulher



chinesa. Ou seja, a tomar pela atitude dessa esposa francesa, o tabu do sexo entre brancos e amarelos ainda persiste no ocidente.

Sam e Amanda acabam se beijando. Amanda, ao contar para a amiga sobre o encontro e que Sam a beijou, comenta que não daria certo porque eles são diferentes:

Amiga: - Exatamente. Opostos, como yin yang. Você sabe, você é quente, ele é feroz; você é descontraída, ele é determinado; você é chinesa, ele é americano.

Eles se reencontram na eleição da Amcham. Esther Wu derrota Donald e assume a presidência.

Os chefes de Sam estão furiosos com a ausência de solução do imbróglio e exigem o seu retorno imediato a Nova York. Meio nostálgico, Sam caminha pelas ruas de Xangai. Sua percepção da cidade e das pessoas mudou. A pressa de voltar para casa deu lugar a um desejo de ficar, de reencontrar sua raiz. Quando não parece ter mais solução, Sam pede ajuda a Amanda para que ela pesquise imóveis ligados a Lin. Ao encontrar um endereço em uma área industrial de uma cidade vizinha, Sam, Brad e o Incrível Wang partem rumo à fábrica.

Ao chegar no interior da fábrica, Sam e Brad se surpreendem com as instalações. Repleta de máquinas modernas, o espaço é grande, limpo, bem sinalizado e iluminado. Operários uniformizados e com equipamentos de proteção individual (EPI) formam a linha de montagem em um ritmo que em nada lembra “Tempos Modernos”, de Chaplin. A China tem um ambicioso plano de modernização de suas fábricas, Made in China 2025, e superar a reputação do passado amplamente divulgados na mídia internacional¹⁵¹. Apesar dos problemas não estarem superados, a fábrica mostrada no filme é bem diferente da imagem noticiada das fábricas chinesas, com péssimas condições de trabalho, jornadas

¹⁵¹ <http://lounge.obviousmag.org/tempos-liquidados/2014/02/-a-china-e-a.html>. <https://www.cmjornal.pt/mundo/detalhe/condicoes-de-trabalho-nas-fabricas-chinesas-sao-desumanas>. <https://www.tecmundo.com.br/produtos/38190-dura-realidade-como-e-um-dia-de-trabalho-em-uma-fabrica-de-eletronicos.htm>



exaustivas e emprego de mão de obra infantil. É possível ver, inclusive, funcionários sorrindo.

O Incrível Wang comenta:

Wang: - É impressionante, não? Agora você sabe como todas as suas coisas são feitas.

Com a ajuda da prima de Guang (Lu Cai), seu subordinado de TI, Sam consegue agilizar uma ordem legal para que a fábrica feche. Surpreso, Lin apela:

Lin: - Eu gastei todo o dinheiro da minha família nessa fábrica para produzir este telefone. Eu vou à falência se fechar!

Porém, de nada adiantou o apelo de Lin. Ele foi obrigado a suspender as atividades. Ele anuncia pelo sistema de som:

Lin: - Atenção! Atenção! Estrangeiros acabaram de fechar a fábrica. Podem vir pegar o pagamento final de todos, agora.

Brad: - É, cara. Missão cumprida.

Sam: - O sistema funciona.

Os funcionários se dirigem ao escritório da fábrica para receberem o pagamento, visto que a fábrica foi fechada. Como os únicos que não estão de uniforme são Sam e Brad, os funcionários entendem que eles trabalham para o Lin e exigem o pagamento. Então os dois saem correndo, sendo perseguidos pelos trabalhadores furiosos.

Sam informa a Marcus sobre o fechamento da fábrica de Lin e se oferece para levar toda a culpa pelas ações de Lin, na esperança de resolver o problema. Porém, o Incrível Wang entra na sala com o inventor chinês e revela que Marcus falsificou a assinatura do inventor no contrato quando descobriu que perdeu a oportunidade porque chegou tarde demais. Sam relata o ocorrido aos seus chefes - e futuros sócios. Porém, a reação deles frustra Sam. Eles dizem que Sam sabe o que fazer, já que:



- A empresa de Marcus Groff paga seu salário.
- Ele é um dos nossos clientes mais valiosos.

Apesar dos argumentos utilizados, Sam é lembrado em qual time ele joga.

Sam: - Qual time é esse, exatamente? Vocês me mandaram aqui porque eu sou chinês. Você queria alguém que pudesse se conectar com as pessoas. Meu povo. E agora você quer que eu ferre com um deles?

- Oh, quando diabos você se importa com quem se ferra?

Sam contraria a orientação dos chefes de repassar os telefones ao Marcus, entregando-os a Lin. “Você é um homem honrado”, diz Lin ao cumprimentar Sam. Com isso, Sam renuncia a participação na Powell & Davies e abre seu próprio escritório de advocacia. Sam também inicia um relacionamento com Amanda.

Off

“Este não foi o final que eu esperava quando conheci Sam. Aqui estava um homem ambicioso que faria qualquer coisa por sua carreira. Mas quando lhe foi oferecido o emprego que ele queria o tempo todo, ele preferiu fazer a coisa certa. Talvez eu não devesse ficar tão surpresa. Xangai é uma cidade que está sempre mudando. Por que as pessoas que vêm a Xangai iam ser diferentes? Você pode aprender a se tornar uma pessoa muito mais humilde. Torne-se a pessoa que você sempre sonhou em ser. Perceba que você está perseguindo o sonho errado por muito tempo. Ou você pode achar que a viagem que você nunca quis tomar se tornou a mais recompensadora jornada de todos. Esta foi a história de um americano chamado Sam. Um bom homem, que foi amado por todos que conheceu em Xangai. Dessa vez, de verdade”.

Análise:

Em sentido oposto à “Justiça Vermelha”, “O Chamado de Xangai” é um convite que vai além. A China, aqui materializada em Xangai, é “sedutora, misteriosa e, hoje em dia, muito atraente para empresários estrangeiros, executivos,



banqueiros, engenheiros, vendedores. Centenas de milhares de americanos agora moram e trabalham em Xangai”. O filme mostra que essas pessoas são muito bem acolhidas na China, onde constroem relações sólidas de amizade, constroem famílias, fazem negócios, descobrem a culinária e cultura do país e, principalmente, são felizes.

O país, em contraste com aquele mostrado em “Justiça Vermelha”, é moderno, cosmopolita, aberto. Recebe expatriados de vários lugares do mundo. É a nova terra da oportunidade. Após uma contenda por problema de patente, o sistema mostrou que funciona.

Da mesma forma que em “Justiça Vermelha”, o casal Jack e Shen personifica os EUA e a China, Sam e Amanda fazem o mesmo em “O Chamado de Xangai”. No diálogo transcrito abaixo, Amanda (a China) evidencia a percepção da relação instrumental que há com o país ao descrever pessoas como Sam (os EUA):

Amanda: - Homem de negócios habilidoso, charmoso, motivado, você vem aqui para fazer negócios, mas você ainda quer ser visto como uma empresa americana. Então você minimiza sua associação com a China o máximo que pode. Na verdade, você minimiza tanto que ninguém pensa nos seres humanos que fabricam seu produto. Até que, é claro, algo terrível aconteça e acabe em todas as notícias. Então você faz algumas mudanças na esperança de que seus clientes tenham memória curta. Ou, se diz que conhece essa história, que as corporações são más e que não se importam com as pessoas.

Sam: - E quanto aos empregos que criamos? A transferência de tecnologia das plantas de construção aqui? Nenhum crédito por isso? Nada?

Amanda responde que isso não é trabalho de caridade:

Amanda: - É outra maneira de você ganhar dinheiro.

Sam: - Amanda, você sabe quantas lojas de grife e concessionárias de carros de luxo que eu passei hoje a caminho daqui? Confie em mim, os chineses estão fazendo muito dinheiro.



Amanda: - Sim, comércio internacional. Definitivamente melhorou a qualidade de vida aqui. Mas é um efeito colateral. Empresários estrangeiros não vêm aqui para contribuir para a sociedade chinesa. Eles vêm aqui para lucrar com isso.

Sam argumenta que ele está contribuindo [para a sociedade chinesa] ao praticar a lei: “Meu cliente é como você. Ele ama a China. Ele quer levar o produto de um inventor chinês e transformá-lo na maior coisa do mundo. Ele precisa da minha ajuda para fazer isso. Você entende isso? Isto é o que eu faço. Eu ajudo as pessoas”.

Essa discussão lembra a troca de farpas entre Jack e Yuelin, quando Jack faz críticas ao sistema fechado do país e ela rebate apontando as mazelas dos EUA. Sam e Amanda são descritos no filme como opostos, como yin yang: você é quente, ele é feroz; você é descontraída, ele é determinado; você é chinesa, ele é americano.

Em “Justiça Vermelha” o herói, Jack, luta sozinho por justiça. Mas, no decorrer da trama, consegue sensibilizar Yuelin e ganhar a confiança dela. E mais, ela é transformada no filme de tal sorte que se torna uma militante disposta a não se calar, a enfrentar o sistema e a lutar para fazer o melhor.

Em “O Chamado de Xangai”, quem sofre uma grande transformação é Sam. Na abertura do filme, o narrador alerta: “Esta é a história de um americano chamado Sam. Um bom homem. Fácil de se conviver. Nunca foi arrogante ou convencido. E, por causa disso, ele foi amado por todos que conheceu em Xangai. Ou... talvez não”. As imagens não deixam dúvidas que esta fala está carregada de ironia. Sam é mostrado como alguém bom, mas é alguém arrogante e prepotente. E toda vez que se comportou assim, as coisas deram errado para ele.

No decorrer da trama, Sam vai se conectando com as pessoas, vai se sensibilizando, apreendendo a ser humilde e gentil, a descobrir que é “apenas um grão de café. No final do filme, o Incrível Wang narra em off:

[...] Aqui estava um homem ambicioso que faria qualquer coisa por sua carreira. Mas quando lhe foi oferecido o emprego que ele queria o tempo todo, ele preferiu fazer a coisa certa. Talvez eu não devesse ficar tão surpresa. Xangai é uma cidade



que está sempre mudando. Por que as pessoas que vêm a Xangai iam ser diferente? Você pode aprender a se tornar uma pessoa muito mais humilde. Torne-se a pessoa que você sempre sonhou em ser. Perceba que você está perseguindo o sonho errado por muito tempo. [...] Esta foi a história de um americano chamado Sam. Um bom homem, que foi amado por todos que conheceu em Xangai. Dessa vez, de verdade.

O sonho errado perseguido por pessoas como Sam seria o “sonho americano”?

O corolário dessa crença de que qualquer um pode alcançar sucesso e prosperidade através do esforço, aliado a uma alta dose de marketing pessoal, acaba sendo a conclusão de que o culpado de um eventual fracasso é apenas o indivíduo. Como o sucesso financeiro é visto como o único sinal de valor social ou de realização pessoal, não se apresentam soluções alternativas que resguardem a auto-estima de quem não conseguiu acumular bens. (REIS, 2001, p. 129-130)

5.1.3 Gravidade (Gravity)¹⁵². 2013

A tripulação do Space Shuttle Explorer está trabalhando na missão de reparo de um painel no Telescópio Espacial Hubble quando são informados pelo controle de Houston para abortar a missão, alertando que um míssil russo atingiu um satélite desativado, causando uma reação em cadeia, destruindo outros satélites, e um imenso campo de destroços está indo na direção deles. Os destroços, em alta velocidade, atingem o Explorer, matando parte da tripulação e o deixando completamente danificado. Agora, para a sobrevivente, a única chance de retornar à Terra é chegar a estação espacial chinesa.

¹⁵² Dirigido, coescrito, coeditado e coproduzido por Alfonso Cuarón, é um filme de aventura e suspense. Lançado em 2013, o filme arrecadou mais de US\$ 716 milhões mundialmente. O filme recebeu dez indicações ao Oscar, vencendo em sete categorias, além de ser indicado a outros inúmeros prêmios em todo o mundo.



5.1.4 Perdido em Marte (*The Martian*)¹⁵³. 2015

Astronautas da missão espacial Ares III estão recolhendo amostras do solo de Marte. A tripulação descobre que uma tempestade muito intensa e com ventos fortes está se aproximando e que pode derrubar o ônibus espacial. De volta às instalações em Marte, o HAB, a comandante da missão ordena que ela seja abortada. Em meio a ventos fortes e rajadas de areia, o botânico Mark Watney é atingido por uma antena parabólica que se soltou e é dado como morto. A Missão parte de volta para a terra. Watney acorda em Marte após o fim da tempestade. Ele precisa se manter vivo até que uma missão possa resgatá-lo.

5.1.5 Tempestade (Geostorm)¹⁵⁴. 2017

As mudanças climáticas deixaram a humanidade a beira da extinção. O mundo se uniu e cientistas de 17 países, liderados pelos EUA e China, criaram uma rede de satélites em volta da terra, chamada de *Dutch Boy*, capaz de controlar o clima em qualquer lugar do planeta a partir da Estação Espacial Internacional. Mas os satélites começam a apresentar problemas e uma falha de sistema poderá resultar numa geotempestade, ou seja, eventos climáticos catastróficos simultâneos em escala global.

5.1.6 Megatubarão (The Meg)¹⁵⁵. 2018

Pesquisadores de um instituto de pesquisa, Mana Um, a 322 km da costa da China, preparam-se para explorar as Fossas das Marianas, acreditando que esta não seria o ponto mais fundo da terra. Para eles, o fundo desta fenda seria, na verdade, uma camada formada por uma nuvem de sulfeto de hidrogênio e de uma

¹⁵³ Dirigido por Ridley Scott, é um filme norte-americano de ficção científica baseado no romance homônimo de Andy Weir. Lançado em 2015, arrecadou mais de US\$ 630 milhões mundialmente e foi premiado com o Globo de Ouro de Melhor Filme (Musical ou Comédia) e recebeu sete indicações ao Oscar, além de outras premiações. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Perdido_em_Marte)

¹⁵⁴ Coescrito, coproduzido e dirigido por Dean Devlin, é um filme de ficção científica americano lançado em 2017. Andy Garcia recebeu o prêmio de melhor ator do Imagen Foundation Awards (IMDB)

¹⁵⁵ Dirigido por Jon Turteltaub, é um filme de ação norte-americano em coprodução com a China, lançada em 2018.



termoclina supergelada. Ao atravessarem essa camada no submarino Origin, a tripulação se depara com águas nunca exploradas, repletas de seres marinhos fantásticos. Dois megatubarões acabam ultrapassando a barreira da termoclina e começam a caçar, levando destruição e medo próximo à costa da China.

Análise

5.2.2 O ressurgimento da China em “Gravidade”, “Perdido em Marte”, “Tempestade” e “Megatubarão”

Esses quatro filmes não têm a China como tema central, mas que expõem uma situação crítica em que a China coopera para solucionar os problemas centrais apresentados. São filmes de ação e ficção científica. Os três primeiros versam sobre problemas cuja solução está relacionada ao programa espacial chinês¹⁵⁶.

Em “Gravidade”, após uma sucessão catastrófica de destruição em cadeia de satélites na órbita terrestre, a astronauta americana volta à Terra em uma cápsula da Estação Espacial Chinesa (Tiangong)¹⁵⁷. Este evento possibilita ao público saber que a China faz parte do seleto clube de países com tecnologia espacial. No filme, não é informado se há algum tipo de cooperação entre as

¹⁵⁶ O programa espacial chinês teve início em 1956, a partir da cooperação em ciência, tecnologia espacial e desenvolvimento de foguetes com a então União Soviética. O programa foi coordenado pela Administração Espacial Nacional da China, a agência espacial chinesa equivalente à NASA. A parceria com a extinta União Soviética previa transferência de tecnologia, inclusive com treinamento de estudantes chineses para construir um protótipo de foguete. A partir do rompimento de relações entre os dois países, em 1960, a cooperação espacial entre chegou ao fim. Ainda assim, a China prosseguiu suas pesquisas de maneira independente e lançou seu primeiro foguete pouco tempo depois da retirada abrupta do apoio soviético. A China colocou em órbita seu primeiro satélite em 1970, tornando-se a quinta nação do mundo a colocar um satélite na órbita da Terra, o primeiro de 55 lançados nas décadas seguintes (https://pt.wikipedia.org/wiki/Programa_espacial_chinês)

¹⁵⁷ Em meados da década de 1970, a China desenvolveu secretamente sua cápsula espacial para uma única pessoa, a Shuguang-1. Nas décadas de 1980 e 1990, o país continuou estudando a possibilidade de mandar o seu primeiro Taikonauta (astronauta na China) para o espaço, o que foi conseguido em 2003 com a nave Shenzhou-5. O feito transformou a China na terceira nação a mandar de forma independente astronautas para o espaço. Nos anos seguintes, a China lançou sua primeira cápsula com dois e três astronautas. Em 2011 lançou a sua estação espacial, a Tiangong-1, numa órbita a 350 km de altura, com capacidade para abrigar até três taikonautas. Em 2016, foi lançada a sua segunda estação espacial, a Tiangong-2. A China planeja dar início à construção de uma estação espacial permanente com múltiplos módulos em 2019/2020 e expedições tripuladas à lua (HOWELL, 2018).



agências. Tiangong é, de certa forma, invadida pela astronauta americana numa situação extrema e representa a única forma de salvar a sua vida.

Na ficção, a catástrofe é iniciada após a Rússia destruir um de seus satélites no espaço. Os detritos desse satélite começam a colidir com outros satélites em efeito cascata. A China havia testado um míssil balístico de alcance médio e destruído um antigo satélite de previsão do tempo, alcançado a uma altura de 850 km, o que gerou descontentamento e críticas do governo americano¹⁵⁸. Até aquele momento, somente Rússia e EUA tinham realizado testes deste tipo.

Em 2008, foi a vez de Rússia e China reclamarem da destruição de um satélite espião defeituoso pelos EUA utilizando um míssil¹⁵⁹. O governo americano alegou que a operação de derrubada ocorreu devido a questões de segurança visto que o satélite perdeu controle pouco depois de seu lançamento, em 2006, e poderia liberar combustível tóxico em uma grande área.

No filme, Matt Kowalski (George Clooney), ao ser informado da destruição do satélite pela Rússia, comenta que este seria um direito que eles (os russos) teriam: destruir seu satélite. Como vimos, esta não é uma situação tratada como um direito pelo EUA (nem pela Rússia e China)

5.2.3 China: potência tecnológica e responsável

Em “Perdido em Marte”, quando a tentativa de mandar suprimentos para o astronauta americano fracassa, o Cientista-chefe da Administração Espacial Nacional da China (CNSA), Zhu Tao (Chen Shu), e a Cientista-chefe Assistente, Guo Ming (Eddy Ko), decidem fazer uma cooperação entre agências para salvar a vida do astronauta americano. Para tal, eles colocam à disposição da agência americana o propulsor Taiyang Shen, tecnologia de propulsão mantida em sigilo até então pela China.

¹⁵⁸ China faz teste com míssil que destrói satélites e desagrada EUA (<https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u103904.shtml>)

¹⁵⁹ China e Rússia criticam EUA após derrubada de satélite. (<http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,O12498233-EI294,00-China+e+Russia+criticam+EUA+apos+derrubada+de+satelite.html>)



Durante o lançamento, o diretor de voo da Ares III, Mitch Henderson (Sean Bean), questiona o protocolo de lançamento chinês, sob o olhar constrangido de Zhu Tao: “Com... com todo o respeito ao protocolo chinês, mas a gente não faz desse jeito desde... desde Apolo 9. Você entendeu?”, referindo-se a um evento de 1969, mostrando que o programa chinês estava atrasado na corrida espacial. Mas está na corrida, encontrando o seu caminho, colocando satélites em órbita, com uma estação espacial e propulsores disponíveis para salvar o dia.

A China poderia simplesmente não se manifestar a respeito. Como o desenvolvimento de seus propulsores era segredo para o mundo, deixar de ajudar não traria implicações políticas nem desgaste de imagem. Ainda assim eles decidem sacrificar um projeto da CNSA e cooperar.

Nos créditos finais é mostrado o lançamento da Ares V com um astronauta chinês na missão. Guo Ming e Zhu Tau acompanham do centro de controle da NASA o lançamento, mostrando que a cooperação foi ampliada. A cooperação entre agências dos EUA e China pode ser elencada no rol das cenas de ficção do filme, visto que “A legislação americana proíbe, desde 2011, qualquer cooperação espacial com a China que implique ‘uma transferência de tecnologia, dados ou qualquer informação que tenha implicações na economia ou na segurança nacional’¹⁶⁰.

Em janeiro de 2019, a China pousou a sonda Chang'e 4 no lado oculto da Lua. A Nasa manifestou interesse em realizar observações por satélite do pouso da sonda chinesa. O diretor-adjunto do programa chinês de exploração lunar, Wu Yanhua, afirmou em coletiva de imprensa que a China tinha dado à Nasa a latitude, a longitude e o horário previsto do pouso da sonda, para que pudesse observar este acontecimento histórico com seu satélite Lunar Reconnaissance Orbiter (LRO). As duas agências têm mantido conversas buscando estreitar as relações, dentro do limite permitido pela legislação americana.

¹⁶⁰ (https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/01/18/interna_internacional,1022626/eua-e-china-dialogam-para-explorar-a-lua.shtml)



A China também coopera em “Tempestade”. Porém, mais do que cooperar, a China divide o protagonismo com os EUA:

“[...] A temperatura aumentou, os padrões oceânicos mudaram e calotas polares derreteram. Eles chamaram de “clima extremo”. Não sabiam o significado de extremo. No ano 2019, furacões, tornados, enchente e secas desencadearam uma onda de destruição no nosso planeta. Não perdemos apenas vilarejos ou praias, perdemos cidades inteiras. [...] Mas, naquele momento, diante da nossa própria extinção, ficou claro que nenhuma nação poderia resolver este problema sozinha. O mundo todo se uniu e nós reagimos. Cientistas de 17 países liderados pelos EUA e China trabalharam sem descanso, não como representantes de seus países, mas da humanidade [...]”.

A rede de satélites e a Estação Espacial Climática mostra o tamanho do desafio. Mais do que isso, sinaliza ao público mundial que a China é uma potência responsável, colaborativa e que está pronta para ajudar a resolver os problemas globais. E mais, o papel de vilania coube a um americano com ambição de destruir os inimigos da América e assumir o poder.

Em “Megatubarão” pesquisadores chineses coordenam uma equipe de pesquisadores em uma estação internacional de pesquisa no meio do oceano. Construída com recursos de um bilionário americano, a estação é ultramoderna e faz pesquisa de ponta. Mais do que mostrar rostos chineses, o filme os mostra em posição de comando em atividades de ponta. A humildade dos chineses contrasta com a arrogância e prepotência do herói americano. O investidor americano, ao se deparar com Jonas, comenta: “Sabe, ele tem jeito de herói e anda rápido, mas é meio baixo astral”.

Outra virtude destacada dos chineses no filme é a honradez que, por sua vez, contrasta com a ambição e desvios éticos do investidor americano. Enquanto os pesquisadores estão interessados em ciência, o investidor está preocupado em recuperar o dinheiro investido e mascarar qualquer situação que lhe possa trazer prejuízos, mesmo que isso coloque em risco a vida de centenas de pessoas, como no caso em que ele deixou de avisar as autoridades chinesas e saiu à caça do megatubarão.



Outra característica importante percebida no filme é o tabu do sexo inter-racial. Há uma forte tensão sexual entre Jonas e Suyin. Um clima de romance se forma, há uma química no ar, o herói salva a mocinha e... nada. Mesmo em “O Chamado de Xangai”, uma comédia romântica, o casal da trama é formado por um americano descendente de chineses e a uma americana apaixonada pela China. Mas ambos são americanos.

5.2 Modelo analítico: hegemonia americana x transição hegemônica

5.2.1 Hegemonia americana

A expansão marítima iniciada no século XV deu início a um processo de colonização que se estendeu até a segunda metade do século XX. Este processo não está superado. Está presente numa complexa estrutura de dominação existente inclusive na participação no mercado global. As marcas do processo colonial estão presentes no processo de surgimento e consolidação do capitalismo¹⁶¹, numa relação imbricada onde começo e fim se misturam.

Nesse processo de colonização, “houve uma verdadeira doutrina da ‘carga civilizatória do homem branco’ que”, segundo o autor “supostamente impunha aos europeus a obrigação de exportar o que acreditavam ser sua compreensão superior das leis de Deus e da natureza a povos frequentemente vistos como primitivos e selvagens” (ROJO, 2015, pág. 16). Na visão eurocêntrica do colonizador, eles estavam cumprindo uma missão de Deus e, por isso, ao permitirem ao colonizado receber esse banho civilizatório, estes deveriam renunciar à sua autonomia política, suas crenças e hábitos e, segundo Rojo (2015), retribuir-lhes trabalhando nas minas e campos produzindo aquilo que os colonizadores não tinham como produzir no território europeu (ROJO, 2015, pág. 16).

Aimé Césaire (1978) esmiúça profundamente a essência desumanizante da colonização, ressaltando que um empreendimento fundado e justificado no desprezo pelo homem indígena tende a modificar o colonizador, que passa a ver o

¹⁶¹ Ver Arrighi (2012)



outro como animal para não lhe pesar a consciência. Ao tratá-lo como animal, o próprio colonizador tendeu a transformar-se [ele próprio!] em animal. Com isso, o autor reforça sua sentença de que a colonização é um processo de coisificação (CÉSAIRE, 1978, p-23 a 25). O autor não se limita a descrever a violência física sofrida por milhares de homens. Fala daqueles arrancados de sua terra, de seus deuses, dos seus hábitos e saberes. Destaca também que foi inculcado em milhões de homens o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero e o servismo.

O empreendimento colonizador conferia, além do retorno financeiro a quem o empreendia, visibilidade e prestígio, devidamente reforçados por rituais sociais e exaltação em manifestações artísticas da época. Ou seja, os bravos colonizadores eram celebrados como heróis. Como quem definia o que era civilizado ou não era a Europa, os colonizados só podiam tomar parte desse mundo civilizado se fazendo europeus (ROJO, 2015, pág. 18).

Os processos de exploração e dominação que acompanharam as transformações ocorridas nos últimos séculos sempre tiveram narrativas construídas no sentido de legitimar cada um desses estágios. Essas narrativas - registradas inicialmente em romances, telas e livros especializados – ganharam sofisticação e alcance, estando presentes em artigos de jornais, revistas, artigos e livros acadêmicos, filmes e em tantas outras mídias. Essas narrativas buscaram justificar o processo de colonização, a escravidão, o comunismo, o fascismo e o nazismo. Também foram e são utilizadas para justificar a guerra ao terror e tantas outras mais.

A legitimidade desses empreendimentos humanos “depende em grande parte do consentimento obtido pela construção de significado compartilhado [...]. O significado é construído na sociedade por meio do processo de ação comunicativa” (CASTELLS, 2015, p. 59). O autor destaca que, como formas alternativas ou complementares do exercício do poder, a lógica da dominação pode estar embutida em discursos. Ou seja, o poder é exercido pela construção simbólica na mente humana mediante processos de comunicação.



5.2.2 Narrativa americana

Nesse processo de oferecer narrativas alternativas com vistas a legitimizar formas de dominação, o cinema vem sendo uma ferramenta eficiente por mais de cem anos. Apesar dos avanços tecnológicos, porém, as estruturas de dominação presentes no período colonial ainda são reproduzidas atualmente na indústria cinematográfica, reforçando estereótipos e sentimentos de inferioridade e criando desejos em relação à “metrópole” desenvolvida e civilizada. Assim, nações desenvolvidas mantêm o processo de dominação sutil.

Russos, latinos, africanos, vietnamitas, coreanos, chineses, árabes: esses e outros povos já foram retratados nas telas de cinema de forma inferiorizada, com o cinema hollywoodiano fazendo coro às narrativas da era pós-colonial. A análise da política externa dos EUA é um bom caminho para se percorrer a fim de encontrar as reais motivações por trás desses roteiros de Hollywood.

O espírito da doutrina do Destino Manifesto¹⁶² se assemelha à doutrina da política externa americana de exportar a democracia ao mundo. A ideia de que eles são o povo escolhido por Deus para expandir os valores liberais americanos demonstra a crença em um sentimento de superioridade em relação aos demais países¹⁶³. O American Way of Life¹⁶⁴ e America Dream¹⁶⁵ reforçam esse sentimento e legitimam determinadas políticas externas americanas, repetindo a mesma estrutura de poder do empreendimento colonial.

5.2.3 Transição hegemônica

¹⁶² Crença de que o povo americano foi eleito por Deus para civilizar o seu continente.

¹⁶³ Para ver mais a respeito, ver “Exportação de democracia na política externa norte-americana no pós-Guerra-Fria: doutrinas e o uso da força” (SANTOS, 2010)

¹⁶⁴ Expressão que diz respeito a um estilo de vida que funcionaria como referência de auto-imagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos da América, fundado na crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, como direitos inalienáveis de todos americanos. (WIKIPÉDIA)

¹⁶⁵ Ideais de liberdade com chances de sucesso e prosperidade, maior mobilidades social para as famílias e crianças, alcançada através de trabalho duro em uma sociedade sem obstáculos. (WIKIPÉDIA)



Os Estados Unidos, como potência hegemônica, também o fora na produção cinematográfica. Mas com o *power Shift to Asia*, essa hegemonia vem sendo questionada. A China ganha relevância tanto em produção quanto em bilheteria, e isso tem reflexos na relação de poder entre as indústrias cinematográficas dos EUA e China.

A narrativa americana cede lugar à narrativa chinesa, permitindo mudanças nas percepções de imagens a partir dos filmes de Hollywood. Como o cinema é o ato de mostrar, há uma escolha do que pode ser mostrado e do que não pode. Essa escolha, antes ética, estética, moral, agora é filtrada por interesses de mercado. Assim, como capas de revistas retocadas por Photoshop¹⁶⁶, os filmes do período analisado destacam os aspectos positivos da China, omitindo temas que possam desagradar censores ou o público chinês.

Nesses filmes, os contrastes entre EUA e China, normalmente mostrando o primeiro como modelo para o mundo – aos moldes da estrutura de poder colonial –, começam a dar lugar às semelhanças. Ou ainda, o contraste se inverte, mostrando a China de forma positiva em comparação com os EUA.

A transição hegemônica, refletida nos filmes de Hollywood, está longe de superar todos os problemas de percepção de imagem da China. O tabu sexual interracial ainda está presente e estereótipos ainda são criados e/ou reforçados. Mesmo que estes estereótipos não sejam depreciativos, representam uma simplificação de um povo e uma cultura complexa, que quer se ver nas telas não de forma caricata, mas inteira.

5.2.4 Narrativa chinesa

A narrativa de rejuvenescimento da China busca exatamente projetar a visão comum da China como uma grande potência das dimensões de outrora. Uma

¹⁶⁶ Software de edição de imagens bidimensionais (fotos) usado para manipular fotos, mascarando rugas, estrias, celulites e outras imperfeições do corpo humano. Também é usado para colocar ou remover elementos digitalmente, bem como alterar as proporções das imagens.



grande potência em todas as dimensões (econômica, científica, tecnológica, cultural, etc).

Uma vez identificados problemas e ameaças, construída a narrativa estratégica, a liderança política chinesa buscou os meios disponíveis para projetá-las. Um dos meios foi o cinema. Utilizando-se de incentivos positivos e negativos, buscou dar amplitude ao alcance de suas narrativas estratégicas.

Nos filmes analisados são recorrentes as imagens das cidades chinesas como metrópoles modernas, limpas, tecnológicas, imponentes. As grandes edificações são mostradas em perfeita harmonia com prédios históricos. Em meio ao intenso movimento do trânsito, pessoas praticam tai chi chuan nas praças, casais passeiam e crianças brincam. Mesmo nos ambientes de feira popular, uma certa ordem impera. Os chineses mostrados como cordiais, respeitosa, éticas, honestas e a cultura e sabedoria do povo é exaltada. A pujança econômica é percebida nas indústrias de ponta que servem de cenário, nos arranha-céus, nos carros e lojas que enfeitam as avenidas.

Nesses filmes, a presença do Estado chinês quase não é percebida, a não ser para manter a ordem e segurança. Também é comum mostrarem tecnologia de ponta, geração de energia limpa e preocupação com as mudanças climáticas. A Ou seja, uma outra China ocupa agora as telas de Hollywood – e do resto do mundo.

5.2.5 O pêndulo

Durante mais de um século, o pêndulo da percepção sobre a China em filmes produzidos por Hollywood, descrito por Naomi Greene (2014), oscilou entre os extremos de imagem negativa e positiva, influenciado pelos acontecimentos políticos do contexto internacional e a relação entre os dois países. Foi assim na Revolta dos Boxers no final do Século XIX, o que influenciou o pêndulo negativamente na aurora da indústria cinematográfica mundial; quando a dinastia Qing ruiu e deu lugar à República da China na década de 1910 o pêndulo oscilou positivamente.



Nas décadas de 1920 e 1930, o surgimento do partido comunista chinês, a eclosão da guerra civil entre comunistas e nacionalistas, o asseverar da desintegração do poder central, a invasão japonesa, bem como da participação da China na Segunda Guerra Mundial também influenciaram a oscilação da imagem da China entre os polos, ao sabor da aproximação ou distanciamento das relações entre os dois países. Porém, com a revolução chinesa de 1949 e o surgimento da República Popular da China, o pêndulo oscilou pesadamente para o polo negativo de imagem.

Nos momentos históricos em que o pêndulo oscilou para o lado negativo, a China e o povo chinês – incluindo a diáspora – foram representados de forma pejorativa e estereotipada em diversas gradações: exóticos, estranhos, adoradores de ídolos, pagãos espalhafatosos, quebra-cabeças humano inescrutáveis, pessoas que poderiam ser espancadas fisicamente de forma divertida, lacaios ridículos e bobos, bobões assexuados; comedores de ratos, demônios traiçoeiros viciados em ópio, sedutores libertinos de mulheres brancas, bárbaros torturadores, assassinos sem coração de cristãos inocentes.

Além dos aspectos históricos e/ou políticos, questões religiosas e tabus quanto a sexo inter-racial também contribuíram para essa representação negativa nos filmes de Hollywood. Além de incorporar esses estereótipos e narrativas, a meca do cinema mundial utilizou atores brancos na representação de personagens amarelos, principalmente nos papéis de maior destaque, o que ficou conhecido como *yellowface*. Para isso, os atores caucasianos usavam várias camadas de maquiagem e imitavam os gestuais chineses, tendo como resultado figuras artificiais. Esse processo de representação artificial persistiu por várias décadas em Hollywood, gerando frustrações tanto nos talentos chineses quanto no público.

Quando o pêndulo oscilou para o lado positivo, a imagem representada foi de uma civilização antiga e sábia, uma terra abençoada com cidadãos inteligentes, diligentes, pacíficos e estoicos, espiritualizados, tolerantes, solidários, pacíficos e humanizados, devotados aos valores da família e aos ensinamentos morais de Confúcio. Essas mensagens enalteciam ideais budistas e, muitas vezes, projetavam



uma imagem idealizada da China de gentileza e paz, em contraste com a violência e selvageria do Ocidente. Apesar dessas imagens estarem do lado positivo do pêndulo, elas representam mais os chineses a partir de uma visão etnocêntrica do que de alteridade.

As mensagens de amor e compaixão projetadas nesses filmes estão mais para Cristo do que para Buda. Da mesma forma, a saga de pagãos chineses se deslocando ao Ocidente para converter os bárbaros anglo-saxões reflete mais o comportamento dos missionários cristãos americanos do que de um budista. Mesmo quando mostra uma família de agricultores nativos lutando pela sobrevivência na China, estes se assemelham mais a colonos americanos do que chineses.

Em outras palavras, as imagens positivas da China e de seu povo refletem mais a imagem da própria América do que o Império do Meio. Quando Hollywood buscou enaltecer o povo chinês e seus valores, mostrou-se mais como um espelho que reflete a autoimagem maquiada de *yellowface*.

O padrão descrito anteriormente se manteve até o final da década de 1990, com o pêndulo oscilando novamente para o lado negativo. Filmes como “Justiça Vermelha” marcaram muito bem esse período, reforçando vários estereótipos construídos ao longo do século. O filme em questão é um manifesto político com o propósito de mostrar a China comunista como um país fechado, burocrático, controlador, cerceador de direitos individuais, com dirigentes corruptos e inescrupulosos e com um sistema judicial extremamente injusto. O filme retrata abusos cometidos por autoridades chinesas contra um americano preso injustamente, que vão desde tortura física a tortura psicológica, cerceamento de defesa, condenação prévia entre outros. Aqui, o vilão é o Estado e não o povo.

A partir de 1994 até 2002, a China recebeu dez filmes estrangeiros por anos. Com o ingresso na OMC, essa cota anual passou para vinte filmes por ano, sendo ampliada para trinta e quatro em 2012. Nesse período, a China ganhou importância estratégica no mercado cinematográfico, atraindo a atenção de Hollywood. Nessa interação, os estúdios americanos tiveram muitas frustrações, prejuízos e



aprendizados. Após muitos vetos, cortes e edições, acertaram a mão e faturaram alto.

Se considerarmos as disputas econômicas e comerciais protagonizadas por EUA e China nos últimos anos e o medo crescente do Ocidente em relação aos objetivos pacíficos do ressurgimento da China – que também representa o aumento dos investimentos em armamentos -, o comportamento esperado desse pêndulo é que ele seguisse se movimentando para o lado negativo, transferindo para o âmbito discursivo essa contenda. Porém, não é isso que foi verificado em nossa empiria.

Os dirigentes chineses, operando determinados canais de poder, conseguiram não só interromper o movimento do pêndulo como mudar o seu sentido, deslocando-o para o lado positivo. Para tal, esses dirigentes operaram os recursos de poder que dispunham, mais especificamente a primeira face do poder de Dahl (1961, apud Nye, 2012), visto que usaram da ameaça e da recompensa. Ou, como prefere Naim (2013), exerceram o poder por meio dos canais força e recompensa.

Hollywood não é proibida de fazer filmes que depreciem a imagem da China. Mas, se fizer, sabe que a exibição deste filme não será autorizada no país. E mais, o estúdio provavelmente entrará na lista dos indesejados. E isso pode significar pouca ou nenhuma boa vontade em demandas futuras aos órgãos reguladores chineses. Outro revés é não acessar a maior bilheteria mundial em filmes, desagradando aos acionistas e reduzindo as margens de lucro nos filmes. Assim, o poder de constrangimento dos dirigentes chineses é grande – na ordem de bilhões de dólares em bilheteria.

Por outro lado, se Hollywood desejar fazer um filme “neutro”, que não exponha as mazelas da China, mesmo que não ressalte seus diversos aspectos positivos, este poderá ser exportado para o país dentro da cota dos 34 filmes estrangeiros, desde que não aborde temas proibidos (política, sexo, violência etc). Ou seja, a China morde com a censura, mas assopra com a possibilidade de acesso ao mercado chinês. Mas os incentivos podem ser maiores, caso a opção seja uma coprodução. Além da economia de custos de produção, Hollywood pode acessar os



fomentos oferecidos pelo país (investimento direto, empréstimos bancários, fundos da indústria cultural entre outros) e ser comercializado como filme doméstico, fugindo da barreira da cota de importação e aumentando a participação nos percentuais arrecadados em bilheteria.

Quando comparamos “Justiça Vermelha” (1997) com os filmes do período analisados, podemos ser levados a pensar que a mudança está associada com a nova configuração do poder global, visto que em 1997 vivíamos um momento unipolar, com a supremacia dos EUA, e agora vivemos um mundo multipolar no qual não há uma única potência hegemônica. Assim, essa distribuição de poder teria reflexos no tom das mensagens políticas embarcadas nos filmes de Hollywood. Porém, se isto fosse verdadeiro, Hollywood dispensaria o mesmo cuidado com a Coreia do Norte, Rússia, povos árabes em geral entre outros.

5.2.6 O modelo explicativo sobre a projeção da imagem da China por Hollywood

Em síntese, havia um padrão secular de projeção da imagem da China e seu povo por Hollywood. Essas imagens oscilavam pendularmente entre o positivo e o negativo, influenciadas pela aproximação ou afastamento de China e EUA. Esse padrão de projeção era pautado pela hegemonia americana e tinha como pressuposto um modelo de dominação que preservava uma estrutura de poder colonial. A fim de legitimar essa estrutura de dominação, narrativas estratégicas eram elaboradas e disseminadas, buscando exaltar as virtudes do povo americano, seus valores e instituições, bem como inferiorizar o “outro” conforme seus interesses políticos, ressaltando as diferenças entre eles. Para tal, estereótipos eram criados e/ou reforçados e aspectos negativos ganhavam destaque enquanto que os positivos eram minimizados. Quando os interesses políticos pautavam uma reaproximação, ainda assim o que se via eram imagens positivas estereotipadas que não refletiam a complexidade do povo chinês e sua cultura, prevalecendo a narrativa americana.

O resultado dessa projeção em âmbito internacional era o crescimento do sentimento de desconfiança, insegurança, antipatia e aversão aos chineses; a



consolidação de uma reputação negativa do país e a perda de soft power. Em âmbito doméstico, essas imagens estimulavam questionamentos e a fragmentação interna.

Com o *power shift to Asia* e o ressurgimento da China, um processo de transição hegemônica ganhou curso. A motivação política que fazia o pêndulo da projeção da imagem da China oscilar entre o positivo e o negativo sucumbiu aos interesses de mercado. A China ultrapassou os EUA e o Canadá em bilheteria, tornando-se um mercado demasiadamente importante, impossível de ser ignorado. Além do mais, a China ganhou capacidade de investimento, promovendo aquisições de estúdios e cadeias de cinema dos EUA bem como financiando coproduções. Isto, associado com sua capacidade de censura e controle do mercado cinematográfico doméstico, rompeu com o padrão estabelecido há mais de cem anos, interrompendo o movimento pendular de projeção da sua imagem.

Esse novo padrão de projeção de imagem da China ocorre num contexto de transição hegemônica de poder dos EUA para a China. Do ponto de vista das relações bilaterais entre os dois países, há um distanciamento provocado pela competição militar, estratégica, econômica, comercial, cultural e tecnológica. Assim, a lógica do padrão pendular indicaria uma projeção de imagens negativas da China. Porém, com essa mudança de padrão, o que vemos é a incorporação das narrativas estratégicas chinesas nos filmes de Hollywood. Também se observa a maximização dos aspectos positivos e omissão dos negativos. São mostradas as semelhanças entre os dois países e seus povos. Ainda assim, os chineses são representados de forma estereotipada. Mas, desta vez, os estereótipos são positivos.

Os resultados dessa projeção em âmbito internacional são a promoção da diplomacia cultural chinesa, a contribuição para o aumento do sentimento de confiança e segurança, geração de simpatia e atração, bem como a melhora da reputação do país e acúmulo de *soft power*. Em âmbito doméstico, essas imagens incentivam a coesão interna e despertam um sentimento de orgulho nacional, de nacionalismo e patriotismo.



CAPÍTULO VI: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese objetivou, a partir de um estudo de caso, estabelecer as conexões entre as narrativas estratégicas da China e as mensagens fílmicas nas produções cinematográficas de Hollywood entre 2012 e 2018. Analisamos o percurso da indústria cinematográfica da China e EUA e o seu uso como recurso de poder; foram identificadas as políticas governamentais de fomento e censura à produção, distribuição e exibição de filmes na China; foram correlacionados e analisados os elementos presentes nas mensagens fílmicas que concorrem para a formação e/ou projeção de narrativas estratégicas da China quanto à construção de identidade nacional, transição de poder e legitimação doméstica e internacional; e, por fim, foi elaborado um modelo explicativo sobre a projeção da imagem da China por Hollywood.

Os resultados foram analisados à luz das teorias das Relações Internacionais, Cinema e Comunicação, utilizando conceitos como narrativa estratégica, *soft power*, diplomacia cultural e análise fílmica. Nossos achados apontaram para uma relação dicotômica nas relações bilaterais de EUA e China com repersussão nas imagens da China projetadas por Hollywood.

As múltiplas mudanças que o mundo viveu, principalmente sob a égide do capitalismo e as históricas revoluções associadas às novas bases de acumulação de riqueza, aliadas às aceleradas transformações impulsionadas pela globalização, ressignificaram o sentido e as práticas de poder - assim como as formas de dominação em todos os planos -, em que se insere o cultural em interface com o econômico, o político, entre outros.

O processo de competição internacional entre nações provocou guerras, dinâmicas específicas de colonização e de ocupações militares em que, historicamente, países europeus e Estados Unidos hegemonzaram a dominação econômica e política em relação à África, América Latina, Ásia e Oceania. A dimensão econômica neste processo transforma relações de produção, de trabalho, de geração de riqueza. O mercado e as relações daí advindas se traduzem em



monopólios de países colonizadores. O papel do Estado e da diplomacia também assume contornos específicos em diferentes contextos históricos.

Nos séculos XX e XXI, especialmente em décadas mais recentes, a China e os Estados Unidos vêm protagonizando intensos processos de disputas internacionais nos planos econômico, político e cultural.

Vimos nessa tese que o exercício do poder mudou, acompanhando a emergência de uma nova ordem mundial cada vez mais complexa, interdependente e caracterizada pela ausência de uma hegemonia global. Esse poder está mais fragmentado, com a emergência de novos e numerosos atores, em relações assimétricas e mais complexificadas de poder, aumentando a imprevisibilidade do sistema. O poder, em suas múltiplas dimensões, também se deslocou do estatal para o não estatal – fazendo com que o Estado perdesse a exclusividade, mas não a centralidade –, e do Ocidente para o Oriente, mais especificamente para a Ásia.

A emergência de novas tecnologias da informação e comunicação neste processo de transformações sob o signo da globalização igualmente contribuiu para novos mecanismos de exercício de poder na disputa política global, que não se restringe mais à força econômica, política e militar. As redes digitais e a internet reconfiguram relações de espaço-tempo. Capitanejar a opinião pública, o imaginário social, mobilizar mentes e corações se impõe como uma nova exigência em múltiplas escalas, em que se insere a ecologia midiática.

As disputas econômicas, de mercado global de capitais, investimentos e produtos, protagonizadas pelos EUA e China estão para além das questões econômicas e comerciais, ou mesmo de relação com instituições multilaterais. Disputas discursivas, de uso diversificado de ferramentas comunicacionais, profusão de narrativas internas e externas, ocupam a cena global.

A cultura, a (re)produção e difusão de bens culturais emerge neste cenário como fonte de *soft power*, conceito este que é parte constitutiva do objeto de estudo da presente tese. A disputa e repercussão dos meios de comunicação de massa, destacando-se como principais o jornal, o rádio, o cinema, a TV e a internet, para



capitanear ideias, mobilizar sentimentos, formar opiniões, assumem relevância nas formas de exercício de poder e dominação.

O ressurgimento da China como grande potência econômica nos últimos quarenta anos, crescendo a uma taxa média de 10% ao ano, fez emergir uma classe média de centenas de milhões de consumidores ávidos por bens culturais. Esse crescimento repercutiu em diversos segmentos econômicos, inclusive na indústria cinematográfica chinesa, aumentando a sua produção e exibição de filmes, além de aguçar o interesse de Hollywood pelo promissor mercado chinês. Para atender a essa demanda crescente, novas e modernas salas de exibição foram construídas, a uma taxa de uma tela multiplex por dia. E ainda há muito espaço para expansão nas regiões afastadas dos grandes centros urbanos.

A peculiaridade do cinema ser um entretenimento dominado pelo setor privado não esgota seu potencial, posto também poder constituir-se como instrumento de *soft power* e diplomacia cultural, quer seja na esfera pública ou privada, sendo as práticas dos agentes de mercado ou do poder público específicas, ora divergentes, ora albergando também convergências e/ou até interdependências. No campo das Relações Internacionais o cinema tem sido ainda pouco problematizado, principalmente no que se refere à dimensão cinematográfica sinoamericana, tendo sido este cenário também um elemento impulsionador para o estudo em tela nesta tese.

As potências mundiais EUA e China produzem narrativas estratégicas como mecanismo de veiculação de sua história, posicionamentos diante do mundo sobre questões candentes de ordem econômica e política. Tais narrativas expressam o alinhamento sistêmico diante do poder, de disputas por hegemonia, potencializando a (re)afirmação de valores e de identidades. O cinema é revelador destas narrativas estratégicas.

Diante deste cenário, retomamos à pergunta de pesquisa: quais as conexões entre as narrativas estratégicas da China e as mensagens fílmicas nas produções cinematográficas de Hollywood entre 2012 e 2018? A pesquisa empreendida é reveladora sobre essas conexões.



Para agradar ao público chinês, os estúdios de Hollywood tiveram que se adaptar a determinadas exigências. Inicialmente, esses filmes passaram a incorporar no elenco rostos asiáticos como figuras decorativas, “vasos de flores”, atendendo a um anseio do público: se sentir representado nas telas, mas agora esse público se tornou mais exigente; ele não se contenta mais em se ver apenas como figuras decorativas. Querem figurar como protagonistas. Daí o grande número de *remakes* de filmes de sucesso hollywoodianos, agora com rostos chineses.

Além de atender às exigências do público, os estúdios tiveram que se adaptar às exigências governamentais chinesas para entrar nesse mercado. Vários temas são proibidos na China, tais como sexo, violência e política, devendo passar pelo crivo dos censores que decidem se o conteúdo deve ser restringido, retirado do filme ou banido. A China não pode ser retratada de forma negativa nesses filmes. Porém, os critérios para essa censura não são muito claros, deixando os estúdios inseguros em investir dezenas ou centenas de milhões de dólares e ter a exibição do filme vetada.

Com a barreira da cota de importação de filmes que limita em 34 o número de títulos estrangeiros que podem ser exibidos por ano no país, a China estimula que parcerias de coproduções sejam firmadas com estúdios chineses. Com isso, Hollywood ganha ao acessar incentivos às coproduções das instituições financeiras e fundos de fomento chineses, em redução de custos (mão de obra, locação de equipamentos e demais custos de produção para filmagens na China), além do filme ser veiculado como filme doméstico – fugindo da restrição de limite anual de importação de filmes estrangeiros - e ter maior participação nas bilheterias. Como o filme é acompanhado desde o projeto até a pós-produção, o risco de surpresas com os censores é minimizado.

Por outro lado, a China ganha em criação de empregos, transferência de *know-how* e tecnologia, além de pegar carona na “indústria dos sonhos” para projetar suas narrativas estratégicas pelo mundo. Ou seja, os dirigentes chineses, operando com os seus mecanismos institucionais, promovem incentivos positivos (fomento, custos baixos, acesso ao mercado chinês como filme doméstico e maior



participação nas bilheterias) e negativos (censura e número restrito de filmes importados por ano) para alterar as preferências de Hollywood, fazendo com que estes se comportem de tal forma que dificilmente ocorreria em outro contexto.

Desde o surgimento do cinema que a percepção sobre a China em filmes produzidos por Hollywood oscila pendularmente, tal qual descrito por Greene (2014), entre os polos negativo e positivo ao sabor dos acontecimentos políticos do contexto internacional e a relação entre os dois países. Esse padrão se manteve até o final da década de 1990, como pôde ser visto no filme “Justiça Vermelha”. Podemos dizer que esse foi o último grande ato de manifestação política de Hollywood em relação à China até o presente momento. As disputas econômicas e comerciais protagonizadas por EUA e China nos últimos anos associadas ao temor em relação aos objetivos pacíficos do ressurgimento da China têm reflexos no tom dos discursos proferidos por lideranças políticas e empresarias dos dois países. Vimos nessa tese que Hollywood costuma assimilar esses discursos políticos, fazendo coro com as lideranças de seu país. Porém, no período analisado, verificamos que isso não aconteceu: a lógica de mercado se sobrepôs à política.

Nos últimos dez anos, a indústria cinematográfica da China assumiu posição de destaque. Entre 2009 e 2015 a China passou de 4.723 para 31.627 salas de exibição, sendo mais de 28.000 salas digitais. No mesmo período, os gastos per capita com cinema passaram de US\$ 5 para US\$ 70. Em 2018, o país tornou-se a maior bilheteria do mundo, ultrapassando EUA e Canadá em arrecadação.

Das cem maiores bilheterias do ano de 2018 no mundo, o mercado doméstico respondeu por menos de 27% da arrecadação global¹⁶⁷, o que evidencia uma forte dependência do segmento em relação ao mercado externo. Os estúdios de Hollywood precisam do público chinês para atingir metas de arrecadação e aumentar as margens de lucro. Esse público ajuda também a atingir recordes de

¹⁶⁷ Levantamento feito pelo autor a partir de dados do site Box Office Mojo



bilheteria em menos tempo. Vários filmes que foram fracassos de bilheteria nos EUA foram salvos pela bilheteria da China¹⁶⁸.

Isso mostra o grau de vulnerabilidade e dependência dos estúdios de Hollywood em relação à China. E os dirigentes chineses sabem disso! Eles conseguiram interromper a tendência de movimento do pêndulo e inverter o seu sentido para o lado positivo, a partir dos recursos de poder de ameaça e da recompensa - ou, como prefere Naim (2013), pelos canais força e recompensa. Assim, Hollywood é constrangida a não fazer filmes que depreciem a imagem da China, sob pena de não acessar importante fatia do mercado e sofrer perdas bilionárias. Por outro lado, se os seus filmes estiverem dentro das exigências chinesas, eles poderão ser exportados para o país dentro da cota dos 34 filmes estrangeiros por ano. Os estúdios recebem grandes incentivos se optarem em fazer filmes em coprodução com a China: economia de custos de produção, acesso a fomentos públicos e privados (investimento direto, empréstimos bancários, fundos da indústria cultural entre outros), comercializar essas coproduções como filmes domésticos, sem passar pela cota de importação e com maior percentual de participação na arrecadação em bilheteria.

Com essa estratégia, a China conseguiu influenciar o comportamento de Hollywood para obter os resultados desejados. Mas quais seriam esses resultados? A China busca por legitimidade doméstica e internacional a partir da formulação e projeção de suas narrativas estratégicas (ascensão pacífica, crescimento pacífico, *Chinese Dream*).

Em âmbito doméstico, os dirigentes chineses esperam que os filmes ajudem a projetar a narrativa estratégica do rejuvenescimento nacional (*Chinese Dream*).

¹⁶⁸ “Existem muitos casos de filmes norte-americanos que fracassam na bilheteria doméstica e têm seu sucesso baseado na bilheteria do cinema na China. A animação *Warcraft – O Primeiro Encontro de Dois Mundos* (2016), por exemplo, atingiu cerca de 50 milhões de dólares nos Estados Unidos, enquanto na China rendeu mais de 220 milhões. Outra situação interessante é a do filme *Rota de Fuga* (2013), protagonizada pelos astros Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone; a película de pouco destaque chegou a 41 milhões nas bilheterias chinesas, enquanto nos Estados Unidos não passou de “miseros” 25 milhões. Outro filme que faturou mais no Oriente do que no Ocidente foi *Truque de Mestre: O Segundo Ato* (2016), atingindo 30 milhões de dólares a mais na China em comparação com o mercado dos Estados Unidos” (FUMOTO, 2018, sp)



Ou seja, a partir da construção de uma compreensão compartilhada do passado, presente e futuro estabelecer um objetivo maior de reconstruir a China como um Estado-nação forte - capaz de enfrentar qualquer ameaça e evitar a humilhação e o desrespeito - e próspero, sob o comando do Partido Comunista Chinês – o único ator capaz de conduzir a República Popular da China nesse caminho -, despertando um sentimento patriótico-nacionalista e negociando uma identidade nacional calcada na esperança e o esforço coletivo de todos no sentido de restaurar a grandeza nacional da China antiga.

O crescimento vertiginoso da China - impulsionado pelas reformas econômicas de Deng Xiaoping iniciadas há pouco mais de 40 anos e baseadas nas “quatro modernizações” (agricultura, indústria, ciências e tecnologia e defesa) - só foi possível graças a um ambiente global pacífico e estável. E para que ela continue a crescer de forma a se tornar uma nação próspera em 2050, conforme profetizado no 19º Congresso do Partido Comunista da China, é imperativo a manutenção desse ambiente de paz.

A liderança política chinesa tem clareza das conotações negativas da teoria da “ameaça da China” e busca projetar internacionalmente narrativas concorrentes que deem conta de ressignificar esse entendimento, tais como “ascensão pacífica”, “crescimento pacífico” e “*Chinese Dream*”, reduzindo assim tensões que possam ameaçar um ambiente favorável ao crescimento.

Uma vez definidos seus objetivos estratégicos, construídas as narrativas consoantes a esses objetivos, restava projetá-las interna e externamente numa disputa de narrativas e de significados. Nye (2012) já observara que a propaganda do governo raramente é credível, ressaltando que a melhor propaganda é a não propaganda.

A China, operando o seu *hard power* através dos canais força (censura) e recompensa (fomento e bilheteria), embarca nos filmes de Hollywood suas narrativas e veta narrativas contrárias. Agora, através dos canais código e mensagem, o país comunista busca acumular *soft power* e promover diplomacia cultural para fora das grandes muralhas, buscando tranquilizar a comunidade



internacional – e, principalmente, os países vizinhos – quanto aos seus propósitos pacíficos.

A China projeta a narrativa do “*Chinese Dream*”¹⁶⁹ em mensagens fílmicas¹⁷⁰ invocando vários códigos¹⁷¹ com vistas a acumular *soft power*, buscando amenizar os desgastes de sua imagem internacionalmente por conta de seus problemas internos, principalmente em relação aos direitos humanos, ao mesmo tempo que busca legitimar sua política doméstica e externa.

O modelo atual, a partir do deslocamento de poder para a Ásia e a reemergência da China, não supera todos os problemas de projeção e percepção de imagem da China nos filmes de Hollywood, mas muda a lógica vigente há mais de um século. A China se insurge contra o julgo estrangeiro e impõe condições para que seu mercado seja acessado. Os chineses bárbaros, vilões e sanguinários, dão lugar ao povo pacífico, espiritualizado, tolerante, solidário e humanizado. Mas alguns estereótipos persistem, como persiste o tabu do sexo inter-racial.

A projeção nos filmes de Hollywood da imagem de país fechado, autoritário, corrupto e atrasado, cede lugar a uma China moderna tecnológica, potência aeroespacial, pacífica e cooperativa, de potência responsável e solidária. Não é uma potência com pretensões hegemônicas, mas disposta a ajudar a resolver os problemas mundiais. Foi assim no filme “2012”, quando as naus fabricadas na China salvaram a humanidade da extinção; na cooperação entre as agências espaciais da China e EUA que permitiu o resgate do astronauta americano em “Perdido em Marte”; na cooperação internacional de dezessete países liderados pelos EUA e China para criar uma rede altamente tecnológica de satélites e controlar as mudanças climáticas; a China também lidera equipe internacional de pesquisas numa estação de pesquisa flutuante no meio do oceano. Nessas cenas, ganha

¹⁶⁹ A força dessa narrativa nacional se dá exatamente por ela ser construída sobre memórias coletivas existentes, tais como o século da humilhação, enfatizando valores tradicionais e ameaças comuns.

¹⁷⁰ Mensagens de uma nação próspera, desenvolvida, simpática, receptiva, tecnologicamente avançada, cooperativa, não hegemônica, pacífica, harmoniosa etc.

¹⁷¹ do confucionismo, budismo e taoísmo, apelando para a moral e outras tradições, normas culturais e valores (tais como presentear com as duas mãos, cuidar dos mais velhos, etc).



destaque a postura honrada e íntegra dos chineses, muitas das vezes contrastando com os desvios éticos de americanos.

Os filmes de Hollywood projetam essas imagens para o mundo, ao mesmo tempo que as projetam também no interior da China, enchendo de orgulho os chineses que começam a se ver nas telas em posição de destaque. Isso é importante para a estratégia de forjar uma identidade nacional, gerar sentimento patriótico e manter a coesão interna. As coproduções sinoamericanas permitiram ao país qualificar profissionais técnicos, criar uma massa de mão-de-obra especializada e dinamizar o setor. Diretores, roteiristas e produtores locais trocaram conhecimento com os colegas de Hollywood.

Com o setor estruturado e o mercado aquecido, a China assumiu a liderança das bilheterias com as produções domésticas. Mas, sua capilaridade no mercado global ainda está praticamente restrita à diáspora. Ainda...

Encerro esta tese com a frase proferida pelo “grande timoneiro” Mao Zedong:

Deixe o passado servir o presente, deixe as coisas estrangeiras servirem a China¹⁷²

¹⁷² Let the past serve the present, let foreign things serve China (Tradução nossa)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARYA, Amitav. Coping with the changing world order. In: **East Asia Forum Quarterly**. April-June, 2017.

ACOSTA, Henrique Gomes; ROSA, Júlia Oliveira; RUIZ, Karina. Das origens ao modelo atual: a ascensão da república popular da china e seu papel nas relações internacionais. In: Programa de Pós-graduação em Estudos Estratégicos Internacionais. RIPE: **Relações Internacionais para Educadores: os BRICS na construção de um mundo multipolar**. Vol. 2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas. Porto Alegre. 2015. p. 33 - 58. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/ripe/wp-content/uploads/2016/03/Edição-2015-Os-BRICS-na-construção-de-um-mundo-multipolar.pdf> >. Acesso em 17/11/2018.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGUIAR, Nuno. EUA vs. China: qual a maior economia do mundo? In: **Jornal de Negócios**, 06 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/mundo/americas/detalhe/eua-vs-china-qual-e-a-maior-economia-do-mundo>. Acesso em:

AMARAL, Gabriela Granço do. Analysis of chinese diplomacy: the "peaceful rise" and its questioning.. In: III ENCONTRO NACIONAL ABRI 2011, 3., 2011, São Paulo. **Proceedings online...** Associação Brasileira de Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais - USP, Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000200016&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ANTONIADES, Andreas Antoniaades; MISKIMMON, Alister Miskimmon; O'LOUGHLIN Ben. **Great Power Politics and Strategic Narratives in Working Paper Nº. 7**. Brighton, UK: Center for Global Political Economy at the University of Sussex, 2010.

ARRIGHI, Giovanni. As Três hegemonias do capitalismo histórico. In: **O Longo século XX**. Rio de Janeiro: Contraponto/São Paulo: Unesp, 1994, p. 27- 85.

ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Cad. CRH** [online]. 2014, vol.27, n.72, pp. 613-627. ISSN 0103-4979. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792014000300011>.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.



BADIE, Bertrand. **L'Impuissance de la puissance**: essai sur les incertitudes et les espoirs des nouvelles relations internationales, Paris, Fayard, 2004.

BALLERINI, Franthiesco. **Diário de Bollywood - curiosidades e segreos da maior indústria de cinema do mundo**. São Paulo, Summus, 2009.

_____. **Poder Suave (Soft Power)**. São Paulo, Summus, 2017

BARBOZA, Nelson Alves. **Cinema – Arte, Cultura, História**. iBooks. 2007.

BARRANTES, Filipe João Pinto. **A Política Externa da República Popular da China e o Papel da Vertente Militar na Consecução dos seus Objectivos**. 2015. Dissertação (Ciência Política e Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/18315/1/Filipe%20tese%20%285%29_final.pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

BARROS-PLATIAU, Ana Flávia; SOENDERGAARD, Niels; BARROS, Jorge Gomes do Cravo; OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva. **Strategic Diplomacy, Fractal Governance and the BRICS in the Climate Regime**. REPATS, Brasília/Brazil, Special Issue, nº 1, p.69-83, Jul-Dez, 2018. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/REPATS/article/viewFile/9930/5883>. Acesso em: 4 fev. 2019.

BELLI, Benone. **As relações exteriores no século 21, segundo este diplomata**. 25 Ago 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/08/25/As-rela%C3%A7%C3%B5es-exteriores-no-s%C3%A9culo-21-segundo-este-diplomata>. Acesso em: 21/11/2018

BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. **Coleção Os Pensadores**. 1ª edição. Abril S.A. Cultural e Industrial, São Paulo, 1975.

BERNARD F. Dick. **The Star-Spangled Film**: The American World War II Film. Lexington: University Press of Kentucky, 1985.

BERRY, Chris; FARQUHAR, Mary Ann. **China on screen**: cinema and nation. Film and culture series. New York: Columbia University Press, 2006.

BERTÃO, Naiara. Chega da moda cafona do trabalho escravo. **Revista Exame**. São Paulo, 3 ago 2018. Disponível em <<https://exame.abril.com.br/revista-exame/chega-de-risco/>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

BIRDWELL, Michael E. **Celluloid Soldiers**: The Warner Bros. Campaign against Nazism. Nova York: New York University Press, 1999.



Universidade de Brasília

BONIN, Jiani Adriana. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigações. In: MALDONADO, Alberto Efendy [et al.] (Org.). **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. 2a ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BORDWELL, David. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. 4. print. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1996.

BUCHANAN, Allen; KEOHANE, Robert O. [Toward a Drone Accountability Regime](https://www.ethicsandinternationalaffairs.org/2015/toward-drone-accountability-regime/). Março de 2015. Disponível em: <https://www.ethicsandinternationalaffairs.org/2015/toward-drone-accountability-regime/>. Acesso em: 4 fev. 2019.

BULL, Heddley. **A sociedade anárquica** (1a. edição). Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

BUSH, George W. **Text: President Bush Addresses the Nation**. The Washington Post, 09-12, 2001. Disponível em: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html. Acesso em: 05 fev. 2019.

BUZAN, Barry; WÆVER, Ole. **Regions and powers: the structure of international security**. Cambridge studies in international relations 91. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003.

CAIN, Roberti. **How China's Movie Distribution System Works**, Part 1. 2012a. Disponível em: <https://chinafilmbiz.com/2012/11/07/how-chinas-movie-distribution-system-works-part-1/>.

_____. **How China's Movie Distribution System Works**, Part 2. 2012b. <https://chinafilmbiz.com/2012/11/09/how-chinas-movie-distribution-system-works-part-2/>.

_____. **Getting into China**. 2013. Disponível em: <https://voyagemedia.com/getting-into-china/>.

CARR, Edward. **Vinte Anos de Crise: 1919-1939**. Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2º. Edição setembro, 2001.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**, 2010. <https://www.overdrive.com/search?q=5BD44D5D-CDC4-4064-A3F5-8ECD4F65734A>.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.



_____. **A sociedade em Rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura** (Vol. I, 17a ed.) (R. V. Majer, Trad.) São Paulo: Paz & Terra, 2016.

CASTRO, Luiza de. O processo criativo da cor no cinema. Disponível em: <https://papodehomem.com.br/o-processo-criativo-da-cor-no-cinema/>. Acesso em: 21/02/2019.

CENDRARS, Blaise. **Hollywood: a Meca do cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CERA, Denise Cristina Mantovani. **Quais são os direitos de primeira, segunda, terceira e quarta geração?** 2018. Disponível em: <https://www.lfg.com.br/conteudos/artigos/direito-constitucional/quais-sao-os-direitos-de-primeira-segunda-terceira-e-quarta-geracao-denise-cristina-mantovani-cera>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Ed. Cadernos para o diálogo, Porto, 1971. Disponível em: <https://escrevivencia.files.wordpress.com/2014/03/aimc3a9-cc3a9saire-discurso-sobre-o-colonialismo.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2015.

CHAN, Kenneth. *Remade in Hollywood: the global Chinese presence in transnational cinemas*. Hong Kong: London: Hong Kong University Press; Eurospan [distributor], 2009.

COSTA, Renatho. O efeito Hollywood nas relações internacionais. **BOLETIM NEAI**, 13 out. 2015. Disponível em: <https://neai-unesp.org/o-efeito-hollywood-nas-relacoes-internacionais/>. Acesso em: 1 fev. 2019.

CUNHA, A. M. **A Economia Política do “Milagre Chinês”**. 2008. Disponível em: <http://www.anpec.org.br/encontro2008/artigos/200807091508220-.pdf>

CUNHA, Luís. **China na Grande Guerra: a conquista da nova identidade internacional**. Suma oriental. Instituto Internacional de Macau, 2014.

DAGNAUD, Monique. Le cinéma, instrument du *soft power* des nations. **Géoéconomie**, 2011/3 (n° 58), p. 21-30. DOI: 10.3917/geoec.058.0021. URL: <https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2011-3-page-21.htm>.

DOHERTY, Thomas. **Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II**. Nova York: Columbia University Press, 1993.

DOLAN JR. Edward F. **Hollywood Goes to War**. Twickenham: Hamlyn, 1985.

DUARTE, Paulo. Soft China: o caráter evolutivo da estratégia de charme chinesa. **Contexto int.**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 501-529, Dec. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-852920120002000



05&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 nov. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-85292012000200005>.

DUQING, Chen. **Política Exterior da China**. 1990. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/duqingpoliticaexteriorchina.pdf/view?searchterm=Pol%C3%ADtica+Exterior+da+China>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ELÍBIO JR, Antônio Manoel; ALMEIDA, Carolina Soccio Di Manno de; LIMA, Marcos Costa. Edward Said e o Pós-Colonialismo. **Saeculum - Revista de História** [29]; João Pessoa, jul./dez. 2013.

EUGENIO, Alexia Domene. In: **Censura na China: filmes banidos**. Artigo publicado em 17/06/2016 Disponível em: <http://www.chinalinktrading.com/blog/censura-na-china-filmes-banidos/>. Acesso em: 11/11/2018.

FEARON, Tom. “Lights, Camera, Cut”. **Index on Censorship** 43, nº 1 (março de 2014): 148–52. <https://doi.org/10.1177/0306422013519892>.

FERGUSON, Niall. **Civilização: Ocidente X Oriente**. São Paulo: Planeta, 2012.

FERREIRA, Leonor Mateus. China tem uma arma (de 1,2 bilhões de dólares) contra os EUA. **Jornal Económico**. Lisboa, 09 Abr. 2018. Caderno Mercados. Disponível em: <<https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/china-tem-uma-arma-de-12-biloes-de-dolares-contra-os-eua-290080>>. Acesso em: 07 e. 2019.

FISKE, John. **Introducción al estudio de la comunicación**. Bogotá: Norma, 1984.

FLETCHER, Tom. **The Naked Diplomat: Power and Statecraft in the Digital Century**, 2016.

FUMOTO, Victor. **Cinema na China: A importância do mercado chinês para Hollywood**. 2018. Disponível em: <<http://www.chinalinktrading.com/blog/cinema-na-china-mercado-chines-hollywood/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

GARCIA, Denise. **Killer Robots: Toward the Loss of Humanity**. Carnegie Council Journal Ethics and International Affairs, April 2015.

GREENE, Naomi. **From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film**. Critical Interventions. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2014.

GODIVA, Stephanie; FALCI, Fernando. **A Revolta dos Boxers**. [2011?]. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/A Revolta dos Boxers.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/A%20Revolta%20dos%20Boxers.pdf).

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Editora Vozes. Petrópolis, 2009.



GOMES, Paulo Emílio Salles; CALIL, Carlos Augusto; MENDES, Adilson. **O cinema no século**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GRAHAM, Allison. The Myth of the Liberal Order: From Historical Accident to Conventional Wisdom. **Foreign Affairs**, July-Aug. 2018, p. 124+. Academic OneFile, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A545671147/AONE?u=capes&sid=AO NE&xid=f302b266>. Acesso em: 24 set. 2018.

HAASS, R. **We must guard against the worst in a nonpolar world**: The Daily Star, April 24, 2008. Disponível em: <http://www1.dailystar.com.lb/Opinion/Commentary/2008/Apr-24/116549-we-must-guard-against-the-worst-in-a-nonpolar-world.ashx>. Acesso em: 10 jan. 2019.

HADDAD, John. **"The Laundry Man's Got a Knife!" Chinese America**: History and Perspectives, 2001, p. 31. Academic One File, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A72890622/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=6da40219>. Acesso em: 28 nov. 2018.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus**: uma breve história do amanhã. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOBSBAWM, Eric. **A era do capital**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. **A era dos impérios**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOWELL, Elizabeth. **Tiangong-1**: China's First Space Station. 2018. Disponível em: <https://www.space.com/27320-tiangong-1.html>. Acesso em: 02 jan. 2019.

HUMBERTO, Eco. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 7ª Edição, 2015.

HUNTINGTON, Samuel P. "The Lonely Superpower", **Foreign Affairs**, Março-Abril de 1999. Disponível em: <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/1999-03-01/lonely-superpower>. Acesso em: 5 abr. 2018.

HURRELL, Andrew. **On Global Order: Power, Values and the Constitution of International Society**. Oxford, U.K: Oxford University Press, 2007.

JIABAO, Wen. **Full Text of Chinese Premier's Press Conference**. Xinhua News Agency, March 14, 2004, http://english.people.com.cn/200403/15/eng20040315_137493.shtml.

KEOHANE, R. O.; NYE, J. S. **Power and Interdependence**. 4. ed. New York: Longman, 2012.



Universidade de Brasília

KEOHANE, Robert O.; NYE, Joseph S. **Power and interdependence**. 4th ed. Boston: Longman, 2012.

KHANNA, Parag. **Connectography**: mapping the future of global civilization. First edition. New York: Random House. 2016.

_____. **The Future Is Asian**: Commerce, Conflict, and Culture in the 21st Century, 2019. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1971871>. Acesso em:

_____. **The second world**: empires and influence in the new global order. 1st ed. New York: Random House, 2008.

KOHLI, Harinder S.; SHARMA, Ashok; SOOD, Anil (Ed.). **Asia 2050: realizing the Asian century**. SAGE Publications India, 2011.

KOKAS, Aynne. **Hollywood made in China**. Oakland, California: University of California Press, 2017.

KOPPEL, Clayton R., **Hollywood Goes to War**: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies (Berkeley: University of California Press, 1987).

LEME, Haroldo. "Soft power da indústria cinematográfica estadunidense na era Vargas (1939-1943)". **Revista nuestraAmérica** v. 5, n.10, pp. 228-47, 2017.

LEONG, Karen Janis. "*The China Mystique*" (PhD diss., University of California at Berkeley, 1999), 130.

LIMA, Venício A. de. Sete teses sobre mídia e política no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n.61, p. 48-57, março/maio 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13317/15135>. Acesso em: 30 jan. 2019.

LIZÉE, Pierre. **A whole new world**: reinventing international studies for the post-Western world. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

MADEIRA FILHO, A. P. **Instituto de cultura como instrumento de diplomacia**. Brasília: Funag; 2016. 229 p. (Cursos de Altos Estudos).

MARCHETTI, Gina. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1993.

MARX, K. **O capital**: crítica de economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.



MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

_____. **Os meios de comunicação**: como extensões do homem. Editora Cultrix, 1974.

MENEZES, Paulo. **Sociologia e Cinema**: aproximações teórico-metodológicas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968 (*print*).

METZ, C. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MISKIMMON, A.; O'LOUGHLIN, B.; ROSELLE, L. **Strategic Narratives**. New York: Routledge, 2013.

MOITA, L. **Da diplomacia clássica à nova diplomacia**. 2006. Disponível em: <http://luismoita.com/images/Textos/nova%20diplomacia.pdf>. Acesso em 02 out. 2017.

MOROSINI; Fernandes. **Educação Por Escrito**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 154-164, jul.-dez. 2014.

MPA (Motion Picture Association); CFCC (China Film Co-Production Corporation). 2014. **China-International Film co-production handbook**. Disponível em: [http://www.mpa-india.org/ogcontent/uploads/documents/1423832835China-InternationalFilmCo-ProductionHandbook2014\(English\).pdf](http://www.mpa-india.org/ogcontent/uploads/documents/1423832835China-InternationalFilmCo-ProductionHandbook2014(English).pdf). Acesso em: 21 jun. 2017.

NAIM, Moisés. **O fim do poder**. Leya, São Paulo (2013)

NASA. **Apollo 9**. 2009. Disponível em: https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/missions/apollo9.html. Acesso em: 02 jan. 2019.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A identidade do "Outro" colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais. **Em Tempo de Histórias**, Nº. 20, Brasília, jan.–jul. 2012.

NOVELINO, Marcelo. **Direito Constitucional**. São Paulo: Editora Método, 2009, 3 ed., 362/364.

NYE, Joseph S. **Soft power**: the means to success in world politics. 1st ed. New York: Public Affairs. 2004



_____. **Cooperação e conflito nas relações internacionais:** uma leitura essencial para entender as principais questões da política mundial. São Paulo: Gente; 2009.

NEW AMERICA FOUNDATION. **Drone Strikes: Yemen.** Disponível em: <https://www.newamerica.org/in-depth/americas-counterterrorism-wars/us-targeted-killing-program-yemen/>. Acesso em: 10/10/2018

OKADA, Jun. **Making Asian American film and video:** histories, institutions, movements. Asian American Studies today. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2015.

PAREPA, Laura-Anca. Rebuilding national unity through discourse in China: strategic narrative and concordance, *TIPA*. **Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage** [Online], 33 | 2017, Online since 09 October 2017, connection on 11 October 2017. URL: <http://tipa.revues.org/1871>; DOI: 10.4000/ tipa.1871.

PINTO, Eduardo Costa. **O eixo sino-americano e as transformações do sistema mundial:** tensões e complementaridades comerciais, produtivas e financeiras. IPEA, 2010.

PRANTL, J. Taming Hegemony: Informal Institutions and the Challenge to Western Liberal Order. **Chinese Journal of International Politics**, v.7, n.4, pp. 449-482, 2014. <https://doi.org/10.1093/cjip/pou036>.

PRANTL, Jochen; GOH, Evelyn. **Strategic Diplomacy in Northeast Asia.** In: Global Asia, Dezembro, 2016.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. O que restou do sonho americano. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 127-145, jan. 2001. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5750/5384>>. Acesso em: 24 fev. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.

RIBEIRO, Valéria Lopes. A economia política dos Estados Unidos e da China pós crise de 2008: interdependência econômica e relações interestatais. **Geosul**, Florianópolis, v. 33, n. 67, p. 11-37, maio 2018. ISSN 2177-5230. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/2177-5230.2018v33n67p11/36728>>. Acesso em: 1 fev. 2019. Doi:<https://doi.org/10.5007/2177-5230.2018v33n67p11>.

RICUPERO, Rubens. A diplomacia na construção do Brasil – uma entrevista com Rubens Ricupero, por Paulo Roberto de Almeida. **Mundorama** - Revista de Divulgação Científica em Relações Internacionais. Disponível em: <<http://www.mundorama.net/?p=23942>>. Acesso em: 2 out. 2017.



ROCKENBACH, Fábio Luis. **Como realizar uma análise fílmica?** Disponível em: <https://revistamoviment.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e7e6cc74>.

Acesso em: 12 jul. 2017.

ROJO, Raúl Enrique. As Quatro Penas Brancas ou o colonialismo ingênuo. In: ZANELLA, Cristine Koehler; NEVES JÚNIOR, Edson José (Orgs). **As Relações Internacionais e o Cinema**, Volume 1: Espaços e Atores Transnacionais. Belo Horizonte, MG. Fino Traço, 2015.

ROY, Anjali G. **The magic of Bollywood: at home and abroad**. Londres: Sage, 2012.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. Vol. 1. Livraria Martins Editora , 1963.

SAMWAYS, Daniel Trevisan. A “ameaça vermelha”: medo e paranoia anticomunista (artigo). In: **Café História – história feita com cliques**. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/medo-e-paranoia-anticomunista/>. Publicado em: 22 jan. 2018. Acesso: 03 fev. 2019.

SANTOS, Maria Helena de Castro. **Exportação de democracia na política externa norte-americana no pós-Guerra-Fria: doutrinas e o uso da força**. *Rev. bras. polít. int.* [online]. 2010, vol.53, n.1, pp.158-191. ISSN 0034-7329. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-73292010000100009>.

SCHINDLER, Colin. **Hollywood Goes to War: Films and American Society, 1939-1952**. Bostom: Routledge, 1979.

SERRA, Joaquim Paulo. **Manual da Teoria Da Comunicação**. Livros Labcom. 2007.

SHAHEEN, Jack G. **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**. 3. rev. and updated ed. Northampton, Mass: Olive Branch Press, 2015.

SHULL, Michael S.; WILT, David E. **Doing Their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939-1945**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1987.

_____. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1996.

SILVA, André Luiz; SILVEIRA, Isadora Loreto da. Hotel Ruanda, 20 anos depois: anatomia de uma guerra transnacional. In: ZANELLA, Cristine Koehler; NEVES JÚNIOR, Edson José (Orgs). **As Relações Internacionais e o Cinema**, Volume 1: Espaços e Atores Transnacionais. Belo Horizonte, MG. Fino Traço, 2015.



SILVA, Bruno Alves Cardoso. **O cinema como instrumento de dominação soft power.** Uma ilustração política-ideológica das animações: “Alô, amigos”, “Você já foi à Bahia” e “A face de fűehrer”. Santana do Livramento: Unipampa, 2016.

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, propaganda e política:** Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu fui um comunista para o FBI (1951). Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma.** Paris, Aubier, 1977.

SPENCER, Alexander; STEFAN, Engert,. International Relations at the Movies: Teaching and Learning About International Politics Through Film. Perspectives: **The Review of International Affairs.** N. 17, pp. 83-104, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/293958360_International_Relations_at_the_Movies_Teaching_and_Learning_About_International_Politics_Through_Film. Acesso em: 2 fev. 2017.

TELO, António José. Multipolar ou apolar?: Um desconcertante mundo novo. **Relações Internacionais,** Lisboa, n. 31, p. 05-23, set. 2011. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-91992011000300001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 jan. 2019.

THAROOR, Shashi. Why nations should pursue soft power. TEDIndia 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/shashi_tharoor#t-1054405. Acesso em: 8 ago. 2017.

THE OBSERVATORY OF ECONOMIC COMPLEXITY. **Balança Comercial.** 2018. Disponível em: <https://atlas.media.mit.edu/pt/profile/country/usa/#Balan%C3%A7a_comercial>. Acesso em: 1 fev. 2019.

TODOROV, Tzvetan. The Typology of Detective Fiction. In: **Modern Criticism and Theory: A Reader.** Ed. David Lodge. London and New York: Longman. 158-65, 1988.

UNESCO. UNESCO Institute of Statistics: **China Culture.** 2019. Disponível em: <<http://uis.unesco.org/en/country/cn?theme=culture>>. Acesso em: 1 fev. 2019,

UNESCO Institute for Statistics. **Diversity and the film industry:** An analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics. Information Paper No. 29. UNESCO Institute for Statistics, 2016. <https://doi.org/10.15220/978-92-9189-190-0-en>.

U.S. State Department. **A Guide to the United States’ History of Recognition, Diplomatic, and Consular Relations, by Country, since 1776: China.** [20-?]. Disponível em: <https://history.state.gov/countries/china>. Acesso em: 21/01/2019



VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2011.

VILLANOVA, Carlos Luís Duarte. **Diplomacia Pública e Imagem do Brasil no Século XXI**. Curso de altos estudos 786. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2017.

VISENTINI, Paulo; et. al. **Revoluções e Regimes Marxistas: Rupturas, experiências e impacto internacional**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2013, pp. 205-244.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes. **A novíssima China e o Sistema Internacional**. *Rev. Sociol. Polit.* [online]. 2011, vol.19, suppl.1, pp.131-141. ISSN 0104-4478. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-44782011000400009>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782011000400009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 20/04/2019.

_____. **Os paradoxos da revolução russa: ascensão e queda do socialismo soviético (1917-1991)**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2017.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Capitalismo histórico e Civilização capitalista**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

WAXMAN, Sarah. **The History of New York City's Chinatown**. [1998?]. Disponível em: <https://www.ny.com/articles/chinatown.html>. Acesso em: 01/02/2019.

WEBER, Max. **A política como vocação**. In GERTH, H. H.; WRIGHT MILLS, C. (Org.). **Max Weber ensaios de sociologia**. Rio de Janeiro Livros Técnicos e Científicos, 1967.

WIDDISON, Geoffrey. **The Martian (2015 movie): What exactly was the Chinese backstory? What resource did the Chinese have, why was it secret, and how did it help save Watney?** 2015. Disponível em: <https://www.quora.com/The-Martian-2015-movie-What-exactly-was-the-Chinese-backstory-What-resource-did-the-Chinese-have-why-was-it-secret-and-how-did-it-help-save-Watney>. Acesso em: 20 jan. 2019.

WOLF, Martin. **O desafio de um planeta, dois sistemas**. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/martinwolf/2019/01/o-desafio-de-um-planeta-dois-sistemas.shtml>. Acesso em: 15 fev. 2019.

WOLL, Allen L. **The Hollywood Musical Goes to War**. Chicago: Nelson-Hall, 1983.



YILMAZ, M.E. The New World Order: An Outline of the Post-Cold War Era. Alternatives: **Turkish Journal of International Relations**, v. 7, n.4, pp. 44-58, 2008.

Yin, Robert K. **Estudo de caso**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZAKARIA, F. **O mundo pós-americano**. São Paulo: Companhia das Letras; 2008.

Filmes

Justiça Vermelha (1997).

Regras do Jogo (2000).

11 de setembro (2002).

Fahrenheit 11 de Setembro (2004).

People – Histórias de Nova York (2005).

Inside 9/11 (2005).

As Torres Gêmeas (2006).

Segredos de Estado (2006).

Voo United 93 (2006).

Reine Sobre Mim (2007).

Guerra ao terror (2008).

102 Minutos que Mudaram o Mundo (2009).

Lembranças (2010).

Tão Forte e Tão Perto (2012).

Amanhecer Violento (2012).

A Invenção de Hugo Cabret (2012).

O Chamado de Xangai (2012).

A Hora Mais Escura (2013).

O Desconhecido Conhecido: A Era Donald Rumsfeld (2013).

Gravidade (2013).

Perdido em Marte (2015).

Tempestade (2017).

Megatubarão (2018).