



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

XUEWU CHEN

IMAGENS DA CHINA NO BRASIL: representação cultural e produção discursiva
do *Fantástico* (2008 – 2018)

Rio de Janeiro

2020

XUEWU CHEN

IMAGENS DA CHINA NO BRASIL: representação cultural e produção discursiva
do *Fantástico* (2008 – 2018)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Igor Sacramento

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os envolvidos neste trabalho, especialmente,
a Igor Sacramento, meu orientador, pela oportunidade preciosa, orientações inspiradoras e amizade generosa;

a Mohammed ElHajji e Iluska Coutinho, membros da Banca Examinadora, pela disponibilidade, apoio e sugestões importantes;

ao corpo docente e secretaria da Escola de Comunicação da UFRJ, pelo ensino e trabalho excelentes.

E, agradeço a todos que me amam, por me tornar uma pessoa tão amada.

Por fim, agradeço a você, por prestar atenção a este trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa desenvolve-se em torno do tema “Imagens da China no Brasil”, com o objetivo principal de explorar como a China é culturalmente representada pela revista eletrônica *Fantástico*, da TV Globo, entre 2008 e 2018. Para fundamentar a pesquisa, recorreremos às teorias da imagologia intercultural e da representação cultural. Metodologicamente, pomos em prática a análise da materialidade audiovisual e análise de discurso telejornalístico.

Para a contextualização da pesquisa, damos importância à discussão sobre as imagens históricas da China no Ocidente, bem como a construção das imagens da China na globalização. Ademais, estudamos ainda a representação da China pela mídia brasileira e as características da revista eletrônica *Fantástico*. O trabalho empírico da nossa pesquisa consiste numa abordagem às quinze matérias referentes ao país oriental, produzidas pelo *Fantástico*. As reportagens são analisadas de acordo com três temas: “a China moderna e problemática”, “a China tradicional e cultural” e “o povo chinês”.

Palavras-chave: Imagens Chinesas, Imagologia Intercultural, Representação Cultural, Produção Discursiva, Programa *Fantástico*.

ABSTRACT

This research is developed around the theme “Images of China in Brazil”, with the main objective of exploring how China is culturally represented by the electronic magazine *Fantástico*, from TV Globo, between 2008 and 2018. To support the research, we use the theories of intercultural imagology and of cultural representation. Methodologically, we put into practice the analysis of audiovisual materiality and analysis of telejournalistic discourse.

For the contextualization of the research, we give importance to the discussion about the historical images of China in the West, as well as the construction of the images of China in globalization. In addition, we also study the representation of China by the Brazilian media and the characteristics of the electronic magazine *Fantástico*. The empirical work of our research consists of an analysis to fifteen reports referring to the eastern country, produced by *Fantástico*. The reports are analyzed according to three themes: "modern and problematic China", "traditional and cultural China" and "the Chinese people".

Keywords: Chinese Images, Intercultural Imagology, Cultural Representation, Discursive Production, Program *Fantástico*.

摘要

本文围绕着“巴西的中国形象”这一主题展开，其主要目的是探讨 2008 至 2018 年间，巴西环球电视台旗下的 *Fantástico* 电子杂志如何对中国进行文化表征。为了支撑本研究，我们引用了跨文化形象学和文化表征的理论。在方法论上，我们实行了影音物质性分析和电视新闻话语分析。

为了使研究背景更加具体化，我们着重讨论了西方的中国历史形象和全球化下的中国形象建设。此外，还调查了巴西媒体对中国的表征以及 *Fantástico* 电子杂志的特点。本文的实证工作是对 *Fantástico* 节目所编制的十五个与中国相关的报道进行分析。分析主要围绕三个主题展开：“现代化和问题化中国”，“传统和文化中国”以及“中国群众”。

关键词：中国形象，跨文化形象学，文化表征，话语生产，巴西 *Fantástico* 节目。

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. IMAGENS HISTÓRICAS DA CHINA NO OCIDENTE	16
1.1 Imagologia: da literatura comparada aos estudos culturais.....	16
1.1.1 Imagem, imaginário social, estereótipo e o Outro.....	17
1.1.2 Da literatura comparada aos estudos culturais	22
1.2 Imagens históricas da China no mundo ocidental.....	24
1.2.1 Utopia e ideologia: dois protótipos imagéticos da China na história	25
1.2.2 Imagens chinesas: discurso produzido pelas relações de poder	32
2. CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DA CHINA NA GLOBALIZAÇÃO	37
2.1 Globalização: une e divide	37
2.2 Crise de identidade	41
2.3 Teoria da ameaça chinesa	44
2.4 Reforço do <i>soft power</i> cultural da China.....	52
3. REPRESENTAÇÃO CULTURAL E IMAGENS CHINESAS	55
3.1 Representação Cultural	55
3.1.1 Abordagem semiótica	57
3.1.2 Abordagem discursiva	60
3.2 Estudos sobre a representação da China pela mídia brasileira.....	66
4. UM CAMINHO METODOLÓGICO PARA A ANÁLISE DO <i>FANTÁSTICO</i>	74
4.1 Análise da materialidade audiovisual.....	74
4.2 A identificação do programa <i>Fantástico</i>	77
4.3 Estabelecimento dos eixos de avaliação e amostra	81
4.4 Análise de discurso telejornalístico	84
5. REPRESENTAÇÃO DA CHINA NO <i>FANTÁSTICO</i> (2008-2018)	91
5.1 A China moderna e problemática	91
5.2 A China tradicional e cultural.....	104
5.3 O Povo chinês	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131
ANEXOS	135
Tabela 1	135

INTRODUÇÃO

Falar sobre a China é reconhecer, primeiramente, que a China é tanto um Estado, como uma civilização. Enquanto um Estado, a República Popular da China ainda é relativamente nova – ela foi estabelecida no ano 1949. O jovem Estado apresenta várias características que o tornam especial e controverso no mundo contemporâneo, a exemplo do seu regime comunista. Além de ser um país socialista num mundo majoritariamente capitalista, a China ainda abriu um caminho inédito para um desenvolvimento econômico vertiginoso, especialmente depois da *Reforma e Abertura*¹ no final dos anos 1970. Por consequência, a China transformou-se na segunda maior economia do mundo e, concomitantemente, pretende desempenhar um papel cada vez mais importante no palco global. Até certo ponto, podemos dizer que o país emergente já está no caminho de se tornar numa super potência.

No entanto, o perfil da China nem sempre foi positivo. Por causa do macarthismo² entre 1950 e 1957, bem como da própria “diplomacia revolucionária” nos anos 1960, a China era comumente vista como “perigo vermelho”, não apenas pelos EUA, mas também por vários outros países, inclusive o Brasil³. A preocupação em relação à China persiste e surgiu, nos anos 1990, a ideia de uma ameaça chinesa, a qual se refere a uma diversidade de ameaças que uma China em ascensão poderia trazer ao mundo contemporâneo. Além disso, o país socialista ainda é frequentemente acusado pelos países ocidentais em razão dos problemas da poluição, direitos humanos, liberdade de expressão, democracia, etc⁴.

Neste sentido, a China governada pelo PPC⁵ tem sofrido avaliações variadas por conta da sua peculiaridade. O contraste flagrante entre elogio e crítica, assim como

¹ Trata-se de uma política econômica proposta e implementada pelo então líder chinês Deng Xiaopeng que foi resumida em “reforma no interior e abertura para o exterior”. Disponível em: <http://dangshi.people.com.cn/n1/2019/0123/c85037-30586524.html>. Acesso em: 10/06/2019.

² Surgida na segunda ameaça vermelha data de 1947, o macarthismo caracteriza-se por uma acentuada repressão política aos comunistas, em relação à suspeita e temor de que houvesse espíões comunistas infiltrados no governo dos EUA, ou, ainda, de ataque aos EUA e seus aliados, pela União Soviética ou pela República Popular da China.

³ “Os comunistas chineses ensinam aos brasileiros como fazer guerrilhas!” foi manchete principal de *O Globo*, 07/04/1961. Visto em: MOTTA, R. P. Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002, p.82.

⁴ Disponível em: <https://china.usembassy-china.org.cn/china-2018-human-rights-report/>. Acesso em: 11/06/2019.

⁵ Partido Comunista da China

admiração e questionamento, demonstra explicitamente a complexidade de produzir sobre ela qualquer caracterização.

Como uma civilização, diferentemente, a China é bem antiga. A civilização chinesa nasceu em um período próximo da antiga civilização egípcia, babilônica e indiana. No entanto, entre todas as civilizações antigas, ela faz-se a única que não se interrompeu ao longo da história, ou antes, a única que persiste intacta até os dias atuais. Por milhares de anos, a civilização chinesa desenvolveu-se prosperamente e criou a sua cultura e tradições próprias. A influência dela vai muito além das terras chinesas – tendo como referência o Confucionismo, a civilização chinesa nutre, ainda, a cultura dos países vizinhos como Japão, Coreia e Vietnã, formando um círculo da cultura confucionista no Extremo Oriente. Atualmente, a civilização chinesa torna-se a raiz dos aproximadamente 1,4 bilhões⁶ de habitantes chineses no interior do país, bem como a origem cultural dos inúmeros imigrantes chineses ao redor do planeta. Ademais, com sua singularidade, a civilização chinesa também tem fascinado pessoas do mundo inteiro.

A civilização chinesa, todavia, também pode ser considerada problemática e desafiadora. Por exemplo, Samuel Huntington (1996) trata a civilização chinesa como uma ameaça à civilização ocidental, na sua teoria sobre o choque das civilizações. Assim como o Oriente no *orientalismo* de Edward Said (1990), a civilização chinesa também é um discurso do Ocidente, a partir de uma perspectiva pós-moderna e crítica. Na instância social, a civilização chinesa consiste no “Outro” da civilização europeia. Devido ao desconhecimento duradouro, ela ainda existe enquanto um imaginário social no mundo ocidental ao longo dos séculos.

Assim, seja como um Estado ou uma civilização, a China sempre se encontra num lugar extremamente peculiar. Ainda com uma área territorial e população de grande amplitude, o país asiático costuma despertar a curiosidade e atenção do mundo. Há cada vez mais estudos sobre a China, sobretudo com o seu desenvolvimento econômico estrondoso nas últimas décadas. No entanto, atualmente ainda é pequena a quantidade dos trabalhos acadêmicos a respeito do país emergente na dimensão

⁶ Disponível em: <https://countrymeters.info/pt/China>. Acesso em: 11/06/2019.

cultural, bem como sobre sua imagem e representação. Portanto, a presente pesquisa visa contribuir para o preenchimento desta lacuna, através de um estudo em profundidade.

Além de tudo, a decisão de pesquisar as imagens da China também se deve à experiência de vida pessoal. Nasci numa família chinesa, tendo meus pais e todos os meus ancestrais que sempre foram chineses. A minha genealogia familiar da parte paterna constitui um livro grosso⁷, assim como as outras famílias chinesas neste país milenar, no qual a relação de sangue é de extrema importância. Todos nós possuímos olhos pretos, cabelos pretos e pele amarela, sendo denominados de “descendentes do dragão”.

Estudei na China desde a alfabetização, aprendendo no início a pronunciar quatro tons de mandarim, além de escrever os complexos ideogramas. Através da educação familiar e escolar, tomei conhecimento de que o nosso país, chamado “Zhong guo”, cujo significado consistem em “país central”, possui cerca de 5 mil anos de história, 56 etnias na sua totalidade, 9 milhões e 597 mil quilômetros quadrados de área territorial, e, mais de 1 bilhão e 400 milhões de habitantes⁸. Estudei nas aulas a cultura confucionista e recebi ainda a educação patriotista na escola, mediante o aprendizado das histórias de invasão, tanto ocidental quanto japonesa no país. Fomos chamados, desde criança, de “sucessores comunistas” na sociedade, além de sermos motivados a ingressar coletivamente na “Liga da Juventude Comunista da China⁹”.

Cresci na China. Aprendi a usar pauzinhos (kuai zi) para comer, acostumei-me a tomar chá, trato doenças por meio da medicina tradicional chinesa, visito templos de Taoísmo e Budismo, ademais, sempre tenho em mente as imagens da Grande Muralha, Portão da Paz Celestial, Rio Yangtzé, entre outras, como símbolos da China. Vivenciei o desenvolvimento socioeconômico vertiginoso do país nos últimos anos, testemunhando as mudanças das cidades chinesas e a popularização das altas tecnologias. Paralelamente, também passei pela política do filho único, presenciei as poluições do país, trabalhei sem a garantia total dos direitos trabalhistas e, além do

⁷ Os chineses têm tradição de registrar a árvore familiar mediante livro.

⁸ Disponível em: <http://english.gov.cn/archive/chinaabc/>. Acesso em: 11/06/2019.

⁹ Organização para jovens chineses entre 14 e 28 anos, administrada pelo Partido Comunista da China.

mais, nunca experimentei a democracia ocidental e sempre fico sob censura tanto na expressão como no acesso de informações na China.

Segundo Stuart Hall (2006), as culturas nacionais são uma fonte da identidade cultural. É a partir da nossa identificação com a nação, bem como com os significados que ela representa, que nos constituímos como sujeitos e cidadãos. Construí a minha subjetividade e identidade cultural por me identificar como chinês. Formei, simultaneamente, as imagens da minha pátria com base nas vivências pessoais e coletivas na terra chinesa. No entanto, há que dizer que a minha perspectiva sobre as imagens da China é singular, visto que estas imagens apenas existem comumente entre nós chineses. Em contraposição a isto, acredito também ser importante saber quais seriam as imagens da China no exterior, nos olhos dos estrangeiros que levam uma vida diferente da nossa, que tem crenças e culturas significativamente distintas das nossas, mas que estão cada vez mais atraídos pelo nosso país em várias vertentes. Além disso, outro motivo de investigar as imagens da China no exterior consiste em que o governo chinês tende a divulgar apenas imagens positivas do país no interior da China, por meio do forte controle da mídia de massa, como a rigorosa censura sobre publicação e transmissão dos produtos midiáticos.

Nesse sentido, não posso descortinar as imagens da China de forma global somente a partir do meu ponto de vista chinês. Assim como o grande poeta Su Shi (苏轼), da dinastia chinesa Song Norte¹⁰, escreve no seu famoso poema filosófico, “não sabe as faces verdadeiras da montanha Lu, posto que se localiza dentro dessa montanha (tradução nossa)¹¹”. É preciso sair da montanha e buscar outras perspectivas para que possa conhecer melhor e de modo mais completo. A mesma lógica, obviamente, também serve para a observação das imagens da China.

Sendo assim, começo a definir a metodologia da pesquisa por buscar uma perspectiva estrangeira específica, visto que mesmo fora da China, as imagens do país podem variar significativamente entre diferentes nações. A decisão de selecionar o

¹⁰ Uma dinastia na história chinesa, que governou o país de 960 a 1127, com a capital localizada em Kaifeng.

¹¹ No original: “不识庐山真面目，只缘身在此山中”.

Brasil como o local para a realização da pesquisa não encontrou dificuldades. Comecei a estudar a língua portuguesa em 2011 numa universidade chinesa, tendo em vista, na época, a crescente proximidade entre a China e o Brasil, sobretudo na área comercial. A assim mundialmente conhecida como “terra do samba” também foi o primeiro país estrangeiro que conheci, depois da conclusão do curso universitário em língua e cultura portuguesa e do início da carreira profissional em uma empresa estatal chinesa que possuía filial no Brasil. A partir de contatos com brasileiros ao longo dos anos, tanto no estudo/trabalho quanto no cotidiano, percebi que a nação brasileira vê a China de forma muito variada. Há admiração, receio, elogio, crítica, curiosidade, estereótipos, preconceitos etc. Em geral, a grande maioria do povo brasileiro nunca esteve na China para conhecer o país pessoalmente. Assim, a nação oriental ainda existe como um imaginário social no território brasileiro em grande medida, especialmente pela atuação dos meios de comunicação.

O povo brasileiro aborda a China basicamente através da comunicação de massa na atualidade. Entre os canais por meio dos quais os brasileiros conhecem a China, destacam-se as reportagens televisivas, que contribuem grandemente para a representação e formação discursiva da China no Brasil. Mediante um estudo de reportagens relativas à China, seria viável explorar as imagens chinesas que circulam na esfera pública da sociedade brasileira, além de compreender como a China é culturalmente representada no Brasil. Contudo, assim como o tema referente à China é imenso, a quantidade das reportagens televisivas em relação ao país oriental no Brasil também é de grande volume. Existe atualmente uma série de emissoras de televisão no Brasil, incluindo as de destaque como Globo, SBT, Record e Band. Entre essas, cada uma produz uma quantidade de programas. Sendo assim, levando em consideração a produtividade das emissoras em sua totalidade, seria impossível analisar detalhadamente tamanho número de matérias a respeito.

Portanto, faz-se necessária a devida delimitação do *corpus* da pesquisa, no afã de fazer uma análise mais profunda, em vez de um trabalho superficial. Dentre os programas televisivos do Brasil, optei por usar a revista eletrônica *Fantástico*, da TV Globo, como a mídia de referência e fonte de informações. Isso se deve, primeiro, ao

fato de ser uma produção oriunda da Rede Globo. Por ser a maior rede de televisão do Brasil e uma das maiores do mundo, a Rede Globo possui uma capacidade sem paralelo de influenciar a cultura, a política e a opinião pública (GUEDES, 2016, p.36). Segundo, como um programa de televisão brasileiro altamente popular, a revista *Fantástico*, com estreia em 5 de agosto de 1973, conta com um ciclo de transmissão estável e uma cobertura nacional, além de uma linguagem peculiar e uma audiência que fica constantemente na posição de liderança. Com base nesses atributos, trata-se de um campo representativo onde as imagens da China podem ser construídas de forma ampla, através de produção de sentidos midiáticos. Ademais, a sua frequência de apresentação semanal também se faz favorável para o acompanhamento de longo prazo das reportagens, possibilitando e consolidando a produção discursiva.

Quanto ao trabalho empírico, porém, há que ressaltar as dificuldades em acessar reportagens televisivas passadas no Brasil, por não ter um repositório público de consulta ao material difundido, mesmo no caso das produções veiculadas nas emissoras de televisão aberta, e como tais concessionárias de serviço público (COUTINHO, 2018). Por causa dessa restrição, decidimos recorrer aos recursos virtuais para o estabelecimento da amostra da pesquisa.

Em paralelo, diminuimos ainda a vastidão do espaço de tempo a ser analisado para o período de 2008 a 2018, no afã de poder aumentar a profundidade do estudo. O período aqui proposto, além de ser mais próximo, é também considerado como uma década crítica para a construção das relações sino-brasileiras. Vale a pena destacar alguns marcos desse período: em 2009, a China substituiu os EUA como o maior parceiro comercial do Brasil¹²; em 2010, a segunda cúpula do BRIC¹³ foi realizada no território brasileiro; em 2018, o volume de comércio bilateral sino-brasileiro atingiu 111 bilhões de dólares americanos em sua totalidade¹⁴. Tais dados demonstram, evidentemente, a importância desta década para a aproximação das duas nações. Além

¹² Disponível em: <http://br.china-embassy.org/chn/jmwl/t651790.htm>. Acesso em: 31/05/2019.

¹³ Sigla do grupo político de cooperação então formado por Brasil, Rússia, Índia e China. Posteriormente, a África do Sul oficialmente ingressou no grupo em abril de 2011, formando o BRICS da atualidade.

¹⁴ Disponível em:

https://www.fmprc.gov.cn/web/gjhdq_676201/gj_676203/nmz_680924/1206_680974/sbgx_680978/. Acesso em: 31/05/2019.

disso, o desenvolvimento da China e do Brasil também apresentam respectivamente características distintas nesse período, sendo que a China conseguiu manter o ritmo de crescimento, enquanto o progresso do Brasil desacelerou. Sendo assim, as imagens chinesas no Brasil de 2008 a 2018, supostamente, devem apresentar algumas particularidades históricas em comparação a outras fases.

Desse modo, o presente trabalho tem por objetivo o estudo das imagens da China na perspectiva brasileira entre 2008 e 2018, através de uma análise discursiva das reportagens sobre o país asiático do programa *Fantástico*. A questão central que norteia o trabalho se desenvolve em torno de como a China é culturalmente representada pela revista eletrônica *Fantástico*.

Teoricamente, trabalhamos com a imagologia intercultural, que deriva da imagologia da literatura comparada, uma disciplina especificamente voltada para os estudos sobre imagens estrangeiras. A imagologia intercultural é considerada mais próxima dos estudos culturais, visto que ela supera o âmbito da literatura e dá importância ao contexto sociocultural. Neste sentido, acreditamos que a imagologia intercultural pode abrir o caminho para a presente pesquisa, que busca estudar as imagens chinesas na área de comunicação e cultura.

Além disso, recorreremos ainda às teorias da representação cultural, com base nos estudos de Stuart Hall (2016), considerando que os discursos midiáticos referentes à China não efetivamente constroem a verdade sobre o país, mas sim o que chamamos de “representação”. A partir de uma interpretação sobre os dois sistemas de representação e os termos como linguagem, sentido, signo e código, o autor jamaicano introduz o conceito de representação no campo da cultura, mediante dois modelos principais do construtivismo – a abordagem semiótica e a abordagem discursiva –, em diálogo com Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e Michel Foucault. As teorias de Hall (2016) nos ajudam a entender como funciona a produção de sentido pela linguagem, assim como a produção de conhecimento pelo discurso, o que se faz fundamental para o estudo da representação cultural.

Metodologicamente, aplicamos a análise da materialidade audiovisual, que propõe tratar os materiais audiovisuais como uma unidade, em vez de dar preferência

a um único elemento (texto, som, imagem, etc). A análise da materialidade audiovisual enfatiza ainda a importância em explicitar os processos metodológicos da pesquisa, para aumentar a cientificidade do estudo e a legitimidade dos resultados conquistados. Além disso, buscamos fazer, paralelamente, a análise de discurso telejornalístico à amostra estabelecida, a fim de abordar os discursos e efeitos de sentidos produzidos pelo programa televisivo.

Assim, o trabalho organiza-se em cinco capítulos, além da introdução e conclusão. O primeiro capítulo focaliza a abordagem das imagens históricas da China no Ocidente. A partir da apresentação da imagologia, remetemos aos quatro conceitos fundamentais que podem abrir espaço para a nossa discussão acerca das imagens da China: imagem, imaginário social, estereótipo e, por último, o Outro. Trazemos à reflexão ainda a imagologia intercultural proposta por Zhou Ning (2011), que se configura como um campo dos estudos culturais. No âmbito da imagologia intercultural, Zhou (2006) desenvolve o seu estudo sobre imagens da China no Ocidente, propondo dois protótipos das mesmas – utopia e ideologia. O estudo do autor chinês fundamenta o nosso entendimento sobre imagens históricas da China no mundo ocidental. Igualmente, os trabalhos de Said (1990), Mackerras (1999) e Issac (1980) também são importantes para pensar na construção discursiva da China no Ocidente.

No segundo capítulo, refletimos sobre a globalização em andamento, a qual exerce grande influência sobre as imagens do país asiático no mundo contemporâneo. No cenário da globalização, a crise relevante da identidade cultural e nacional, em certa medida, igualmente acontece com a China, que está em transformações drásticas. Ademais, como um discurso hegemônico, a difusão da ideia de uma ameaça chinesa, por meio de produzir discurso contra a China, também afeta gravemente as imagens do país emergente. Neste contexto, faz-se interessante abordar a estratégia da China de reforçar o *soft power* cultural, para aumentar a sua influência internacional e melhorar as imagens próprias.

No terceiro capítulo, trabalhamos com o conceito fundamental da pesquisa – a representação cultural, com base nos estudos de Stuart Hall (2016). A partir deste

conceito, fazemos uma pesquisa documental com intenção de apresentar a situação atual dos estudos em relação à representação da China pela mídia brasileira no ambiente acadêmico. Os resultados da pesquisa documental, por sua vez, podem dialogar com o presente trabalho de forma proveitosa.

No quarto capítulo, remetemos aos instrumentos analíticos – a análise da materialidade audiovisual e a análise do discurso. Este capítulo visa explicitar ainda os processos técnico-metodológicos da presente pesquisa, explicando a elaboração dos eixos da análise e o estabelecimento da amostra, além da identificação do programa televisivo a ser analisado – o *Fantástico*, da TV Globo, cujo estilo é misturar o telejornalismo com o entretenimento.

No último capítulo, destaca-se o trabalho empírico da pesquisa, que consiste na exploração da representação cultural da China pela revista eletrônica *Fantástico*. A análise das quinze matérias selecionadas divide-se em três partes: “a China moderna e problemática”, “a China tradicional e cultural” e “o povo chinês”.

Por fim, é importante dizer que a China a qual nos referimos aqui não inclui Hongkong, Macau e Taiwan, visto que por razões históricas e políticas, estas três regiões devem ter imagens diferentes da China propriamente dita, representada pela bandeira vermelha de cinco estrelas.

CAPÍTULO I

IMAGENS HISTÓRICAS DA CHINA NO OCIDENTE

1.1 Imagologia: da literatura comparada aos estudos culturais

Por estudarmos imagens da China, trata-se, primeiramente, de nos ater ao âmbito do estudo sobre imagem. Nesse sentido, é de importância destacar uma linha derivada do campo de literatura comparada, tendo em vista as suas contribuições para a abordagem imagética entre países distintos mediante estudo de obras literárias. Essa linha é, nomeadamente, imagologia literária.

A imagologia literária possui origem francesa, começou a se desenvolver rapidamente na Europa, especialmente na França e Alemanha, desde os anos 1960, sendo assim uma disciplina relativamente nova na literatura comparada. No entanto, tanto no Brasil quanto na China, a imagologia literária foi recentemente introduzida. Nas terras brasileiras, o estudo de imagologia literária teve seu desenvolvimento depois da criação da Associação Brasileira de literatura comparada – ABRALIC, em 1986, e com os congressos e eventos acadêmicos posterior e continuamente realizados¹⁵; enquanto no território chinês, a academia chinesa começou a cultivar esta área no final do século passado, com os esforços dos estudiosos como Le Daiyu¹⁶ e Meng Hua¹⁷, os quais lançaram obras fundamentais que teorizam sistematicamente a imagologia literária na China.

Literalmente, a imagologia consiste em estudo de imagens. No entanto, segundo Meng (2000), no âmbito da literatura comparada, a imagologia literária não possui interesse geral por todas as coisas que se chamam “imagem”, ou seja, o que ela estuda se restringe a imagem de país estrangeiro em obra literária. Sendo assim, na prática há principalmente dois estilos de estudo na imagologia literária: estudo das imagens de certo país estrangeiro nas obras literárias nacionais, ou estudo das imagens do próprio

¹⁵ Disponível em: <http://www.abralic.org.br/institucional/historia/>. Acesso em: 01/05/2019.

¹⁶ Le Daiyu, professora chinesa de Literatura Moderna e Literatura Comparada da Universidade de Pequim.

¹⁷ Meng Hua, professor chinês de Literatura e Comunicação da Universidade de Oceano da China.

país nas obras literárias estrangeiras. Para mais, com o surgimento e continuação da questão de transnacionalidade do sujeito, certamente a imagologia literária se tornará mais ampla por conta da literatura diversificada.

Em outras palavras, a imagologia literária é um estudo em relação às maneiras como as nações diferentes se observam e se descrevem mutuamente. Além de explorar as imagens estrangeiras e seu processo mutacional nas obras literárias, a disciplina visa analisar também de que forma as imagens são produzidas e empregadas, com base em uma análise acerca dos contextos socioculturais a respeito.

Nascida numa área de caráter interdisciplinar e intercultural como a literatura comparada, a imagologia literária também é considerada como um estudo interdisciplinar, no qual se cruzam a Etnografia, Antropologia, Sociologia, História, Literatura, etc. Além disso, depois de anos de desenvolvimento, a imagologia literária multiplicou as suas teorias e metodologias mediante a incorporação de novas ideias das ciências sociais e humanas, tornando-se um campo de pesquisa especializado e sistemático.

1.1.1 Imagem, imaginário social, estereótipo e o Outro

De forma breve, nas teorias da imagologia literária há basicamente quatro termos essenciais a serem pensado. Eles são “imagem”, “imaginário social”, “estereótipo” e “o Outro”. A priori, para completar o conhecimento sobre o termo “imagem” na imagologia literária, vale a pena enfatizar que o mesmo é empregado especialmente para indicar imagens dos países estrangeiros. Por isso, em comparação com o conceito de imagem na Teoria Literária, a designação das imagens desta linha é mais restrita. Em geral, essas imagens são vistas como descrição, imaginação ou representação dos estrangeiros, caracterizando-se por sua internacionalidade e interculturalidade.

O conteúdo das imagens na imagologia literária inclui não apenas a pessoa e a paisagem estrangeira, mas também emoção, concepção e expressão dos estrangeiros. Para o teórico francês Pageaux (2000), o conceito é definido como um conjunto de visões sobre estrangeiros no processo operacional de literarização, sendo este

simultaneamente o processo de socialização. Essa definição resume todos os significados do conceito de imagem nessa área de modo completo.

Para o professor francês Moura (2000), as imagens da imagologia literária consistem numa imagem que conta com três sentidos: primeiro, imagem dos estrangeiros; segundo, imagem oriunda de certa nação, sociedade e cultura; e, por último, imagem criada por certo autor de acordo com sua experiência particular.

A partir disso, Moura (2000) interpreta a distinção dos efeitos resultantes de focalização diferente em cada sentido. As interpretações dele são muito úteis para refletir sobre o conceito de imagem. Segundo o autor, é “perigoso” focalizar no primeiro ou no terceiro sentido. Conforme ele explica, o primeiro sentido exagera a relação de correspondência entre a imagem e a realidade, enquanto o terceiro sentido imita a associação existente entre a literatura e o contexto sociocultural. Portanto, o autor assevera que os estudos mais valiosos da imagologia literária focalizam especificamente no segundo sentido, mais precisamente, na dimensão da nação, sociedade e cultura que se relacionam com a produção da imagem, visto que o contexto sociocultural é importante para o processo de produção.

De acordo com Meng (2000), a cognição de um autor sobre estrangeiros é intimamente ligada ao “imaginário social” do grupo e sociedade à qual ele pertence. Sendo assim, de modo semelhante, Meng (2000) também pensa ser necessário estudar, a partir dos textos literários, o contexto histórico, social e cultural no qual as imagens dos estrangeiros são criadas, no intuito de evitar a redução da metodologia da imagologia literária em apenas leitura literal.

A seguir, falamos do conceito de imaginário social. De modo geral, o imaginário social refere-se a imaginação coletiva. Na imagologia literária, o imaginário social é considerado como interpretação que os membros sociais comumente realizam em relação a certa coisa exótica. Ele é simbólico e não tem a obrigação de representar a realidade factual. Ou seja, o imaginário social da imagologia literária é relacionado com as descrições gerais feitas por uma cultura sobre outra, as quais se enraízam na memória de uma nação.

Para uma sociedade, as imagens dos países estrangeiros, em um sentido amplo,

pertencem ao âmbito do imaginário social. No processo da criação do imaginário social, a função da sociedade é fundamental. Em contrapartida, o imaginário social, por sua vez, também exerce grande influência sobre a sociedade. Neste sentido, o imaginário social impacta significativamente a produção das imagens dos estrangeiros numa sociedade.

Além disso, o imaginário social não costuma ter uniformidade no interior de uma sociedade. Posto que há diferentes culturas dentro de um sistema cultural (tais como cultura dominante e cultura periférica), o imaginário social, então, tende a variar entre diferentes grupos sociais. Por exemplo, alguns autores que se posicionam na classe dominante, geralmente encaram as culturas estrangeiras com atitude negativa. Ao contrário, outros autores podem criticar a situação atual nacional usando as culturas estrangeiras em contraste. Isso é evidente na história durante a interação cultural entre ocidente e oriente, ou antes, entre a Europa e a China.

O imaginário social também mostra características construtivas. Ele sofre alterações à medida que o tempo ou ambiente muda. Além disso, as mudanças do imaginário social relacionam-se ainda com o sujeito que produz as imagens dos estrangeiros na literatura. Isso porque o sujeito social pode construir um novo imaginário social através da literatura, além de refletir o que já existe.

Para o imaginário social, os “estereótipos” funcionam como a unidade mínima na prática da sua descrição. A palavra “estereótipo” era restrita ao jargão da imprensa e da tipografia, sendo proposta pela primeira vez em ciências sociais pelo escritor estadunidense Walter Lippmann nas décadas de 1920. No seu livro *Public Opinion*, Lippmann (1965) descreve duas concepções distintas em relação a estereótipo: a primeira, de base psicológica, descreve o estereótipo como um modo necessário de processamento de informações, bem como uma forma inescapável de criar uma sensação de ordem; a segunda, apresenta os estereótipos como construções simbólicas enviesadas, ofensas à ponderação racional e resistentes à mudança social (FREIRE FILHO, 2004).

Na imagologia literária, o termo “estereótipo” é associado às palavras e às imagens convencionais que os membros sociais usam para descrever estrangeiros de

forma repetida e duradoura. Os estereótipos constroem uma concordância entre expressão particular e pública, sendo reconhecidos e empregados por todos. No processo comunicacional cotidiano, como signifiante, os estereótipos sempre possuem significado específico. Eles representam assim as visões fixas sobre estrangeiros na sociedade, tais como “francês toma vinho, inglês toma chá, alemão toma cerveja”. Na literatura ocidental, por exemplo, as personagens clássicas Fu Manchu¹⁸ e Charlie Chan¹⁹ concentradamente representam os estereótipos dos ocidentais sobre os chineses. No Brasil, há, especificamente, estereótipos em relação à China por conta da popularidade dos comércios chineses, tais como “negócio da China”, “chinês vende pastel”, entre outros. Os estereótipos que se popularizam no cotidiano podem, em grande medida, mostrar a tendência do pensamento dos membros sociais a respeito dos estrangeiros.

Como um tipo de imaginário social, os estereótipos também são de natureza aparentemente simbólica e não têm a obrigação de corresponder à realidade. Assim como João Filho (2004) aponta, os estereótipos ambicionam ainda impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração.

Vale a pena destacar que, quanto à temporalidade dos estereótipos, diferentemente de Moura e Lippmann, Meng (2000) pensa que alguns estereótipos não são tão duradouros ou resistentes à mudança social, a exemplo de certos estereótipos em relação à China que desapareceram na Europa ao longo da história no âmbito da literatura, como “imperador chinês esclarecido”, “perigo amarelo”, “ameaça comunista”. Segundo Meng (2000), o desaparecimento deve-se principalmente às mudanças do conhecimento da Europa sobre a China. A partir disso, ele explica que desconhecimentos afetam, de forma ativa, o processo de produção e disseminação dos estereótipos na sociedade.

¹⁸ personagem ficcional que protagoniza uma série de novela do escritor inglês *Sax Rohmer*, caracterizando-se por ser misterioso, ardiloso, traiçoeiro, com um gosto particular por ciências obscuras, torturas e veneno.

¹⁹ detetive ficcional, criado por *Earl Derr Biggers*, retrato de não-violência, sendo inteligente e benevolente, por um lado, e afeminado e subserviente ao “brancos”, por outro lado.

Por último, o termo “o Outro” é igualmente fundamental na imagologia. Na sua obra conceituada *Orientalismo*, Said (1990) aponta que “o Outro” se estabelece praticamente na relação entre Ocidente e Oriente, isto é, o Ocidente constrói o Oriente através do seu discurso e o Oriente, por sua vez, torna-se “o Outro” produzido pelo Ocidente. A partir do modelo foucaultino poder/saber, Said (1990) reflete profundamente sobre as relações de poder envolvidas nesse processo. Para ele, o Oriente não é meramente uma localização geográfica ou um fato inerente da natureza, mas sim, mais precisamente, um discurso construído e orientalizado pela hegemonia ocidental, bem como pela relação de poder e de dominação entre as duas partes. Através de tal discurso imposto ao Oriente, o Ocidente, por um lado, concretiza a sua colonização cultural ao Oriente e, por outro lado, reflete sobre si mesmo tendo o Oriente como o Outro.

Os estudos críticos sobre a relação entre “Eu” e “o Outro” no pós-colonialismo são de grande importância para a teorização da imagologia literária contemporânea. Atualmente, o conceito “o Outro” passa a ganhar mais relevância na área acadêmica, em vez de ser tratado como inferior ao sujeito. Entretanto, com o uso do conceito cada vez mais amplo nos estudos literários e culturais, algo é percebido de forma mais clara – estudar o Outro é, simultaneamente, estudar a si mesmo. No processo de construção da imagem do Outro, costuma-se tomar o “Eu” como referencial. Sendo assim, a imagem do Outro é, em certa medida, uma reflexão verdadeira própria. Nesse sentido, há que dizer que o nosso trabalho, cujo objetivo é abordar as imagens da China no Brasil, será um estudo tanto sobre a China, quanto sobre o Brasil.

Ainda segundo Pageaux (2000), como “o Outro”, as imagens dos estrangeiros podem contar com certa imagem do próprio eu, bem como revelar elementos que a própria cultura dificilmente imagina, explica, percebe ou admite. A imagologia literária, então, promove também um diálogo e intercâmbio literário, cultural e ideológico entre nações distintas.

Enfim, a partir das análises acerca dos quatro conceitos fundamentais da imagologia literária, entende-se que atualmente, o foco da imagologia não reside mais em verificação da veracidade da representação dos estrangeiros, ou na relação das

imagens com a realidade, mas sim na análise em torno da produção e desenvolvimento das imagens dos estrangeiros dentro do sistema sociocultural. Ou, de acordo com Pageaux (2000), em explorar até que ponto as imagens do “observado” correspondem à cultura do “observador”.

1.1.2 Da literatura comparada aos estudos culturais

Portanto, devido à relevância da dimensão sociocultural, é indispensável que a imagologia da literatura comparada ingresse na área dos estudos culturais, cujo desenvolvimento é intimamente relacionado com o estabelecimento do *Center for Contemporary Culture Studies* (CCC) na Universidade de Birmingham nos anos de 1960, promovido inicialmente por Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall. Assim como a imagologia literária, a qual necessita de reflexões sobre a sociedade e cultura para entender a criação das imagens dos estrangeiros, os estudos culturais também têm sua preocupação com as questões de ideologia, nacionalidade, etnia e sociedade, entre outras. Embora não sejam considerados como uma disciplina independente, os estudos culturais consistem em um campo de investigação de índole aberta, bem como uma abordagem ampla dentro das ciências sociais e humanas. Segundo Escosteguy (2000, p.137), os estudos culturais pretendiam estabelecer um novo paradigma teórico, visando a um projeto eminentemente político, fundamentado na intersecção entre Antropologia, Sociologia, Comunicação e História, de modo que podemos considerá-los como uma área que visa estudar os aspectos culturais da sociedade e não propriamente uma disciplina.

Porém, mesmo assim, existe ainda diferenças inerentes entre a imagologia literária e os estudos culturais. Por mais que a imagologia literária se aproxime dos estudos culturais, ela não pode se distanciar dos atributos literários. Como uma linha derivada da literatura comparada, a imagologia literária limita o seu objeto de estudo em textos literários a nível internacional, com a finalidade de abordar as questões voltadas para a área literária. Apesar de ser uma espécie do estudo de imagens, a imagologia literária constitui-se primeiramente de estudos literários, visando

desenvolver o campo da literatura comparada.

Contudo, em virtude da sua interdisciplinaridade, as perspectivas da imagologia literária ainda são muito proveitosas e inspiradoras para outras áreas. No caso da presente pesquisa, tendo como objetivo o estudo das imagens da China no Brasil, o trabalho emprega ativamente os conceitos fundamentais da imagologia literária, levando em consideração as reflexões profundas que lhe estão subjacentes.

Assim, a pesquisa aborda o estudo de imagens a partir da imagologia literária, mas direciona-se aos estudos culturais a fim de compreender a representação cultural da identidade chinesa no discurso da mídia jornalística. Neste sentido, é importante trazer à baila a imagologia intercultural proposta pelo professor da Universidade de Xiamen, Zhou Ning.

Zhou Ning começou a dedicar-se aos estudos interculturais desde os meados dos anos de 1990, com seu foco na imagem da China no mundo ocidental. No seu livro intitulado *Dinastia Celestial Distante: imagens da China no Ocidente*, publicado em 2006 na língua chinesa, o professor chinês estuda sistematicamente a gênese da história das imagens da China no mundo ocidental durante mais de sete séculos. Para ele, a sua abordagem sobre imagem da China consiste em estudo da imagologia intercultural, que é diferente da imagologia da literatura comparada.

Segundo Zhou (2011), a imagologia intercultural é mais relacionada com os estudos culturais. Tendo como exemplo os seus estudos sobre as imagens chinesas, o professor explica das seguintes formas. Primeiro, a imagologia intercultural atenta-se em revelar os sentidos políticos e culturais contidos atrás das imagens. Segundo, a imagologia intercultural tem seus estudos referentes a vários tipos de textos, além do texto literário. Terceiro, a imagologia intercultural não apenas estuda as imagens estrangeiras existentes em obras literárias, mas também as que se encontram na dimensão da consciência comum ou do imaginário e inconsciente da sociedade. Por último, a imagologia intercultural é uma abordagem a qual costuma questionar, sendo bem mais problemática que imagologia literária. Portanto, Zhou (2011) confirma que a imagologia literária ainda pertence aos estudos literários, mas a imagologia intercultural é classificada, primeiramente, como estudos culturais.

Os trabalhos pioneiros do professor Zhou Ning em relação à imagologia intercultural, então, abrem caminho para a presente pesquisa em relação às imagens da China no Brasil. No afã de fazer uma análise em profundidade acerca do tema, devemos abordar as imagens chinesas em um âmbito mais amplo, explorando seus sentidos variados no contexto sociocultural do Brasil. Vale a pena enfatizar a necessidade de ultrapassar o limite de textos literários e investigar também outros tipos de texto. Sobretudo neste caso, é perceptível que não existem muitas obras literárias brasileiras referentes à imagem da China. Por isso, os produtos midiáticos tornam-se especialmente pertinentes para o nosso trabalho.

1.2 Imagens históricas da China no mundo ocidental

Nesta parte, analisamos as imagens históricas da China no mundo ocidental. Embora a presente pesquisa tenha como objetivo principal a abordagem das imagens chinesas no Brasil, as imagens históricas da China no Ocidente não podem ser negligenciadas.

O Ocidente começou a lançar seu olhar para a China desde a Idade Média. A partir do século XIII, alguns viajantes europeus já iniciaram a travessia do continente euro-asiático para desvelar o véu misterioso desse país oriental. Por exemplo, entre eles, o explorador veneziano Marco Polo marcou a história por sua grande influência na Europa, em virtude das suas experiências extraordinárias relatadas no livro *As Viagens de Marco Polo*. Em geral, as narrativas dos aventureiros sobre a China despertaram imenso interesse do mundo ocidental, dando origem à utopia e mitos de riqueza em torno do Oriente, sendo também a gênese das imagens da China no Ocidente.

Posteriormente, os missionários ocidentais fizeram grandes contribuições para a interação entre a Europa e a China do século XVI ao século XVIII, tais como Matteo Ricci²⁰, Johann Adam Schall von Bell²¹ e Giuseppe Castiglione²², que permaneceram

²⁰ (1552 – 1610), sacerdote italiano, fundador das modernas missões católicas na China, onde era conhecido por Li Madou (利玛窦).

²¹ (1591 – 1666), missionário alemão, conhecido na China por Tang Rouwang (汤若望).

na China durante vários anos e até se tornaram funcionários do governo chinês. Vinculados à organização católica, os missionários estudiosos na China mantinham comunicação por correspondências com a Europa, trazendo informações e conhecimento sobre o país asiático para o mundo ocidental. Porém, devido à longa distância geográfica e à limitação de transporte, a Europa ainda não conseguiu enxergar bem a verdadeira face deste país fechado nessa época. A imagem da China, portanto, mantinha-se misteriosa perante o Ocidente atrás da sua “grande muralha”.

Desde o século XIX, por causa das atividades econômicas e militares, a Europa aproximou-se cada vez mais do país oriental. Através das duas guerras de ópio, os ingleses foram os primeiros europeus que abriram as portas fechadas da China de forma forçada. A China, desde então, apareceu mais nitidamente no Ocidente e tornou-se um alvo da colonização europeia. A imagem dela nesse período, após as discussões acaloradas acerca do país durante o Iluminismo, sofreu alterações negativas. A utopia sobre a China que persistiu ao longo dos séculos na Europa começou a desabar em função do surgimento do eurocentrismo e das novas consciências iluministas. Para mais, as derrotas da China nas guerras, sem dúvida, também aceleraram esse processo.

1.2.1 Utopia e ideologia: dois protótipos imagéticos da China na história

O período do século XIII ao XVIII foi o período em que as imagens da China começaram a ser formadas no Ocidente, passando pelos mitos de riqueza e utopia e chegando a sofrer mudanças negativas, tornando-se um alvo das críticas da Europa ilustre. Simultaneamente, o período também deu origem ao imaginário social e estereótipos em relação à China, que permanecem no mundo ocidental até a atualidade.

Há uma quantidade de documentos, relatos de viagem, obras literárias e pesquisas relativas às imagens da China na Europa desta etapa. Destaca-se aqui o livro *Dinastia Celestial Distante: imagens da China no Ocidente* do professor Zhou Ning, sendo

²² (1688 – 1766), missionário italiano, pintor, conhecido na China por Lang Shining (郎世宁).

fruto de um estudo sistemático e específico do tema que o estudioso chinês realizou por mais de uma década.

No seu livro, Zhou (2006) revisa de forma panorâmica as imagens chinesas na Europa durante mais de sete séculos, analisando-as no contexto do desenvolvimento da modernidade ocidental. Paralelamente, através da análise acerca das práticas discursivas da modernidade ocidental, Zhou (2006) estuda ainda a função cultural das imagens chinesas na Europa.

Para Zhou (2006), a partir de uma perspectiva ocidental, as imagens da China formam um sistema simbólico completo durante um período de mais de setecentos anos desde o século XIII. Este sistema simbólico possui certa continuidade e correlação interna, sendo composto por seis tipos de imagens. Tendo o auge do Iluminismo como divisória, há três tipos de imagens anteriores, a saber, “território do grande Khan²³”, “grande Império da China” e “China de Confúcio”²⁴; de modo igual, há mais três tipos de imagens posteriores, nomeadamente, “imperário estagnado”, “imperário despótico” e “imperário bárbaro”.²⁵ Segundo o autor do livro, os primeiros três tipos de imagens possuem uma ordem progressiva. Embora haja rupturas e transformações, eles mais mostram uma consistência e continuidade em elogiar ou embelezar a China, tornando-a uma utopia no Ocidente. Os três tipos de imagens posteriores, entretanto, são paralelos e correlativos. Eles criticam e até estigmatizam o país em diferentes dimensões, costurando uma imagem síntese e negativa associada à China de modo ideológico e relativamente autoritário. Sendo assim, para Zhou (2006), os seis tipos de imagens ainda podem ser geralmente classificados em dois protótipos imagéticos acerca da China: imagem de caráter utópico e imagem de caráter ideológico.

Zhou (2006) define o período em torno do ano 1250 como o marco de início das imagens da China no Ocidente, sendo que esse período também corresponde ao tempo inicial do sistema econômico ocidental, bem como o ponto de partida da história

²³ Um título imperial no mongol, significa o rei dos reis.

²⁴ Tradução nossa, em chinês são respectivamente “大汉的大陆”, “大中华帝国” e “孔夫子的中国”.

²⁵ Tradução nossa, em chinês são respectivamente “停滞的帝国”, “专制的帝国” e “野蛮的帝国”.

moderna da Europa. Segundo o autor, por volta do ano 1250, o João de Plano Carpini²⁶ e Guilherme de Rubruck²⁷ viajaram sucessivamente ao Império Mongol e trouxeram primeiramente as imagens da China para a Europa medieval. Em seguida, o Marco Polo reforçou significativamente este impacto do Oriente com a sua própria experiência lendária, construindo inicialmente a imagem do “território do grande Khan” no mundo ocidental²⁸.

Paralelamente, devido à estabilidade resultante do então domínio extenso do Império Mongol no continente euro-asiático, uma série de comerciantes e missionários ocidentais visitaram o território chinês. Através deles, a riqueza e o conhecimento do Oriente foram continuamente trazidos para a Europa, sendo um dos motivos para promover o surgimento das consciências modernas do Ocidente.

Ao longo de duzentos anos, aproximadamente de 1250 a 1450, a imagem da China coincidia com a lenda de “território do grande Khan”. O país do grande Khan, nessa época, despertou uma grande admiração dos ocidentais com as descrições sobre ele, tais como território vasto, cidades prósperas, comércio desenvolvido, monarquia forte, política estável, etc. Ele tornou-se um símbolo de riqueza secular e monarquia suprema, representando a aparição do espírito capitalista e a expectativa política da monarquia absoluta na Europa medieval.

A partir de então, segundo Zhou (2006), com a chegada do Renascimento e a Era dos Descobrimentos, a imagem de “grande Império da China” substituiu a imagem anterior e ocorreu principalmente de 1450 a 1650. Através das grandes navegações, os europeus chegaram ao Oriente e confirmaram que o Império da China, localizado no extremo oriente, era exatamente o antigo Kitai, o país de grande Khan relatado nas viagens de Marco Polo. O então Império chinês, governado pela dinastia Ming, já não foi mais um território de atributo lendário ou mitológico, mas sim um estado real e acessível, mesmo sendo distante. Todas as narrativas que lhe tangem nesse período, tanto dos livros ou relatos, quanto das testemunhas, mostravam a existência de um

²⁶ (1182 – 1252), viajante, autor italiano.

²⁷ (1220 – 1293), missionário, explorador, autor francês.

²⁸ No seu relato, Marco Polo usa o termo “Kitai” para representar em geral o território chinês da sua visita.

império oriental grande e populoso. De acordo com Zhou (2006), as imagens do Império eram concentradas na economia desenvolvida, história longa, cultura rica e especialmente, sistema político avançado.

O autor espanhol Juan González de Mendoza contribuiu grandemente para a construção das imagens chinesas na Europa nessa época. O livro de sua autoria, intitulado *Histórias das coisas mais notáveis, ritos e costumes do grande reino da China*, foi publicado por ele na cidade de Roma em 1585 e ficou muito popular e influente em narrar o Império chinês, sendo traduzido ainda para sete idiomas na Europa até 1600. Analisando o livro, Zhou (2006) aponta que as descrições relativas à China nesse livro mostram resumidamente as imagens chinesas durante os dois séculos, aproximadamente de 1450 a 1650, caracterizando-se por dois pontos diferentes do passado: primeiro, destacam-se as superioridades da China em termos do regime administrativo, legislativo e educacional, que se tornam a vertente mais eminente e inspiradora da China; segundo, recomeça o processo de transformar a China em uma nova lenda da Europa, sendo que as imagens da China eram reconstruídas com as expectativas da reforma social dos ocidentais.

Sendo assim, para Zhou (2006), na virada do século XVI para o XVII, aconteceu uma mudança significativa com as imagens da China no mundo ocidental, isto é, a China variou de um símbolo de riqueza e monarquia para uma referência de regime político e cultura moral. No entanto, vale a pena enfatizar que as descrições sobre o país nessa época também costumam ser parciais. Segundo Zhou (2006), exemplo disso é o livro referido de Mendoza, cujo autor nunca esteve na China, elaborou a obra com base nos materiais existentes no momento, de um modo a ressaltar preferencialmente a qualidade do regime político e cultura moral do país, elogiando o seu sistema de gabinete e de supervisão, a organização jurídica, o mecanismo de educação e caridade, etc. O avanço desses aspectos, na percepção dos europeus, tornou-se assim a razão da prosperidade e desenvolvimento do país oriental.

Ao longo da história das imagens da China, fatores fictícios tendem a ser mais influentes do que os reais. O período de 1450 a 1650, no qual ocorreram concentradamente as Grandes Navegações, o Renascimento e a Reforma Protestante,

foi uma Era repleta de entusiasmos, paixão e espírito reformista da Europa. Nesta perspectiva, não seria difícil entender a preferência ao regime e cultura da China, tanto por Mendoza, quanto por outros ocidentais que almejavam mudanças na época. O mundo ocidental, por sua vez, necessitava mais de um país utópico para expressar esperanças próprias e motivar reformas eventuais, do que um país verídico mas ambíguo como a China lhe devia ser nesse período.

A última imagem utópica e lendária da China, “China de Confúcio”, proposta por Zhou (2006), acontece de 1650 a 1750. Nessa fase histórica, o Renascimento já terminou, a Era dos Descobrimentos também estava perto do fim, enquanto o Iluminismo estava em pleno andamento. A imagem “China de Confúcio” foi criada exatamente pelo conflito cultural causado pelo desenvolvimento do Iluminismo. Diferente das imagens anteriores, essa imagem de aproximadamente cem anos, consiste numa imagem cultural da China, representada pela filosofia de grande mestre chinês Confúcio. Ao mesmo tempo, ela mostra ainda apreciações pelo Ocidente do pensamento chinês na época. A “China de Confúcio” é, de modo semelhante, uma imagem totalmente ideal e de caráter utópico.

Segundo Zhou (2006), existe três etapas no processo da produção dessa imagem no mundo ocidental. A primeira etapa aconteceu somente dentro da Companhia de Jesus na China, a qual estudou e traduziu os clássicos chineses de pré-Qin²⁹, à procura das alegorias do Antigo Testamento no âmbito da teologia. A segunda etapa desenvolveu-se em torno da “controvérsia dos ritos na China”³⁰. Nesta etapa, a imagem “China de Confúcio” foi difundida para a Europa, com a sua influência ampliada dos missionários na China para os filósofos e outros intelectuais da Europa. A imagem “China de Confúcio”, desde então, tornou-se um símbolo da teologia natural no mundo ocidental. Na terceira etapa, a imagem “China de Confúcio” virou um discurso filosófico em relação ao Iluminismo. Da teologia natural à filosofia natural, tal imagem da China recebeu os significados acerca da liberdade de crença, filosofia moral e despotismo esclarecido.

²⁹ Período antes de 221 a.C., um período histórico na história chinesa.

³⁰ Uma disputa histórica entre os missionários católicos romanos sobre a religiosidade do confucionismo e dos ritos chineses durante os séculos XVII e XVIII.

Para Zhou (2006), as três etapas possuem sentidos simbólicos variados em diferentes níveis. A primeira etapa remete às esperanças teológicas dos missionários europeus e concebe uma nova imagem chinesa que simboliza o ideal universal do Cristianismo. Na segunda etapa, devido às reformas religiosas e guerras ocorrentes na Europa, os teólogos e filósofos esclarecidos pretendiam usar a teologia natural originária da China para a superação das tensões e conflitos. A cultura confucionista, bem como o Deísmo e filosofia natural da China, neste sentido, corresponde bem às correntes religiosas do racionalismo da Europa moderna. A China, nesta vez, simboliza a teologia natural desejada no Ocidente. A terceira etapa refere-se a uma disputa entre a filosofia iluminista e o Cristianismo. Com o desenvolvimento do Iluminismo, os filósofos radicais passaram a se posicionarem no lado oposto do Cristianismo, buscando transformar a cultura e sociedade com o racionalismo. A prática ética, filosofia natural e despotismo esclarecido da “China de Confúcio”, então, tornaram-se um discurso simbólico em combate à degeneração social, bem como à perseguição religiosa e tirania da monarquia na Europa.

Do ano 1250 ao ano 1750, de acordo com Zhou (2006), as imagens da China no mundo ocidental seguiam uma genealogia discursiva de natureza utópica, atravessando progressivamente três níveis distintos: da matéria ao regime e do regime ao pensamento. Porém, essa tendência consecutiva de embelezamento às imagens chinesas, depois de alcançar o seu auge por volta do ano 1750, começou a virar negativamente na Europa.

O período em torno do ano 1750, segundo Zhou (2006), não foi somente o ponto de viragem das imagens chinesas no Ocidente, mas também o ponto de divisão na história da expansão ocidental. Neste período, a expansão capitalista entrou na era do imperialismo a partir da era do capitalismo liberal. Simultaneamente, a estrutura espiritual da modernidade ocidental também foi basicamente estabelecida. No discurso do colonialismo e imperialismo, a utopia da China desabou completamente, ao mesmo tempo, o país oriental começou a receber várias críticas ideológicas.

O papel da China como “o Outro” do Ocidente foi então reforçado, no sentido de fortalecer o eurocentrismo, bem como auxiliar a construção da identidade própria da

cultura moderna ocidental. Como o “Outro” oposto da modernidade europeia, a China representava neste período um Império estagnado, despótico e não civilizado a partir de uma perspectiva de filosofia política e social, fornecendo ainda ideologia eficaz para a expansão imperial ocidental.

Zhou (2006) explica que a imagem chinesa historicamente consiste em um símbolo do “Outro”, pelo qual se reflete a própria ansiedade, desejo, tensão e insatisfação coletiva da sociedade ocidental. Ela é construível, podendo ser construída de maneira utópica ou ideológica, assim como mostram os dois protótipos imagéticos existentes na história europeia. Sendo assim, entende-se que a transformação drástica das imagens chinesas em torno do ano 1750, essencialmente, não se deve à alteração da China em si, mas às mudanças sociais da Europa. Por consequência, como o “Outro”, a China tinha suas imagens no Ocidente mudando correspondentemente à utopia no imaginário social para o alvo das críticas ideológicas nesse período do final do movimento do Iluminismo.

Em geral, os dois protótipos imagéticos da China, seja utópico ou ideológico, deram origem aos diversos tipos de imagens chinesas ao longo da história ocidental. Para Zhou (2006), as imagens chinesas que pertencem a esses dois protótipos imagéticos ainda surgiram de forma alternativa durante os séculos XIX e XX, tais como as imagens chinesas relativas ao exotismo no âmbito estético na época de Romantismo ou as imagens construídas de modo utópico e/ou ideológico acerca do socialismo chinês no decorrer do século XX.

Em suma, depois do auge do movimento do Iluminismo, as imagens negativas de índole ideológica da China prevaleceram no Ocidente. Apesar de algumas imagens utópicas temporárias, essa tendência de estigmatização do Ocidente contra a China atravessa os últimos séculos. Especialmente no século passado, as imagens negativas da China consolidaram-se devido aos acontecimentos em relação à ideologia política, tais como o estabelecimento do comunismo na China em 1949, a Revolução Cultural nas décadas 1960 e 1970 e o Protesto na Praça da Paz Celestial em 1989.

Com o pressuposto de que imagem chinesa funciona culturalmente como o “Outro”, Zhou Ning desenvolve o seu estudo a partir da perspectiva ocidental,

analisando as imagens chinesas no Ocidente moderno dentro de um processo dinâmico em que a modernidade ocidental finalmente realizou a sua própria identificação e legitimação. Para ele (2006), na história cultural da Europa, as imagens positivas e utópicas da China, como imaginário social, têm funções de promover a libertação e evolução social, enquanto as imagens negativas e ideológicas do país, por sua vez, desempenham um papel de legitimar e consolidar o poder moderno ocidental.

1.2.2 Imagens chinesas: discurso produzido pelas relações de poder

A ótica de Zhou Ning (2006), neste sentido, é muito semelhante à de Edward Said na perspectiva de crítica pós-colonial. Ambos são obviamente influenciados por Michel Foucault (2011, 2014), especialmente no que tange à noção do discurso e às relações de poder, das quais o filósofo francês trata nos seus livros *Arqueologia do saber* e *Vigiar e punir*. Assim com Zhou Ning, Said também ressalta a função cultural do Oriente como o “Outro” para o Ocidente:

O Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura *materiais* da Europa.

O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (SAID, 1990, p.13-15)

Quanto ao orientalismo, Said (1990) revela que ele é inerentemente um discurso construído pela hegemonia ocidental, com base nas relações de poder e conhecimento existentes entre o Ocidente e Oriente. Paralelamente, segundo o autor (1990), o orientalismo funciona ainda como um mecanismo do Ocidente no sentido de “orientalizar” (grifo do autor) e governar o Oriente:

[...] o orientalismo pode ser discutido e analisado com a instituição

organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declaração a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 1990, p.15)

Said (1990, p.15) examina o orientalismo como um discurso no sentido foucaultiano para entender “a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo”. Embora sejam apenas o Oriente Médio e Islamismo que o autor estuda para a abordagem do orientalismo na sua obra, a China, por ser um país tipicamente oriental, é indubitavelmente relacionado com este discurso. O orientalismo, portanto, é igualmente fundamental para a análise das imagens da China no mundo ocidental.

O sinólogo australiano Colin Mackerras (1999) também usa, no seu estudo acerca das imagens da China no Ocidente, a teoria foucaultiana sobre saber e poder, além de repensar o orientalismo. No seu livro *Western Images of China*, Mackerras (1999) aborda as imagens chinesas formadas nas interações Ocidente – Oriente desde os primeiros tempos até o final dos anos 1990. Analisando as fontes de diversas mídias, tais como revistas, livros, filmes e programas televisivos, o autor demonstra a enorme variedade nas imagens chinesa ao longo dos séculos. De modo semelhante, Mackerras (1999) também pensa que as imagens da China possuem dois lados – em certos momentos a China constituiu um modelo para escolas de pensamento no Ocidente, enquanto em outros o país tem sido visto como uma ameaça. Embora os materiais que Mackerras (1999) estuda não sejam sempre do âmbito acadêmico, o autor os considera como canais importantes para entender a formação das imagens chinesas, independente do seu efeito de recepção.

Vale a pena destacar que tanto Said (1990) como Mackerras (1999) concorda com o deslocamento de liderança do orientalismo no século XX – da Europa aos EUA. De acordo com Said (1990, p.16), “a partir do início do século XIX até o final da Segunda Guerra, a França e a Inglaterra dominaram o Oriente e o orientalismo; desde

a Segunda Guerra os Estados Unidos têm dominado o Oriente e o aborda do mesmo modo que a França e a Inglaterra o fizeram outrora”. Sendo assim, quando exploramos as imagens da China no século XX, há que se valorizar a forte influência dos EUA como o centro cultural do mundo contemporâneo.

O estudioso norteamericano Issac (1980) fez uma pesquisa em relação às imagens da China (além da Índia) nos EUA no século passado. A pesquisa dele consiste em uma referência acerca do tema. Com o objetivo de averiguar a visão dos americanos sobre o país oriental, Issac (1980) exerceu uma série de entrevistas com 181 americanos de diversas ocupações durante quatorze meses. Através da pesquisa, o autor (1980) descobriu que ao longo do tempo, as imagens dos chineses aos olhos dos americanos sempre oscilavam entre dois extremos opostos – positivo e negativo:

Ao longo do tempo, de Marco Polo a Mao Tse-tung, os chineses nos apareceram como pessoas superiores e pessoas inferiores, ultrajantes pagãos e humanistas atraentes, sábios sabidamente benevolentes e vilões desonestamente engenhosos, homens parcimoniosos e honrados, fraudes dissimuladas e corruptas, estóicos heroicamente duradouros e assassinos cruéis e sádicos, massas de trabalhadores perseverantes e massas de criaturas semelhantes a formigas, indiferentes à vida humana, soldados de ópera cômica e guerreiros formidáveis. (ISSAC, 1980, p.12, tradução nossa³¹)

Para Issac (1980), as imagens chinesas ainda variam tanto de épocas como de pessoas nos EUA. Ou seja, o mesmo indivíduo pode ter visões diferentes sobre a China em diferentes épocas, e, na mesma época também podem existir divergências na visão sobre o país entre diferentes pessoas.

Mediante algumas respostas inesperadas e impressionantes dos entrevistados em relação à imagem da China, Issac (1980) revelou que entre os americanos, até os relativamente mais educados e racionais, ainda existiam noções estereotipadas,

³¹ No original: “Down through time, from Marco Polo to Mao Tse-tung, the Chinese have appeared to us as superior people and inferior people, outrageous heathen and attractive humanist, wisely benevolent sages and deviously cunning villains, thrifty and honorable men and sly and corrupt cheats, heroically enduring stoics and cruel and sadistic murderers, masses of hardworking persevering people and masses of antlike creatures indifferent to human life, comic opera soldiers and formidable warriors.”

generalizações não examinadas e em alguns casos, preconceitos até o momento não reconhecidos ou não declarados acerca da China. Embora algumas fossem notáveis por meio das conversas exploratórias, uma grande parte dessas noções, generalizações ou preconceitos que apareceram era praticamente familiar – assim como Issac (1980) diz, tão familiar como se fosse mobília antiga – em constante uso mas despercebida.

O estudo de Issac foi realizado durante o período de 1953 a 1957 – um período crítico em que aconteceu uma das grandes viradas na história das relações China-EUA. Nessa época, o partido comunista acabou de tomar posse na China e poucos anos depois, os americanos foram derrotados pelo exército chinês na Coreia do Norte. Tais fatos tornaram as relações sino-americanas muito delicadas, podendo afetar o estudo de Issac em grande medida. Em 1972, quando o livro do autor foi reimpresso, as relações sino-americanas já haviam mudado significativamente devido à visita oficial do então presidente estadunidense a Pequim e o estabelecimento das relações diplomáticas dos dois países. Neste contexto, no prefácio para a edição de 1972, Issac (1980) aponta que em função das mudanças da circunstância política, as imagens favoráveis ou desfavoráveis da China seguem um processo alternativo de aparecimento, desaparecimento e reaparecimento, deslocando continuamente assim o ângulo e a luz pelos quais as coisas são vistas.

Portanto, através dessas abordagens, tanto na Europa como nos EUA, a complexidade das imagens históricas da China já se encontra bastante evidente. Assim como o sinólogo inglês Dawson (2006) aponta, a China é como um camaleão, mudando constantemente de cor. No caso do Brasil, é provável que o país latino-americano tenha visões diferentes sobre a China em comparação a outros países ocidentais. Diferentemente da Europa ou dos EUA, o Brasil nunca ficou na posição dominante do mundo em termos de política, ideologia, economia e cultura na história. Depois de ser descoberto pelos europeus, o país passou um longo período sendo colonizado, assim como algumas nações orientais que sofreram a colonização europeia. Além disso, como um Estado emergente, o Brasil estabeleceu ainda uma parceria de benefício mútuo com a China. Os dois países em desenvolvimento rápido vêm tentando melhorar as relações bilaterais por interesses comuns. Tais fatos,

certamente, podem influenciar as imagens da China no Brasil em grande medida.

Porém, os dois países não tiveram amplo contato ao longo dos séculos. A distância geográfica é uma das razões mais evidente. Ao mesmo tempo, como uma nação de imigração, a sociedade brasileira foi construída com base na civilização ocidental desde a época colonial. Sendo assim, o Brasil é culturalmente visto como país ocidental, independentemente da sua localização física. Até os dias atuais, a cultura europeia e a norte-americana ainda possuem forte influência sobre a brasileira. Portanto, acreditamos que as análises em relação às imagens históricas da China no Ocidente pode ajudar a entender melhor as imagens da China existentes nas terras brasileiras.

CAPÍTULO II

CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DA CHINA NA GLOBALIZAÇÃO

2.1 Globalização: *une e divide*

Como um dos requisitos da ascensão do país, especialmente tendo em vista o desenvolvimento acelerado na dimensão econômica nas últimas décadas, a China atualmente começou a buscar exercer um papel mais importante nos assuntos internacionais, bem como promover um discurso contra hegemonia ocidental. Porém, o caminho da construção das imagens da China ainda se encontra repleto de desafios por vários fatores neste cenário de globalização.

O termo “globalização” ganhou destaque e tornou-se constantemente usado desde meados dos anos 1980 e sobretudo a partir de meados dos anos 1990. Trata-se de um processo de aprofundamento mundial da integração econômica, política, cultural e social. Há várias opiniões em relação à origem da globalização. Assim como muitos estudiosos, situamos a sua origem em tempos modernos, em virtude da sua associação próxima com a modernização e ocidentalização.

Evidentemente, a atual globalização era (e continua sendo) impulsionada pelo mundo ocidental, desde a Era das Grandes Navegações. Os países ocidentais primeiramente se modernizaram mediante o desenvolvimento econômico e político, tornando-se ainda a única referência de modernidade ao redor do mundo. O sociólogo estadunidense Wallerstein (1999, p.56-57) relaciona a modernização com a ocidentalização, dizendo que

na medida em que povos do mundo inteiro se “ocidentalizam”, eles também se “modernizam”. O ocidente havia evoluído para a modernidade; as outras culturas não haviam feito o mesmo. Por conseguinte, inevitavelmente, se alguém quisesse ser “moderno”, teria de certo modo que ser culturalmente “ocidental”.

Nesta perspectiva, não há dúvida de que o Ocidente dominou o discurso acerca da modernidade no mundo. Portanto, no que tange à modernização, assim como o

professor e pesquisador Mohammed Elhajji (2001, p.3) assevera, “a razão não reside nas coisas, mas sim na autoridade do olhar que as mede e a instância discursiva que as enuncia” , o processo de ocidentalização é indispensável para o de modernização.

Sendo assim, com o “conjunto de estratégias retóricas (o discurso globalizante) visando a convencer a totalidade da humanidade que os valores ocidentais são universais e de todos” (ELHAJJI, 2001, p.4), o Ocidente estendeu o seu domínio ideológico por quatro cantos do mundo. E através da sua exploração econômica e expansão colonial, o Ocidente acelerou o processo da modernização de vários países, inclusive a China, diminuindo a distância entre as nações e abrindo espaço para a atual globalização. Em suma, a globalização é, portanto, uma das consequências inevitáveis da modernização global.

De modo geral, a globalização resulta num aumento significativo na interdependência mundial, transformando o planeta numa grande “aldeia global”, conceito proposto pelo estudioso canadense Marshall McLuhan nos anos 1960. Assim como o sociólogo brasileiro Ianni (1995, p. 39) diz, “as sociedades contemporâneas, a despeito das suas diversidades e tensões internas e externas, estão articuladas numa sociedade global”, a globalização desenvolve ainda o chamado Sistema-mundo, com a implantação na comunidade internacional da consciência de que o mundo é um lugar só.

Há diversas instâncias referentes à globalização em andamento, tais como econômica, mercadológica, tecnológica, política, cultural, etc. O culturalista estadunidense Jameson (2004) considera a cultural mais significativa, tendo em vista que ela se imbrica com as outras dimensões. Para mais, segundo o autor, a globalização da cultura é relacionada, ainda, com o nacionalismo. Nesta perspectiva, Jameson (2004) releva que existe uma hegemonia norte-americana no segmento cultural neste cenário de globalização. Exemplo disso é a incitação da “american life” em todos os lugares, decorrente da indústria cinematográfica dos EUA. Assim, sob a globalização, há que levar em consideração a questão de homogeneização da cultura, já que as fronteiras do nacionalismo estão sendo “derrubadas” .

Stuart Hall (2003) também percebeu o processo de homogeneização da cultura na

plena globalização. Segundo ele,

Existem forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de “McDonald-ização” ou “Nike-zação” de tudo. (HALL, 2003, p.43)

Neste sentido, com as fronteiras diluídas na dimensão cultural e as comunicações crescentes no mundo, a globalização torna-se um dos motivos para gerar homogeneização e desarraigamento. O imperialismo norte-americano, assim, se configura como um desafiador para cultura local, inclusive a tradição e cultura milenar da China.

No entanto, existe, ao mesmo tempo, um outro processo contrário em funcionamento com a globalização como plano de fundo. Ainda segundo Hall (2003, p.44), bem junto à homogeneização, “estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença em todo o globo”.

Isso grandemente se deve à agilização da mobilidade do mundo global. Além do presente fluxo volumoso do capital, mercadoria e tecnologia a nível mundial, há um outro fenômeno universal que não pode ser ignorado para refletir sobre a globalização, isto é, migração humana. Para Hall (2003, p.28),

como uma das faces da globalização, os processos das chamadas migrações livres e forçadas – as diásporas contemporâneas – estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais.

Por isso, além da homogeneidade, a globalização suscita também a diferença e diversidade sociocultural no mundo contemporâneo. Assim como o sociólogo polonês Zigmunt Bauman (1999) descreve: a globalização tanto divide como une, ou divide enquanto une, uma vez que as causas da divisão são iguais às que promovem a

uniformidade da humanidade.

Em função da complexidade, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2003) considera a globalização como “objeto cultural não-identificado”, visto que não há um consenso em relação ao conceito de globalização, nem às suas afetações nas instâncias sociais. No ponto de vista de interculturalidade, Canclini (2003) discorda da existência de uma anulação ou substituição completa da cultura local pela global. Para ele, em vez da subjugação completa da cultura local, esse intercâmbio cultural consiste mais numa interrelação, ou seja, uma afetação bilateral da global na local, bem como da local na global. Neste sentido, o autor também relevou a tendência corrente à hibridização cultural, sendo a qual o esforço deliberado de sintetizar a cultura externa e local.

2.2 Crise de identidade

Sem dúvida, a globalização é uma das maiores forças de transformação da paisagem social contemporânea e simultaneamente, um tema incontornável da era pós-moderna.

A era pós-moderna, por sua vez, relaciona-se intimamente com a pós-modernidade. O conceito pós-modernidade, ou diferentemente denominada como modernidade tardia, surgiu na década de 1960, sendo usado para designar a emergência de uma nova ordem social e econômica do período pós-guerra. Há diversas discussões acerca da pós-modernidade, entre elas, vale a pena destacar aqui a crise da identidade cultural e da identidade nacional.

A crise da identidade cultural na pós-modernidade é uma das abordagens mais importantes do culturalista Stuart Hall (2003, 2006). Antes de tudo, é preciso conhecer o âmbito da identidade cultural. De acordo com o autor, a identidade cultural sublinha os aspectos associados a nossa pertença a culturas, tais como culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. Entretanto, Hall particularmente focaliza as identidades culturais referenciadas às culturas nacionais.

De acordo com Hall (2006, p.50),

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo.

Para mais, o autor afirma que são esses sentidos produzidos pela cultura nacional e contidos nas histórias sobre a nação, bem como as memórias que conectam o presente e passado, que permitem a construção da imagem e da identidade nacional (HALL, 2006, p.51).

Assim, nesse sentido de pensar as culturas nacionais como fonte importante para as identidades culturais, o autor também reflete profundamente sobre a concepção de nação e de identidade nacional.

A partir de uma perspectiva dos estudos culturais, Hall (2006) aponta que uma nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um “sistema de representação cultural”. Por isso, a nação forma uma comunidade simbólica e gera um sentimento de lealdade. É a partir da nossa identificação com a nação, bem como com os significados que ela representa, que nos constituímos como sujeitos e cidadãos. Em geral, a identidade nacional, assim como a cultura nacional, é considerada como uma construção discursiva historicamente constituída.

A identidade nacional ainda se configura como poder centralizador e controlador, objetivando a diluição das diferenças quanto à classe, gênero ou etnia. Desta forma, ela busca a unificação identitária do povo, além da consolidação do Estado, mediante um sentimento de pertencimento. Este ponto da identidade nacional é muito próximo do que ElHajji descreve como catalisador ideológico, ao se referir à questão da identidade étnico-cultural:

A identidade étnico-cultural (que pode incluir elementos nacionais, linguísticos e/ou religiosos), em especial, se revelou um poderoso catalisador ideológico, capaz de secretar complexos mecanismos de estruturação da vida social sob todas as suas formas. Funcionando, notadamente, como molde (parcial e predominante) dos quadros simbólicos que estabelecem os critérios de reconhecimento e as regras de

conduta dentro do próprio grupo e nas relações com o resto da sociedade.
(ELHAJJI, 2006, p.8)

Igualmente, através dos critérios de reconhecimento e as regras de conduta, a identidade nacional, juntamente à cultura nacional, fundamenta a identidade cultural do sujeito no mundo contemporâneo.

Contudo, neste cenário da globalização, tendo em vista os fenômenos contemporâneos da homogeneização cultural e das diásporas, quanto à questão da identidade cultural na pós-modernidade, para Hall, há que se falar em deslocamento, descontinuidade, descentramento e especialmente, em fragmentação:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2006, p.88)

Portanto, pensando mais profundamente, o autor assevera que a identidade cultural, concebida a longo prazo, encontra-se fragmentada em decorrência dos diálogos interculturais da globalização, bem como das transformações sociais da modernidade tardia.

Assim como Hall, neste sentido, Bauman (2005) também discorre sobre a crise corrente na identidade cultural, levando em consideração uma série de mudanças que se estabeleceu na sociedade pós-moderna. Para Bauman (2005), a sociedade pós-moderna faz-se uma era da “modernidade líquida”, em contraste com a era anterior, a da “modernidade sólida”. Ambas são denominadas pelo autor.

Na era da “modernidade líquida”, sem parâmetros “sólidos”, toda estrutura social fundada em torno da fixidez moderna dilui-se completamente. As relações e dinâmicas sociais são marcadas pela sua fluidez e volatilidade. Segundo Bauman (2005), a inconstância, a incerteza e a insegurança do meio contemporâneo juntamente constituem a angústia e o desconforto da vida pós-moderna, causando dor

e sensação de desorientação do sujeito. Tal desorientação, assim como a falta de pontos de referência socialmente estabelecidos, na era líquido-moderna, contribui para transformar a identidade cultural numa identidade líquida.

De modo semelhante, Bauman (2005) assevera que a identidade nacional também se encontra em crise. Na era da “modernidade líquida”, com o impacto da globalização, a economia mercadológica exerce grande influência sobre as relações sociais. Como uma das consequências, os interesses particulares tendem a sobrepôr-se aos coletivos, fazendo com que a individualidade reja as relações interpessoais. Tais transformações sociais, em grande medida, enfraquecem, fazem perder ou modificam o sentimento de pertencimento do sujeito pós-moderno. No último caso, assim como as relações sociais se tornam fluídas com os efeitos da globalização, o sentimento de pertencimento do sujeito também passa a ser fluído, sendo moldado de acordo com as circunstâncias e necessidades momentâneas. Portanto, Bauman (2005) aponta que a identidade nacional, na era da “modernidade líquida”, igualmente assume uma forma fluída, tornando-se um objeto sem contorno definido e instável.

No caso da China, a crise de identidade nacional-cultural provém tanto do exterior como do interior. O desafio da homogeneização cultural, a hegemonia discursiva do ocidente, tal como o imperialismo da única superpotência da atualidade – os Estados Unidos, contribuem, do lado exterior, para essa crise de identidade da China. Paralelamente, no interior da nação, as tentativas de separação, decorrentes das forças separatistas de Hongkong, Tibete e Xinjiang (inclusive de Taiwan, da qual os problemas são mais complexos atualmente em termos políticos), também causam a crise de identidade do país. Embora essas pretensões de separação tenham mais motivação política, as estratégias com objetivo de diminuir a influência cultural chinesa, promovidas pelos grupos separatistas, certamente prejudicam a identidade nacional-cultural da China. Ademais, como mencionada anteriormente, a fragmentação da identidade cultural, bem como a perda do sentimento de pertencimento do sujeito pós-moderno, no caso dos chineses, também coloca a identidade chinesa em crise de modo igual.

Em suma, a crise de identidade nacional-cultural, com a onda de globalização

como contexto, é uma das questões mais relevantes da era pós-moderna, especialmente na medida em que o pós-colonialismo emergiu desde os meados do século XX, acompanhado por uma série de declarações de independência dos países africanos e asiáticos. Como uma corrente política e cultural bastante influente na contemporaneidade, o pós-colonialismo promove um discurso contra-hegemônico, além de reclamar um “lugar de fala” para que a voz de um povo colonizado e dominado possa ser ouvida. Neste sentido, os críticos de pós-colonialismo começam a valorizar a cultura de massa, bem como defender os sujeitos marginalizados, os quais vivem em “condições pós-coloniais”, como os migrantes, os negros, as minorias étnicas, os imigrantes legais e ilegais, e também as nações periféricas. Enfim, defendem todos que se encontram à margem do poder eurocêntrico (BHABHA, 2007).

Sendo assim, no afã de enfrentar a crise de identidade nacional-cultural da China, bem como preservar e desenvolver a cultura nacional chinesa, o país necessita exigir o seu “lugar de fala” a partir do discurso pós-colonial. Ou, de acordo com o crítico indiano Homi Bhabha (2007), a partir de um entre-lugar, explora as fissuras no discurso dominante e rompe com o binarismo centro-periferia, norte-sul para inscrever o seu discurso constituído pelo hibridismo cultural. Para a China, é de extrema importância reforçar o seu poderio cultural, ou mais precisamente, o *soft power* cultural no mundo contemporâneo. De fato, é exatamente isso que o governo chinês está fazendo nos últimos anos.

2.3 Teoria da ameaça chinesa

Antes de tudo, para contextualizar o desenvolvimento do *soft power* na China, é importante ressaltar ainda a teoria da ameaça chinesa, que afeta grandemente o discurso sobre a China no mundo atual. A teoria da ameaça chinesa consiste em um discurso relevante no cenário da globalização. Tal teoria possui contexto histórico de complexidade e vem se desenvolvendo ao longo do tempo. No seu estudo sobre as imagens da China no Ocidente, a partir de uma perspectiva histórica, Zhou Ning (2006) associa a atual teoria da ameaça chinesa a uma tendência geral de negação

acerca da China nos últimos séculos. Para ele, a Teoria da ameaça chinesa consiste em uma extensão da genealogia dos receios que o Ocidente tinha e ainda tem sobre a China.

Nessa genealogia, entre os receios historicamente existentes, destacam-se, primeiro, o chamado “perigo amarelo”. O “perigo amarelo” era um discurso extremamente racista e nacionalista, que divulgava a ameaça da raça amarela sobre os brancos. O “perigo amarelo”, neste sentido, tornou-se uma expressão representativa usada pela Europa e pelos EUA, para referir-se pejorativamente às nações asiáticas, em especial à nação chinesa e japonesa. O discurso “perigo amarelo” surgiu primeiro na Europa. As suas origens remontam até a memória do povo local em relação à invasão das nações asiáticas à Europa. Na história europeia, os ataques ao império romano pelos húngaros, provenientes do leste asiático, levaram indiretamente à queda do Império romano ocidental. Ademais, no século XIII, a expansão do Império mongol, igualmente oriundo da Ásia oriental, causou uma enorme ameaça à Europa: os mongóis derrotaram a Rússia, a Polônia, a Hungria, etc, expandindo até ao outro lado do rio Danúbio. Essas ameaças vindas da Ásia são marcantes na história europeia, dando origem ao discurso do “perigo amarelo”.

Desde o período do Iluminismo, a aversão a um Oriente “autocrático”, “bárbaro” e “fechado”, representado principalmente pela China antiga, se formou gradualmente no continente europeu. O eurocentrismo, ao mesmo tempo, também se tornou mais significativo. No final do século XVIII, a proposição de Thomas Malthus acerca da teoria populacional, além das teorias referentes ao comércio livre e proteção tarifária, objetivamente teve um papel importante no fomento do discurso do “perigo amarelo”. Após a década de 1860, os EUA tiveram opiniões públicas e movimentos que rejeitaram os trabalhadores chineses, com intenção de afastar os mesmos do país (LUO, 2018). Na mesma época, as potências ocidentais passaram a colonizar intensivamente a Ásia oriental. A fim de promover o movimento colonial, o imperador alemão Wilhelm II esforçou-se em pregar o discurso de “perigo amarelo”, espalhando o pânico em relação à Ásia oriental. Em 1895, Wilhelm II dirigiu a criação da pintura intitulada de “Povos da Europa, preserve seus bens mais sagrados” (em alemão:

Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter), cujo tema era justamente sobre o “perigo amarelo”, retratando conflito entre o Ocidente, representado pelo cristianismo, e o Oriente, representado pelo budismo e dragão chinês na pintura. O imperador presenteou a pintura a Nicolau II da Rússia, além de afirmar ser o fundador do termo “perigo amarelo”.

Figura 1 Pintura Povos da Europa, preserve seus bens mais sagrados



Figura 1. (Fonte: wikipedia)

No final do século XIX e início do século XX, o levante dos Boxers na China³² e o triunfo do Japão na guerra russo-japonesa³³ tornaram o discurso do “perigo amarelo” ainda mais popular. Muitas celebridades ocidentais promoveram o “perigo amarelo”. Por exemplo, o escritor americano Jack London expressou, em 1904, a sua crença de que haveria uma guerra racial no futuro – se o Japão controlasse a China e as duas se combinassem, isso resultaria numa série de ameaças aos anglo-saxões. Em suma, o “perigo amarelo” consiste num discurso nuclear do Ocidente contra a nação chinesa e japonesa na história. O discurso surgiu nos principais países ocidentais no final do século XIX e atuou até o fim da Segunda Guerra Mundial. A estigmatização resultante do discurso impactou seriamente as imagens da China e do povo chinês (LUO, 2018).

³² O levante dos Boxers foi um movimento popular anti-ocidental e anticristão que ocorreu durante os anos 1899 e 1900 na China.

³³ O triunfo do Japão na guerra russo-japonesa, que aconteceu em 1904 e 1905, foi a primeira vitória da raça amarela sobre a raça branca na história.

Em meados do século XX, o Partido Comunista venceu o Partido Nacionalista, apoiado pelos EUA, na guerra civil chinesa. Os comunistas fundaram a República Popular da China e implantaram o regime socialista no continente chinês em 1949. Devido à diferença em ideologia política, o mundo ocidental passou a propagar o discurso do “perigo vermelho” sobre a nova China. Nessa época, a partir da circunstância da Guerra Fria, o campo ocidental, liderado pelos EUA, era extremamente hostil ao regime vermelho recém-nascido. Alguns meses após o início da Guerra da Coreia, o exército voluntário popular da China entrou na guerra, iniciando uma batalha contra o "Exército das Nações Unidas". Nesse contexto, o mundo ocidental reforçou ainda mais o discurso do “perigo vermelho” chinês, especialmente no sentido militar, e asseverou que o sucesso da revolução chinesa poderia provocar o efeito dominó no sudeste da Ásia, gerando assim uma “ameaça vermelha” para os países ocidentais. De modo geral, o Ocidente deu início a uma propaganda veemente de “demonização” contra a China vermelha. O país asiático, nesse período, era visto como um “demônio autocrático e militante” nos olhos dos ocidentais (SHI, 2012)³⁴.

No início dos anos 1990, com as drásticas mudanças da União Soviética e da Europa Oriental, bem como a desintegração do campo socialista mundial, terminou a Guerra Fria, que durou quase meio século. Nessa época, a China, além de resistir ao tremendo impacto da desintegração do campo socialista, começou o seu caminho de ascensão após a Reforma e Abertura em 1978. Liderada pelo Partido Comunista, a economia chinesa desenvolveu-se em alta velocidade. Em paralelo, a influência política e a força nacional do país socialista também cresceram constantemente. Diante do aumento do poder chinês, alguns países ocidentais, liderados pelos EUA, ao lado de alguns países vizinhos da China, propuseram e promoveram sistematicamente a Teoria da ameaça chinesa. Tal teoria acredita que os aspectos político, militar, econômico e cultural da China constituem ameaças em grande escala para a comunidade internacional, sobretudo para os EUA e a região Ásia-Pacífica. Nela, o

³⁴ Disponível em: http://zqb.cyol.com/html/2012-04/06/nw.D110000zgqnb_20120406_1-09.htm. Visto em: 15/11/2019.

país emergente é descrito como um ameaçador da paz e estabilidade regional e global, assim como um desafiador da presente ordem mundial. De acordo com a lógica da teoria, a China, enquanto um país “não democrático”, certamente causará conflitos de interesse no cenário da globalização, além de alterar a ordem internacional. Ademais, em comparação com os Estados democráticos, os países despotistas com a China, sistematicamente, contêm mais possibilidade de entrar em guerra.

A partir da teoria, as pretensas ameaças chinesas residem principalmente em quatro dimensões: primeiro, a ameaça ao poder. Como uma potência em ascensão, a China deve procurar um poder discursivo maior, que corresponda ao seu status econômico, dentro da sociedade internacional. Isto representa um desafio e enfraquecimento ao poder dos países de liderança, na presente conjuntura mundial. Segundo, a ameaça militar. Com base no poder econômico, a China busca exibir e reforçar a sua força militar, para atingir a um nível próximo dos EUA. Sendo assim, o país asiático tornaria-se uma ameaça principal à segurança da maior potência mundial. Terceiro, a ameaça econômica. O status da segunda maior economia global, por sua vez, pode incentivar a China a fortalecer o seu investimento econômico e *dumping* de produtos no exterior, bem como impedir a entrada dos produtos e investimento estrangeiros no interior, colocando assim os interesses dos EUA e dos outros países em prejuízo. Por último, a ameaça aos valores ocidentais. O modelo econômico bem-sucedido da China faz-se exemplar para muitos países em desenvolvimento. Se tal modelo chinês for amplamente promovido e adotado por esses países, o regime socialista e o “socialismo com características chinesas” irão desfiar e ameaçar os valores democráticos e liberais do Ocidente, abalando a ocidentalização do mundo contemporâneo (ZHANG & LI, 2016).

Vale a pena ressaltar a teoria do choque de civilizações formulada pelo cientista político estadunidense Samuel Huntington no início dos anos 1990. Segundo a teoria, as identidades culturais e religiosas tornariam-se a principal fonte de conflito no mundo pós-guerra fria:

Minha hipótese é que a fonte fundamental de conflitos neste mundo novo

não será principalmente ideológica ou econômica. As grandes divisões entre a humanidade e a fonte dominante de conflitos será cultural. Os Estados-nações continuarão a ser os atores mais poderosos no cenário mundial, mas os principais conflitos da política global ocorrerão entre países e grupos de diferentes civilizações. O choque de civilizações dominará a política global. As falhas geológicas entre civilizações serão as frentes de combate do futuro. (SAMUEL, 1996)

Samuel (1996) aponta que o choque de civilizações seria a maior ameaça à paz mundial no mundo futuro. O choque ocorreria principalmente entre as nove civilizações existentes³⁵. Entre essas, a civilização chinesa e a islâmica constituem as duas maiores ameaças à civilização ocidental. O autor descreve a civilização confucionista chinesa como uma civilização problemática, além de uma desafiadora ao mundo contemporâneo. Nessa perspectiva, a teoria do choque de civilizações exacerba indubitavelmente a Teoria da ameaça chinesa.

Em relação à Teoria da ameaça chinesa, o especialista político chinês Shi Qingren (2012) acredita que, aos olhos de alguns países ocidentais, a evolução da China constitui um desafio à ordem internacional e à conjuntura geopolítica tradicionais por eles lideradas. Pela experiência histórica do desenvolvimento do capitalismo, a ascensão de uma potência sempre foi acompanhada por guerra e hegemonia. A ascensão da Grã-Bretanha, dos EUA, da Alemanha e/ou do Japão, historicamente, não escapou da seguinte lei: enriquecimento do país – fortalecimento militar – expansão por guerra. A partir dessa perspectiva, as teorias das relações internacionais do Ocidente apoiam que, a evolução da China, por sua vez, permite a transição de poder a nível internacional – o país asiático iria desfiar a estrutura do poder existente, o que pode resultar na instabilidade global. Portanto, a Teoria da ameaça chinesa, intrinsecamente, é originada do receio dos países ocidentais pelo desafio oriundo da China. A motivação da promoção dessa teoria é a de restringir a ascensão do país socialista.

De forma semelhante, a formulação da teoria do choque de civilizações também

³⁵ Segundo Samuel (1996), as nove civilizações atuais são: civilização chinesa, japonesa, hindu, budista, ocidental, islâmica, ortodoxa, latino-americana e subsaariana.

se baseia nos interesses e perspectiva dos EUA. O presidente grego Prokopis Pavlopoulos posicionou-se contra a teoria de Samuel (1996), no seu discurso proferido na conferência do diálogo das civilizações asiáticas, realizada em Pequim em maio de 2019. Segundo o presidente (2019), nenhuma civilização é isolada, especialmente com a tendência acelerada da globalização da atualidade. Para o mundo ficar melhor, é preciso de mediações, tolerância e aprendizado mútuo. As civilizações verdadeiras não confrontam, mas sim dialogam. A teoria do choque de civilizações, portanto, é essencialmente incorreta, além de poder trazer conflitos para a humanidade³⁶.

No entanto, desde o século XX, surgiu ainda uma série de discursos desfavoráveis às imagens da China. O cientista Gordon G. Chang lançou o seu livro *The Coming Collapse of China* em 2001, divulgando, desde então, a teoria sobre o colapso do sistema político e econômico da China no próximo futuro. Na sociedade internacional, os países ocidentais acusam constantemente a “irresponsabilidade” da China nas questões acerca de taxa de câmbio da moeda chinesa, déficit comercial, consumo de recursos energéticos, bem como emissões de dióxido de carbono. No que tange às relações China-África, as mídias ocidentais também criticam o país asiático em nome de “novo colonialismo”, por *dumping* de mercadorias baratas e despojo dos recursos naturais no continente africano. Ademais, em 2013, o estudioso francês Eric Iskhalev publicou ainda o livro intitulado *A arrogância da China*, com foco na atitude arrogante do país nos assuntos internacionais (YE, 2012).

Nos últimos anos, uma nova rodada da Teoria da ameaça chinesa reapareceu. Em particular, depois que o presidente Trump assumiu o cargo, o governo dos EUA começou a apresentar a teoria em seus discursos oficiais, formando uma onda sem precedentes de opinião pública contra a China. A nova rodada da Teoria da ameaça chinesa acredita que, após o desenvolvimento progressivo, a China pretende entrar numa batalha sistemática com os EUA. O país emergente busca promover as suas próprias experiências de desenvolvimento no palco mundial, no afã de substituir o

³⁶ Disponível em: <http://www.bjnews.com.cn/news/2019/05/15/579138.html>. Visto em: 16/11/2019.

“Consenso de Washington” pelo “Consenso de Pequim”. A China ainda tenta transformar o seu poder abrangente nacional na influência global, em busca de uma estratégia de hegemonia. Além disso, o país é condenado pelos EUA por aplicar o chamado “capitalismo de Estado”, além de recusar a abrir o mercado interno³⁷. Nos dias atuais, ao contrário do processo acelerado da globalização, Trump propõe o discurso de *America First*, assim como implementa o unilateralismo e lança a guerra comercial principalmente contra a China, dando ênfase ao aumento inédito de tarifas. Além da guerra comercial, a China ainda se envolve na eventual guerra tecnológica, bem como guerra ideológica e guerra de civilizações, impulsionadas pelos americanos³⁸.

No Brasil, durante a campanha eleitoral em 2018, Jair Bolsonaro também se posicionou contra a China, proferindo discursos desfavoráveis à maior parceira comercial do País. Devido ao grande fluxo de investimento chinês no território brasileiro, Bolsonaro comentou severamente que, os chineses não estão comprando no Brasil, mas sim estão comprando o Brasil.³⁹

Para a interação discursiva em relação à Teoria da ameaça chinesa, a China propõe construir imagens chinesas enquanto potência responsável, assim como promover o discurso acerca do “desenvolvimento pacífico”. O país ressalta a decisão de seguir um caminho de desenvolvimento pacífico, ao invés de disputa pela hegemonia mediante força. Este caminho, na sua interpretação, é o de manter a paz mundial para o próprio desenvolvimento e, em paralelo, aproveitar do próprio desenvolvimento para a promoção da paz mundial.

No entanto, enquanto um país discursivamente dominado, a China ainda não se distancia da posição de vítima de discriminação, estigmatização ou até demonização. Por isso, tendo em vista a complexidade do ambiente mundial, o país oriental determina a fortificação do *soft power* como uma estratégia essencial, no sentido de

³⁷ Disponível em: http://www.xinhuanet.com/politics/2018-09/01/c_1123363220.htm. Visto em: 18/11/2019.

³⁸ Disponível em: http://www.qstheory.cn/dukan/hqwg/2018-08/11/c_1123251001.htm. Visto em: 19/11/2019.

³⁹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/reuters/2018/10/25/discurso-anti-china-de-bolsonaro-causa-apreensao-sobre-negocios-com-o-pais.htm>. Visto em: 19/11/2019.

lutar contra o discurso hegemônico ocidental, bem como construir o seu lugar de fala e melhorar as suas imagens no mundo global.

2.4 Reforço do *soft power* cultural da China

O conceito *soft power* foi criado pelo acadêmico norte-americano Joseph Nye em 1990. Trata-se de uma habilidade de conseguir o que se quer por meio da atração mais do que por meio da coerção ou pagamento (NYE, 2004). Distinguindo-se do *hard power*⁴⁰, o *soft power*, comumente traduzido para poder brando ou poder suave, costuma ser intangível, com sua cooptação e atração parecendo elegante e direta. Para Nye (2006), três recursos podem constituir o *soft power* de um país, a saber, a cultura (quando ela é atrativa para outros países), os valores políticos (quando eles são aplicados no interior e exterior) e as políticas externas (quando elas são consideradas legítimas e com autoridade moral). Ademais, é importante saber que, de acordo com Nye (2004), embora o conceito do *soft power* seja recém-proposto, os poderes brandos dos países não são novos. Neste sentido, um ponto relevante para a abordagem do *soft power* na atualidade é a sua maneira de divulgação, diante da globalização e dos desenvolvimentos tecnológicos, especialmente a partir da segunda metade do último século.

O conceito do *soft power* chamou atenção da academia chinesa e começou a ser empregado no discurso político da China desde o início dos anos 1990, logo depois da sua proposição nos EUA. No entanto, em comparação com o conceito original de Nye, há divergências significativas na interpretação e aplicação acerca do *soft power* do país asiático. Entre essas, a maior diferença reside na valorização da cultura. Segundo o marxista chinês Zhang Guozuo (2017), no conceito *soft power* criado por Nye, a cultura restringe-se a um dos seus elementos, ao lado dos ideais e da política; enquanto no conceito *soft power* usado pela China, a cultura é considerada como o seu coração e a sua alma. Sendo assim, de fato, a China usa o termo *soft power* praticamente para designar o poder brando cultural. Além disso, há que dizer que o

⁴⁰ Trata-se do uso de meios econômicos e militares para influenciar o comportamento ou interesses de outras entidades políticas.

soft power cultural da China é intimamente vinculado ao regime chinês definido como “socialismo com características chinesas”. Assim como o presidente chinês Xi Jinping afirma em várias ocasiões, “os valores nucleares do socialismo são a alma e o foco de construção do poder brando cultural” (tradução nossa)⁴¹.

Vale a pena enfatizar que, de acordo com Zhang (2017), a abordagem do conceito *soft power* de Nye é, em grande medida, voltada para os interesses diplomáticos norteamericanos e a defesa da hegemonia dos EUA. Diferentemente, no caso chinês, o desenvolvimento do *soft power* com ênfase na dimensão cultural, por sua vez, configura-se como uma política em procura do poder discursivo na comunidade internacional, bem como um caminho para a concretização do rejuvenescimento da cultura chinesa.

Assim, o *soft power* cultural da China, de acordo com Cao Qing (2011), é direcionado tanto para o exterior quanto para o interior. Comparando com o conceito original de Nye que destaca o seu valor instrumental fora do país, o discurso do *soft power* chinês, primeiramente, demonstra o seu valor comunicacional no interior, isto é, gerar consenso na China sobre a imperatividade de construir uma cultura nacional, bem como uma identidade nacional, que seja forte e coerente. Através da construção da cultura nacional, os chineses acreditam que o *soft power* cultural da China será capaz de exercer influências positivas sobre o exterior de forma natural. Portanto, para Cao (2011, p.12), o desenvolvimento do *soft power* cultural na China caracteriza-se por três pontos fundamentais: revivier os valores tradicionais, reforçar as infraestruturas de comunicação e principalmente, desenvolver uma robusta identidade nacional.

O *soft power* cultural chinês é ainda uma parte importante do conteúdo do “sonho chinês”, concebido pelo presidente chinês Xi Jinping inicialmente em 2013. O “sonho chinês” refere-se ao esperado “grande rejuvenescimento da nação chinesa”, tornando-se atualmente uma concepção política essencial do governo chinês. A sua realização, sem dúvida, igualmente conta com o reforço do *soft power* cultural como

⁴¹ No original: “社会主义核心价值观是文化软实力的灵魂、文化软实力建设的重点。”

um dos meios mais importantes.

Voltando para o tema de imagem nacional da pesquisa, há que dizer que o *soft power* cultural intrinsecamente diz respeito a imagem cultural nacional. Nessa lógica, a China tem consciência de que as suas práticas econômicas e políticas, na maioria das vezes, podem mais assustar do que atrair ou cooptar os observadores externos. Sendo assim, é necessário mostrar as suas imagens positivas como um tipo de *soft power*. Nos discursos oficiais, obviamente a China vem se esforçando neste sentido.

Para finalizar, é interessante citar um trecho do discurso de Xi Jinping referente às imagens da China, quando discorre sobre o fortalecimento do *soft power* cultural chinês. Através dessas palavras descritas sobre a China, podemos analisar efetivamente a auto-imagem do país, a qual serve como uma exibição do seu *soft power* tanto no interior como no mundo global. Ele afirma:

É necessário valorizar a formação das imagens nacionais da China, principalmente focando em: 1. a imagem de um país civilizado, que abarca uma história profunda, grupos étnicos diversos e unidos, além de cultura rica e harmoniosa; 2. a imagem de um país oriental que abrange uma política pura, economia desenvolvida e cultura próspera, assim como uma sociedade estável, povos unidos e paisagens magníficas; 3. a imagem de um país responsável, que insiste no desenvolvimento pacífico, promove o desenvolvimento comum, mantém a justiça internacional e contribui para a humanidade; e, finalmente, 4. a imagem de um país socialista mais aberto, mais simpático, repleto de esperanças e vitalidade. (XI, 2013, tradução nossa⁴²)

Enfim, essas quatro imagens representam, de forma completa, as autoimagens ideais da China no seu discurso de *soft power*. No entanto, quais seriam as diferenças entre essas autoimagens da China e as imagens chinesas representadas pela mídia brasileira? Tentamos responder nos seguintes capítulos.

⁴² No original: “要注重塑造我国的国家形象，重点展示中国历史底蕴深厚、各民族多元一体、文化多样和谐的文明大国形象，政治清明、经济发展、文化繁荣、社会稳定、人民团结、山河秀美的东方大国形象，坚持和平发展、促进共同发展、维护国际公平正义、为人类作出贡献的负责任大国形象，对外更加开放、更加具有亲和力、充满希望、充满活力的社会主义大国形象。”30 Dez, 2013. Disponível em: < http://www.xinhuanet.com/politics/2015-06/25/c_127949618.htm>. Acesso: 23 Maio, 2019.

CAPÍTULO III

REPRESENTAÇÃO CULTURAL E IMAGENS CHINESAS

3.1 Representação Cultural

Tendo como ponto de partida a discussão da “virada cultural” em relação à alta cultura e cultura popular, Hall (2016) reitera a consideração da cultura enquanto um conjunto de valores ou significados compartilhados entre os membros de um grupo ou sociedade. Para a estrutura cultural, a representação é um elemento fundamental, visto que a “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p.32).

No livro *Cultura e Representação*, Hall (2016) amplia e aprofunda grandemente o significado e uso corrente acerca do termo representação – a utilização da linguagem para inteligivelmente expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outrem. Segundo Hall (2016), quando nos referimos ao mundo real, assim como ao mundo imaginário, a prática da representação aparece – ela se apresenta na produção de significado dos conceitos através da linguagem. Os conceitos, por sua vez, são compreendidos pelo autor como representações mentais, organizando-se em diferentes sistemas classificatórios. No exercício de referenciamento, Hall (2016) afirma haver dois processos – dois *sistemas de representação* – envolvidos:

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então, dois “sistemas de representação” relacionados. O primeiro nos permite dar sentidos ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre “coisas”, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação”. (HALL, 2016, p.38, grifo do autor)

Faz-se relevante destacar que, segundo o autor, signo é um termo geral que se usa para palavras, sons, ou imagens que carregam sentidos. Existem diferentes tipos de signos. Entre estes, há signos icônicos – signos visuais –, e signos indexicais – signos escritos ou ditos. Além disso, o termo linguagem também é usado pelo autor de forma bem ampla e abrangente. Incluindo não só o sistema escrito, o sistema falado e as imagens visuais, mas também as expressões faciais ou dos gestos, “linguagem” da moda, dos vestuários, música, etc. “Enfim, qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentidos e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, ‘uma linguagem’” (HALL, 2016, p.37).

Hall (2016, p.39) revela que o sentido pode deslizar e escapar, à medida que a relação entre o signo e o seu referente se torna menos clara. Paralelamente, o autor ainda descortina a arbitrariedade na relação entre o signo, o conceito e o objeto ao qual se refere, tomando como exemplo a palavra árvore, que é entendida em português como referente a uma planta, por convenção historicamente determinada, mas poderia ser substituída por qualquer outra palavra na hipótese. A partir disso, Hall assevera que o sentido não é inerente às coisas do mundo, mas sim o resultado de uma prática significativa – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem:

O sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação.* Ele é construído e fixado pelo *código*, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem, de modo que, a cada vez que pensamos em uma árvore, o código nos diz para usar a palavra em português ÁRVORE, ou a palavra inglesa TREE. (HALL, 2016, p.41-42, grifo do autor)

Assim, os códigos encontram-se essenciais nesse processo de significação, exercendo a função de fixar as relações entre os conceitos e signos, além de estabilizar os sentidos em diferentes linguagens e culturas. Para Hall (2016, p.42), os códigos estabelecem uma tradutibilidade entre conceitos e línguas. Isto é, de modo

semelhante, o resultado de um conjunto de convenções sociais. Mediante essa tradutibilidade, a nossa comunicação, dentro de um sistema cultural, torna-se possível.

Contudo, Hall (2016, p.46) adverte que não há sentido final ou absoluto. O sentido não pode nunca ser finalmente fixado, posto que ele resulta das convenções sociais, mas que as convenções sociais e linguísticas mudam à medida do tempo. Quanto à teoria da representação, Hall (2016) pensa em três abordagens, a saber, a reflexiva, a intencional e a construtivista. Cada uma dessas explica o modo como funciona a representação do sentido pela linguagem de forma distinta: na reflexiva, a linguagem reflete o sentido verdadeiro existente e fixado no mundo como espelho; na intencional, é o interlocutor, autor que impõe sentido no mundo através de linguagem; por último, na abordagem construtivista, a índole social e pública da linguagem é reconhecida. É dentro da linguagem onde o sentido é construído mediante os sistemas de representação – conceitos e signos. Para o autor, a reflexiva imita o papel do código, enquanto a intencional negligencia a função social e comunicacional da linguagem. A construtivista, aparentemente, corresponde melhor a sua percepção da representação. Portanto, Hall (2016) desenvolve a noção da representação ao campo cultural mediante dois modelos principais do construtivismo – a abordagem semiótica e a abordagem discursiva –, dialogando com Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e Michel Foucault.

3.1.1 Abordagem semiótica

No seu livro, Hall (2016) discorre sobre Saussure. A importância do linguista suíço Saussure, segundo o autor (2016, p.57), “reside não em seu detalhado trabalho em linguística, mas na sua visão geral da representação e na forma com que seu modelo de linguagem norteou abordagem semiótica para o problema da representação em uma ampla variedade de campos culturais”.

Hall salienta a importância de uma teoria de Saussure em relação à análise do signo em dois elementos: a forma do signo – significante –, e a ideia ou conceito a qual a forma é associada – significado. Tanto o significante como o significado é

necessário para produzir sentido, mas é a relação entre os dois, fixada pelo código cultural e linguístico, que sustenta a representação. Saussure também enfatiza a natureza arbitrária do signo, visto que não existe ligação natural ou inevitável entre o significante e o significado. Nessa perspectiva, não existe sentido fixo e essencial para signo. Além disso, segundo Saussure, são as diferenças entre os significantes que significam. Sendo assim, a demarcação da diferença dentro da linguagem se encontra determinante para a produção do sentido.

A partir do ponto de vista linguístico de Saussure sobre a modificação da relação entre o significante e significado, Hall (2016, p.60) induz que todos os sentidos são produzidos dentro da cultura e história, estando sempre sujeitos à mudança, tanto de um contexto cultural ao outro, quanto em diferentes períodos. Considerando que o sentido nunca é fixado de forma definitiva, o autor dá foco ao processo de interpretação do sentido. Ainda segundo o culturalista, existe um constante deslizamento de sentido em toda interpretação, o qual possibilita a distorção do sentido original:

Assim, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção do sentido. Todo significante dado ou codificado com significado tem que ser significativamente interpretado ou decodificado pelo receptor (HALL, 1980). Signos que não tenham sido inteligivelmente recebidos ou interpretados não são, em nenhum sentido útil, “significativo”. (HALL, 2016, p.61, grifo do autor)

Hall (2016) também sublinha que a outra contribuição de Saussure é a divisão da linguagem em duas partes – *langue* e *parole*. *Langue* refere-se ao sistema da linguagem, cuja estrutura consiste nas regras e códigos linguísticos. *Parole* é a produção particular de escrita, fala ou desenho, através da estrutura e regras da *langue*. Nessa lógica, posto que a *parole* depende da *langue* socialmente compartilhado para que a comunicação linguística seja viável, Saussure considera a linguagem como um fenômeno social.

Hall (2016) confirma que o modelo linguístico estruturalista de Saussure traz

novas ideias para a questão da representação, mostrando que a representação é, inerentemente, uma prática. Além disso, as teorias de Saussure fundamentam uma abordagem mais geral da linguagem e do sentido, fornecendo um modelo de representação aplicado a uma ampla série de objetos e práticas culturais.

Deste modo, Hall (2016) destaca a semiótica, que enfoca no estudo dos signos na cultura. O crítico francês Roland Barthes (2001), com seu trabalho *Mitologias*, abre espaço para Hall aprofundar suas reflexões sobre a semiótica e representação. “Ele trouxe a abordagem semiótica para dar suporte à sua ‘leitura’ da cultura popular, tratando essas atividades e objetos como signos, como uma linguagem pela qual o sentido é comunicado” (HALL, 2016, p.67).

A exemplo da representação cultural pela linguagem da moda, Hall (2016) analisa as noções de *denotação* e *conotação* de Barthes (2012). A *denotação* consiste no primeiro nível, considerado como simples, básico e descritivo, no qual se formam os signos⁴³ completos e globais, como vestido ou jeans. A *conotação* é o segundo nível, que liga os signos completos a temas, conceitos ou sentidos mais abrangentes e culturais – por exemplo, vestido de noite à formalidade ou jeans à casualidade. Segundo Hall (2016), na *conotação* acontece uma interpretação dos signos completos nos termos mais vastos da ideologia social – as crenças gerais, quadros conceituais e sistema de valores da sociedade.

A partir da definição de dois níveis, faz-se relevante ressaltar que, no processo da representação cultural, o significado do primeiro nível funciona como significante no segundo nível. Segundo Barthes (2012, p.91-92), o segundo nível de significação é mais geral, global e difuso, no qual os significados possuem uma comunicação muito próxima com a cultura, o conhecimento e a história, e é por meio deles, que o mundo da cultura invade o sistema da representação. No ensaio *O mito hoje*, através de uma análise exemplar sobre uma capa da revista *Paris Match*⁴⁴, Barthes (2012) denomina o segundo nível de significação de *mito*.

⁴³ Segundo Hall (2016, p.70), o termo signo é definido por Saussure como a combinação do significante e do significado.

⁴⁴ Segundo Barthes, a denotação da cópia é um soldado negro saudando uma bandeira francesa, a conotação é associada ao colonialismo francês. O mito é motivado pelo imperialismo francês.

Figura 2 Capa da revista *Paris Match*



(Fonte: wikipedia)

Em suma, assim como Hall (2016, p.76) afirma, “a abordagem semiótica fornece um método para analisar como as representações visuais carregam sentidos”, no caso da presente pesquisa, analisando os sentidos produzidos pela revista eletrônica *Fantástico* em relação à China, temos que tratar as imagens em reportagem como significante, e o uso do código do programa televisivo como gênero, a fim de descobrir o que as imagens dizem referente ao país na conotação, dentro de um processo de representação cultural.

3.1.2 Abordagem discursiva

Hall (2016) explora ainda a abordagem discursiva, associada ao filósofo e historiador francês Michel Foucault, para pensar a questão da representação na outra perspectiva – a representação como uma fonte para a produção do entendimento social. Segundo Hall (2016, p.78), Foucault usa o termo representação em um sentido mais restrito. A preocupação dele consiste na produção do conhecimento e sentido pelo discurso (noção foucaultiana), em vez de produção de sentido pela linguagem. Além disso, o trabalho de Foucault é mais historicamente fundamentado, mais ligado a especialidades históricas, em comparação à abordagem semiótica. Diferentemente, ele foca em relação de poder, em vez de relação de sentido. Hall (2016) sublinha três

das principais ideias de Foucault para a análise da abordagem discursiva: o conceito de discurso, o problema do poder e conhecimento e a questão do sujeito.

De acordo com Hall (2016, p.80), Foucault estuda o discurso como um sistema de representação. O estudioso francês atribui ao termo discurso um sentido diferente do que simplesmente se refere a trecho escrito ou falado na normalidade. Ele entende o discurso como “um grupo de pronunciamento que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas”. (HALL, 1992, p.291). Além disso, uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e os sentidos definem e influenciam nossas condutas, por conseguinte, todas as práticas têm um aspecto discursivo.

O discurso, acrescenta Hall (2016, p.80), define e produz os objetos de conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, além de influenciar como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Deste modo, simultaneamente, o discurso também exclui, limita e restringe outras formas de discursar o assunto. Assim, como episteme, o discurso “aparece em uma gama de textos, e como forma de conduta, em um número de diferentes campos institucionais da sociedade”. (HALL, 2016, p.81).

Com base no conceito de discurso, a noção da formação discursiva, inicialmente formulada por Foucault (2014) em *Arqueologia do saber*, também é enfatizada por Hall (2016). Na sua obra, Foucault (2014) descreve a formação discursiva como um conjunto de enunciados que não se reduzem a objetos linguístico, mas são submetidos a uma mesma regularidade temática. Em geral, a formação discursiva também se configura como um sistema de dispersão. Segundo Hall (2016, p.81), os eventos discursivos que se referem ao mesmo objeto, compartilham o mesmo estilo e apoiam a mesma estratégia em uma direção e padrão institucional, administrativo ou político comuns, para Foucault, pertencem a uma mesma formação discursiva.

Hall (2016) considera que Foucault era um construtivista, em virtude da sua ideia de que as coisas e ações físicas existem, mas somente ganham sentido e se tornam objetos de conhecimento dentro do discurso, ou seja, “nada tem nenhum sentido fora do discurso” (FOUCAULT, 2014). Neste ponto de vista, focando no estudo de

Foucault, Hall (2016, p.82) explica que *loucura, punição e sexualidade* somente existem com sentido dentro dos discursos a respeito deles.

Em contraste com a tendência basicamente a-histórica da semiótica, Hall (2016) ressalta a atenção de Foucault à especialidade histórica, bem como à diferença social e cultural, quanto à produção de discurso. A exemplo de loucura (loucos), sexualidade (homossexuais), histeria (mulher histérica) e entendimento médico (corpo visível), Hall (2016, p.85) sublinha a afirmação de Foucault – o conhecimento e as práticas são histórica e culturalmente específicos – porque tais sujeitos nos exemplos não existiriam fora da forma com que foram representados em discurso, produzidos como conhecimento e regulados pelas práticas discursivas e técnicas disciplináveis de uma sociedade e tempo particulares. Assim, segundo Hall (2016), Foucault acredita que as quebras, rupturas e descontinuidade radicais de um período para outro, entre uma formação discursiva e outra, são mais significativas que as continuidades trans-históricas.

Ademais, a outra contribuição acadêmica de Foucault consiste no seu estudo acerca da relação entre discurso, conhecimento e poder. Segundo Hall (2016, p.86), essa linha marca um desenvolvimento significativo na abordagem construtivista para a representação, oferecendo a ela um contexto operacional histórico, prático e global.

Nesse aspecto, Foucault remete-se, em primeiro lugar, ao aparato institucional:

O aparato é, então, sempre inscrito em um jogo de poder, mas é também sempre ligado a certas coordenadas do conhecimento. (...) É nisso que o aparato consiste: estratégias de relações de força apoiando e sendo apoiadas por tipos de conhecimento. (FOUCAULT, 1980)

Foucault preocupa-se com o modo como saber e poder funcionam dentro do aparato institucional e suas tecnologias. Esse enfoque tem um tema importante, desenvolvido em torno das relações entre conhecimento, poder e corpo na sociedade moderna. Para o filósofo francês, o conhecimento envolve-se em relações de poder por ser sempre aplicado, na prática, à regulação da conduta social, ou antes, ao corpo.

O pensamento de Foucault acerca da relação entre conhecimento e poder é, até certo ponto, próximo às ideias clássicas da ideologia. Porém, de acordo com Hall

(2016, p.87), Foucault rejeita a teoria marxista clássica por razão do seu reducionismo.⁴⁵ Quanto à noção de hegemonia do marxista Antonio Gramsci, embora tenha mais proximidade à posição de Foucault, ainda existem alguns pontos-chaves radicalmente distintos. Entre esses, duas proposições originais de Foucault se encontram relevantes.

A primeira trata do modo como Foucault concebe a ligação entre conhecimento e poder. O filósofo pensa que o conhecimento é sempre uma forma de poder, pois através do poder, o conhecimento não apenas assume a autoridade da verdade, mas também passa a ser capaz de “se faz verdadeiro”⁴⁶ (HALL, 2016, p.88). Em *Vigiar e punir*, Foucault (2015) explica, “não há relação de poder sem a constituição correlativa de um campo de conhecimento, nem há qualquer conhecimento que não pressuponha e constitua, ao mesmo tempo, relações de poder”. Além disso, Foucault acredita que a verdade não existe fora do poder ou sem poder. Portanto, ele não fala da verdade do conhecimento no sentido absoluto, que segundo Hall (2016, p.89), consiste numa verdade que permanece estática e inalterável em qualquer período, situação ou contexto, mas de uma formação discursiva que sustenta o chamado regime da verdade. Em *Microfísica do poder*, Foucault assevera que,

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1984, p.10)

A segunda proposição diz respeito às novas concepções de poder desenvolvidas por Foucault. Segundo Foucault (1980, p.98), o poder não “funciona na forma de uma

⁴⁵ Reduccionismo econômico e de classe é definido por Hall (2016) pelo modo como Karl Marx foi amplamente apropriado, apontando que em todas as épocas, as ideias refletem a base econômica da sociedade, ademais, as ideias em vigor são da classe dominante que governa a economia capitalista. Foucault argumenta que a teoria marxista tende a reduzir toda a relação entre conhecimento e poder à questão do poder de classe e seus interesses.

⁴⁶ Hall (2016) afirma que todo conhecimento, uma vez aplicado ao mundo real, tem efeitos reais, e assim, se torna verdadeiro.

cadeia; ele circula. Ele nunca é monopolizado por um centro. Ele é implantado e exercido por uma organização como uma rede”. Hall interpreta esse pensamento de Foucault de uma forma mais concreta:

O poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar. Relações de poder permeiam todos os níveis da existência social e podem, portanto, ser encontradas operando em todos os campos da vida social – nas esferas privadas da família e da sexualidade, tanto quanto nas esferas públicas da política, da economia e das leis. (HALL, 2016, p.90)

Ademais, para Foucault (1980, p.119), o poder não é apenas repressor, mas também produtivo – “[o poder] atravessa e produz coisas, induz ao prazer, a forma do conhecimento, produz discurso. Ele precisa ser pensado como uma rede produtiva que penetra todo o corpo social”. Nessa perspectiva, Foucault propõe o conceito da microfísica do poder, que se configura como uma circulação do poder pelos circuitos, táticas e mecanismos através das relações de poder, na profundidade da sociedade. Esta maneira de operação do poder, para Foucault, faz lembrar o movimento capilar de circulação sanguínea no corpo. Deste modo, o poder “reproduz, no nível de indivíduos, corpos, gestos e comportamentos, a forma geral da lei ou do governo”. (FOUCAULT, 2015 apud HALL, 2016, p.91). Para mais, o poder ainda se enraíza “nas formas de comportamento, nos corpos e nas relações locais de poder que não deveriam, de forma alguma, ser vistas como uma simples projeção de um poder central” (FOUCAULT, p.201 apud HALL, 2016, p.91).

Por último, em torno da representação, Hall (2016) analisa a questão do sujeito com base nas reflexões de Foucault. Para Foucault, o sujeito não fica na posição central da representação – é o discurso, não o sujeito, que produz conhecimento. Sendo assim, nem é necessário achar um sujeito para a operação do modelo foucaultiano *poder/conhecimento*. Contudo, o sujeito ainda é um conceito relevante da teorização de Foucault. Antes de tudo, Foucault é profundamente crítico em relação à concepção tradicional do sujeito, a qual, segundo Hall (2016, p.98), pensa o sujeito como um indivíduo totalmente dotado de consciência, bem como a fonte

autêntica e independente da ação e do sentido. Neste sentido, Hall (2016, p.99) acrescenta, “sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles estão operando dentro dos limites da episteme, da formação discursiva, do regime da verdade, de uma cultura e período particulares”. Assim, Hall (2016) relewa uma das proposições mais radicais de Foucault: o sujeito é produzido no discurso.

No entendimento de Hall (2016. p.99), o sujeito deve estar “sujeitado” ao discurso, não podendo estar fora dele. Há certamente envolvimento do poder atrás do sujeito:

É uma forma de poder que faz sujeitos individuais. Existem dois sentidos para a palavra sujeito: sujeito sob o controle e dependência de alguém, e sujeito ligado à sua própria identidade por uma consciência e auto-conhecimento. Ambos os sentidos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita. (FOUCAULT, 1982, p.212)

Hall (2016) destaca a historicização igualmente radical do sujeito no trabalho de Foucault. Ademais, indica dois lugares diferentes onde o sujeito de sentido foucaultiano é produzido pelo discurso. Segundo ele (2016, p.100), primeiro, o próprio discurso produz “sujeitos” – figuras que personificam formas particulares de conhecimentos que o discurso produz em determinado contexto histórico e cultural, tais como homem louco, mulher histérica, homossexual, criminoso individualizado, entre outras. Segundo, o discurso também produz um lugar para o sujeito, isto é, a posição a ser ocupada pelo sujeito para que o discurso faça sentido. É a partir dessa posição que os significados e conhecimento particulares do sujeito podem ser compreendidos. Hall ressalta a influência dessa abordagem para a representação:

Essa abordagem tem implicações radicais para a teoria da representação porque sugere que os próprios discursos constroem as posições de sujeitos de onde eles se tornam inteligíveis e produzem efeitos. Os indivíduos podem se distinguir por suas características de classe social, gêneros, “raças” e etnias (dentro outros fatores), mas não serão capazes de captar o sentido até que tenham se identificado com aquelas posições que o discurso constrói, *sujeitando-se* a suas regras, e então se tornando *sujeitos de seu poder/conhecimento*. (HALL, 2016, p.100, grifo do autor)

Enfim, a abordagem discursiva de Foucault conecta intimamente a representação às práticas discursivas e questões de poder. Isso significativamente amplia o âmbito da representação. Ademais, há que dizer que o pensamento do francês, especialmente o que tange ao discurso, poder/conhecimento e sujeito, inspirou uma sequência de estudiosos na contemporaneidade. Além de Hall (representação), alguns autores que ajudam a aprofundar a reflexão da presente pesquisa, como Edward Said (orientalismo), Zhou Ning (imagens da China no Ocidente) e Michel Pêcheux (análise de discurso), obviamente, também foram influenciados por Foucault.

3.2 Estudos sobre a representação da China pela mídia brasileira

Neste subcapítulo buscamos versar sobre estudos com tema em torno de imagens da China na perspectiva da mídia brasileira, com ênfase em seus frutos conquistados até a atualidade. Para isso, efetuamos uma pesquisa documental em quatro bancos de dados virtuais conceituados – *Google Acadêmico*, *SciELO*, *Periódicos Capes* e *CNKI*⁴⁷, com palavras-chaves tais como “imagens da China no Brasil”, “representação da China”, “identidade chinesa” e “discurso midiático”. A pesquisa documental encontrou uma diversidade de produtos midiáticos do Brasil que se tornam *corpus* de estudo sobre imagens chinesas, inclusive o jornal *Folha de São Paulo*, *Folha da Região*, *O Globo*, o telejornal *Jornal Nacional*, a revista *Veja* e o programa *Globo Repórter*⁴⁸. Embora possivelmente não tivesse descoberto todos os estudos em

⁴⁷ *CNKI*, sigla em inglês de *China National Knowledge Infrastructure* (Infraestrutura nacional de conhecimento da China), consiste num banco de dados de recursos de conhecimento integrado da China.

⁴⁸ Seis Estudos encontrados através da pesquisa documental: a. BASTOS, Aline. *As Faces do Dragão: Imagens da China nas capas da revista Veja*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

b. ALLGAYER, Marcelo Antonio Bocorny. *A Representação da China na Cobertura das Olimpíadas pelo Jornal Nacional*. [Monografia de graduação]. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

c. PERLES, Elza Mieke Koba. *Construção Identitária da China no Discurso Midiático: Poder e Memória*. [Dissertação de Mestrado]. Três Lagoas: UFMS, 2011.

d. FREITAS, Mariana Oliveira de. *巴西国内的中国形象: 媒体产品与受众视角下的个案分析*. [Tese de Doutorado]. Shanghai: Fudan University, 2014. (*IMAGENS CHINESAS NO BRASIL: estudo de caso sobre produto midiático e recepção de audiência*, tradução nossa).

e. BRIDI, João Pietro; MASTELLA, Veronice. *DUAS CHINAS: uma Análise do discurso Multimodal em Reportagem Televisiva do Globo Repórter*. [XVII Seminário Internacional de Educação no Mercosul], 2015.

f. WANG, Jiahui. *合作与分歧: 巴西媒体视野下的中巴贸易和中国经济形象*. [Dissertação de Mestrado]. Shanghai: Shanghai International Studies University, 2018. (Cooperação e Divergência: comércio sino-brasileiro e imagem econômica da China na perspectiva da mídia brasileira, tradução nossa).

questão, percebe-se que existe um interesse cada vez maior dos acadêmicos em estudar imagens da China através da perspectiva midiática brasileira. Especialmente a partir de 2008, ano no qual as olimpíadas se realizaram em Pequim, capital chinesa.

Com base no resultado da pesquisa documental, selecionamos aqui três pesquisas acadêmicas, representativas de diferentes tipos de mídia (inclui, neste caso, revista, jornal e telejornal), no afã de explorar os êxitos deste campo, que concerne às imagens chinesas construídas pela mídia brasileira. Os três trabalhos a serem analisados são compostos por duas dissertações de mestrado – *As Faces do Dragão*, defendida por Bastos em 2009; e *A Construção Identitária da China no Discurso Midiático*, defendida por Perles em 2011 –, e uma tese de doutorado – *Imagens Chinesas no Brasil* (a tese original é escrita em chinês), defendida por Freitas em 2014.

O trabalho *As Faces do Dragão* de Bastos (2009) busca analisar a construção discursiva das capas da revista *Veja* sobre a China desde o início da publicação até o ano 2008. A partir de uma discussão acerca do processo da globalização, a autora enfatiza que as questões de produção de sentido e organização simbólica da globalidade decorrem do estabelecimento de uma esfera cognitiva ocidental, em suas ações internacionais e transnacionais, e da imposição dos conceitos peculiares ao Ocidente como realidade universal. Nesse contexto, as práticas socio-culturais não ocidentais tendem a ser condenadas, inferiorizadas, exotizadas ou mesmo ignoradas pela mídia, local preferencial no qual o pensamento hegemônico ocidental se consolida e se dissemina:

As mensagens transmitidas ininterruptamente pelas corporações internacionais de mídia, controladas por grupos ou blocos de poder predominantes em escala mundial, interferem na forma de percepção e representação do mundo, e de legitimação de ações e valores ocidentais modernos como universais. (BASTOS, 2019, p.141)

Com base nessa concepção e nas correntes semilógicas pós-estruturalistas e da análise crítica do discurso em termos teóricos, Bastos (2009) analisa 12 matérias de

capa da revista *Veja*, nas quais a China foi assunto direto, durante os 40 anos de edição⁴⁹. A autora ressalta a inspiração dos meios de comunicação de massa norte-americanos sobre a revista *Veja*, assim como sobre muitos veículos brasileiros. Para ela, abordando a revista, “percebe-se claramente a valorização de uma ideologia hegemônica ocidental, ao invés de aspectos de valorização da pluralidade, da diferença e do outro” (ibid., p.143).

Segundo a análise de Bastos (2009), “desde a primeira edição de *Veja* percebe-se a não-aceitação das instituições, valores e práticas provenientes da China” (ibid., p.142). A revista *Veja* sublinha a diferença do país asiático desde a era de Mao, o que reflete a estranheza do contato com o Outro. Mesmo nas reportagens referentes à ascensão da China, a nação chinesa ainda é vista como assombrada pelo regime comunista – “a marca ideológica comunista e tudo o mais que ela acarreta aos olhos ocidentais – repressão, cerceamento das liberdades individuais – é ressaltado, bem ao lado do enaltecimento do extraordinário avanço econômicos das últimas décadas” (ibid., p.143). Ademais, “a persistente e profundamente enraizada imagem negativa da China na mídia brasileira e ocidental” (ibid., p.142) também se encontra na *Veja*, enquanto a contribuição do país para a economia e para a cultura mundiais é habitualmente ignorada. Perante o ascendente poder econômico-político internacional do país asiático, a revista retoma o discurso da ameaça chinesa – “a radical diversidade da China seja pela questão cultural, social ou política, é amplamente percebida nos meios de comunicação, sobretudo na revista *Veja*, como uma grande ameaça, não como uma oportunidade” (ibid., p.143). Em termos gerais, a pesquisa de Bastos (2009) demonstra que a revista *Veja* tende a transmitir semiose negativa sobre a China, fomentando o discurso hegemônico do Ocidente em relação ao país oriental.

No trabalho *A Construção Identitária da China no Discurso Midiático*, Perles (2011) pretende problematizar o discurso midiático dos jornais *Folha de São Paulo* e

⁴⁹ Nessas 12 capas, uma metade existiu na década de 1970, no auge do poder comunista sob liderança de Mao. Houve 2 capas nos anos de 1980, enquanto se encontrou um vazio editorial sobre o tema no anos de 1990. Na primeira década do século XXI, a revista *Veja* trouxe 4 capas sobre a China, sobretudo em 2008, ano das olimpíadas.

Folha da Região no que diz respeito à representação identitária da China. Tomando as Olimpíadas de Pequim de 2008 como acontecimento discursivo, a autora analisa dez excertos referentes à China de cada órgão midiático, publicados entre os meses de abril e de dezembro de 2008, ou seja, quatro meses antes e após a realização do evento esportivo.

A partir da hipótese de que o acontecimento olímpico propicia a emergência de um novo discurso sobre o país milenar, Perles (2011) emprega a teoria de arqueogenealogia formulada por Michel Foucault, que busca no arquivo as condições de possibilidade de emergência do discurso, bem como as regras de funcionamento do poder/saber. Além disso, faz-se relevante a autora utilizar a análise do discurso na pesquisa, a fim de buscar os efeitos de sentido possíveis e os efeitos de verdades pretendidos pelos órgãos midiáticos, colocando em questão a neutralidade da mídia. Assim como Bastos (2009), quanto à questão da representação da China pela mídia, Perles (2011) também abraça a perspectiva dos estudos culturais, levando em ponderação a hegemonia ocidental e a produção cultural no cenário da globalização.

Através da pesquisa, Perles (2011) aponta que os jornais *Folha de São Paulo* e *Folha da Região* inscrevem seus discursos em formações discursivas variadas, que abarcam a midiática, política, democrática, ecológica, esportiva, pedagógica, dos direitos humanos e do capitalismo. Ambos os jornais representam de forma semelhante a China como autoritária, despótica e controladora, que não permite a liberdade de expressão (inclusive de imprensa), impõe regras de conduta e controla quase tudo – “manipula as informações de acordo com seus interesses” e “esconde suas mazelas e silencia as vozes das minorias étnicas e de seus desafetos políticos” (PERLES, 2011, p.138). Em especial durante o período das Olimpíadas de Pequim, a China disfarça-se para imprimir uma imagem agradável ao Ocidente.

Em paralelo, a evolução econômica da China e a sua importância na economia mundial são reconhecidas pelos jornais – “como moderna e desenvolvimentista, inserida no mercado globalizado, esse país se constitui em um polo de desenvolvimento mundial” (PERLES, 2011, p.138).

No entanto, mesmo mostrando a face moderna da China, com um tom crítico, o

discurso do jornais marca os problemas enfrentados pelo país em desenvolvimento, como a desigualdade social subjacente ao progresso econômico, e a poluição do ar – “a questão ambiental é utilizada também para desqualificar as autoridades chinesas reafirmando a imagem da China como país incompetente, o que não condiz com a imagem de riqueza e desenvolvimento pretendida pela China” (PERLES, 2011, p.140). Ademais, a autora revela ainda o dilema diante da China no enunciado dos jornais:

Tais representações trazidas pela mídia brasileira marcam, também, o paradoxo vivido pela China, entre a modernização e crescente influência ocidental e a preservação de suas tradições milenares; e, sobretudo, entre o desafio de manter o regime político comunista na era da globalização econômica. (ibid., 140)

Em resposta à hipótese de pesquisa, a autora afirma que os jornais constroem seu discurso mediante o engendramento da história e da memória, criando a representação da nova China a partir do discurso sobre a China tradicional. Faz-se relevante a heterogeneidade das imagens da China nesse novo discurso. Em suma, a autora conclui que o discurso dos jornais é ancorado nos ideais capitalistas – “discursivizam a partir das relações do poder, ou seja, da marca capitalista que rege o discurso midiático brasileiro sobre a China” (ibid., 139).

Na tese *Imagens chinesas no Brasil*, diferentemente, Freitas (2014) adota duas perspectivas – tanto de produção midiática, como de recepção de audiência –, para a investigação das imagens públicas da China no Brasil. Além de abordar como a China é vista pelos brasileiros e representada pela mídia brasileira, Freitas (2014) busca entender como as imagens se formam e quais são os fatores que as influenciam no Brasil. Para isso, a autora escolhe o *Jornal Nacional*, da TV Globo, como representante da mídia brasileira, para a análise de produção; escolhe o centro econômico e o centro político – São Paulo e Brasília –, como cidades a realizar entrevistas, para a análise de recepção. A pesquisa acarreta uma discussão acerca da identidade cultural, opinião pública, produção jornalística, esfera de visibilidade pública, etc, como embasamento teórico.

Na parte do estudo da produção midiática, Freitas (2014) coleta toda as notícias do *Jornal Nacional* sobre a China, que foram ao ar durante a primeira metade de 2013. São 21 notícias nesse período em sua totalidade. As matérias telejornalísticas em questão possuem duração de aproximadamente 20 minutos, sendo classificadas pela autora de acordo com categorias e gêneros, para o estudo de caso⁵⁰. Através da análise do conteúdo, Freitas (2014, p.29) ressalta que as notícias do *Jornal Nacional* sobre a China são fragmentadas – embora tenha muitas informações, o tempo de apresentação é curto – menos de um minuto para cada notícia em média e uma grande parte deles consiste em notas. Além disso, o *Jornal Nacional* não foca na reflexão profunda sobre as notícias a serem reportadas, mas sim valorizar demasiadamente a qualidade de imagens, quantidade de gráficos e volume de dados na transmissão. Durante a primeira metade de 2013, nenhuma reportagem do *Jornal Nacional* especificamente sobre a China foi feita no país asiático – todas as notícias e imagens são provenientes de agências de notícias nacionais ou internacionais.

Freitas (2014) considera essas reportagens do telejornal sobre a China superficiais, parciais e estereotipadas. Segundo ela, nesse caso, o *Jornal Nacional* traz representações da China como uma potência econômica – mas simultaneamente, a sua economia é apresentada como frágil e instável e qualquer choque econômico da China pode afetar outros países, inclusive o Brasil; como um vítima de desastres naturais, com surto de epidemia e problemas graves de poluição – implicando assim uma imagem do governo chinês omissa e irresponsável; como um Estado não-democrático e não-transparente em termos do regime político – toda decisão importante, inclusive eleição presidencial, é tomada unicamente pelo Partido Comunista; como um lugar onde acontece frequentemente acidentes e coisas estranhas – situa-se na posição do “Outro”. Ademais, a China é representada também como dona de uma cultura milenar e cheia de criatividade, além de possuir tecnologias avançadas na atualidade.

Na parte da pesquisa da recepção de audiência, Freitas (2014) adota o método de grupo focal e de entrevista semiestruturada. Organiza 6 grupos focais – 3 em São

⁵⁰ Na classificação das reportagens, as categorias são: poluição ambiental, desastres naturais e acidentes, cultura, política, economia, saúde, ciência e tecnologia; os gêneros são: reportagem com entrevista, reportagem sem entrevista, nota seca e nota coberta.

Paulo e outros 3 em Brasília –, com participação de 54 brasileiros, originários de todas as regiões do País⁵¹. Assim, a autora promove, em cada grupo, duas rodadas de debate de mesmo modo. A primeira rodada desenvolve-se em torno de perguntas básicas e abertas, que dizem respeito ao conhecimento da China, relações sino-brasileiras, canais de conhecer a China no cotidiano, experiência de assistir ao *Jornal Nacional*, etc. Depois da primeira rodada, a pesquisadora mostra para os participantes um vídeo que inclui as notícias sobre a China, coletadas do *Jornal Nacional*. A segunda rodada concentrando-se em dar opiniões e comentários sobre essas notícias telejornalísticas.

Através da análise qualitativa dos debates, Freitas (2014) revela que os participantes dos grupos têm um conhecimento muito limitado da China, comparando com o dos países ocidentais como os EUA ou Reino Unido. A primeira impressão deles sobre o país asiático corresponde à caracterização recorrente que o *Jornal Nacional* faz do mesmo, tais como potência econômica, vítima de desastres naturais, país poluído, etc. Isso em grande medida mostra que o agenda-setting do *Jornal Nacional* tem efeito sobre a audiência na sociedade brasileira. Contudo, o telejornal não é o único canal pelo qual os participantes conhecem a China – há outros canais como livros, revistas, jornais, filmes, etc. Depois de assistir coletivamente ao vídeo das notícias coletadas, os participantes criticam a superficialidade e a demasiada negatividade das representações do telejornal sobre o país oriental. Para a audiência, o *Jornal Nacional* não trouxe informações completas e profundas da China, e costuma mostrar o lado negativo do país mais crescente do mundo. Segundo Freitas (2014, p.132), os pontos de vista dos participantes sobre a China estão, em geral, mais relacionados com a formação educacional e classe social do que a naturalidade e identidade cultural dos mesmos.

As três pesquisas aqui apresentadas abordam, respectivamente, as representações da China por diferentes tipos de mídia brasileira – jornal, revista e telejornal. As duas primeiras utilizam a análise do discurso como ferramenta analítica, enquanto a

⁵¹ Todos os participantes já fizeram ou estão fazendo faculdade. As áreas de estudo, classes sociais e profissões deles são variadas.

terceira adota os métodos da análise de conteúdo e análise qualitativa. Nesses discursos midiáticos de diferente gênero e de diferente recorte de tempo, a China sempre foi representada como um país de contraste flagrante, cujas imagens negativas se encontram tão aparentes quanto imagens positivas. Em termos gerais, a mídia brasileira tende a retomar o discurso crítico do Ocidente sobre a China, especialmente enquanto trata do tema acerca da economia, regime político e direitos humanos. Além disso, constata-se que, diante dessa parceira estrategicamente relevante, as mídias brasileiras não lhe dão a importância correspondente ao seu status, em termos de produção, nem se esforça para entender melhor, ao longo das últimas décadas.

CAPÍTULO IV

UM CAMINHO METODOLÓGICO PARA A ANÁLISE DO *FANTÁSTICO*

Através da pesquisa documental, percebe-se que, embora exista alguns estudos referentes a representação da China pela mídia brasileira, nenhum desses se relaciona com o programa telejornalístico *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão. Na presente pesquisa, no afã de explorar a representação cultural da China, tomamos a iniciativa de lançar um olhar sobre esse programa conhecido dos brasileiros. Neste sentido, considerando que o *Fantástico* consiste em telejornal, faz-se fundamental, então, procurar um caminho metodológico pertinente para a análise de telejornal.

4.1 Análise da materialidade audiovisual

A denominada análise da materialidade audiovisual é um método especialmente desenvolvido para a investigação do telejornalismo, com base nos estudos de Iluska Coutinho (2016) em conjunto com o Laboratório de Jornalismo e Narrativas Audiovisuais (CNPq/UFJF). De uma forma diferenciada, a análise da materialidade audiovisual propõe tomar como objeto de avaliação a unidade “texto + som + imagem + tempo + edição”, dos materiais telejornalísticos a serem analisados:

A opção pela observação do telejornalismo na sua inteireza de sua dimensão audiovisual, é resultado da compreensão de que as análises que envolvem procedimentos de decomposição/ transcrição de códigos descaracterizariam a forma de enunciação/ produção de sentidos de reportagens audiovisuais, noticiários ou outros programas televisivos, e assim representariam um afastamento de sua experiência de consumo, e mesmo de sua verdade intrínseca. (COUTINHO e MATA, 2018)

A partir da importância de explicitar os procedimentos metodológicos e técnicos em pesquisa de telejornalismo, Coutinho (2016) formula as etapas da realização da análise da materialidade audiovisual. A primeira etapa consiste na identificação do objeto empírico a ser analisado. Neste sentido, faz-se importante o reconhecimento dos sentidos propostos pelo programa ou produto audiovisual, quer para seu público,

quer para a própria mídia na qual se inscreve. Isto, na perspectiva da autora, pode implicar uma abordagem mais sincrônica ou diacrônica:

Na medida em que se entende que o jornalismo audiovisual é uma forma cultural, essa compreensão pode ser articulada tomando-se por exemplo as perspectivas dos mapa das mediações de Martín-Barbero, em uma abordagem mais sincrônica ou diacrônica, que valorize mais os aspectos relacionados às lógicas de produção e de uso, das matrizes culturais e formatos industriais, ou ainda que valoriza um desses aspectos. (COUTINHO, 2016)

Ademais, segundo Coutinho (2016), também é preciso explicitar as promessas, no sentido de François Jost (2007), ou modo do programa ou produto audiovisual a ser investigado. Isso encontra-se perceptível nos enunciados apresentativos como chamada e vinheta, assim como na forma de inscrição em dado canal ou emissora, inclusive a posição na grade de programação, ou textos de postagens de conteúdos audiovisuais no ambiente web. A identificação do objeto empírico envolve ainda o (re)conhecimento dos elementos paratextuais, os quais se inscrevem na materialidade, ou nos produtos intermediárias em diálogo com ela (COUTINHO e MATA, 2018).

Coutinho (2016) acredita ser interessante identificar como as propostas do programa ou produto audiovisual são apresentadas, em termos audiovisuais, mas não apenas – outras articulações possíveis seriam com a percepção dos gêneros ou estilos televisivos, modo de endereçamento, ou ainda tom de cada materialidade (em conceitos abordados respectivamente por Simone Rocha, Itania Gomes, e Elizaberrh Bastos Duarte). Isso, por sua vez, pode contribuir para o desenho da análise, além de outras contribuições.

Consistem na segunda etapa o estabelecimento dos eixos de avaliação e a montagem das fichas de análise. A elaboração dos eixos de avaliação é realizada em diálogo com o referencial teórico e com as questões motivadoras da pesquisa (COUTINHO e MATA, 2018). Os eixos de avaliação articulam as categorias ou aspectos a observar na investigação, construindo uma moldura da análise em geral. Esta moldura da análise, por sua vez, pode se materializar em fichas de análise.

Por se caracterizar como um método quali-quantitativo, a análise da materialidade audiovisual pode incluir itens de avaliação previamente identificados pelo autor, com categorias definidas à priori, como aquelas relacionadas à temática; caracterização das fontes de informação (governo, oposição, iniciativa privada, especialista, cidadão); presença ou não de pontos de vista conflituais, de inserção de arte, entre outros (COUTINHO, 2016).

A terceira etapa da análise da materialidade audiovisual é o estabelecimento da amostra a ser investigada, inclusive a obtenção/digitalização/armazenamento da materialidade audiovisual. O estabelecimento de uma amostra “cientificamente válida, representativa e defensável” (COUTINHO e MATA, 2018) é fundamental para pesquisa do telejornalismo. Porém, isso ainda constitui um desafio na prática. A autora enfatiza a dificuldade deste processo do estabelecimento da amostra audiovisual no Brasil, tendo em vista a inexistência de um repositório público de consulta ao material difundido, mesmo no caso das produções veiculadas nas emissoras de televisão aberta, e como tais concessionárias de serviço público (ibid., 2018). Sendo assim, cabe ao pesquisador ponderar cuidadosamente o universo do estudo, levando em consideração a disponibilidade das matérias a investigar. Em linhas gerais, a tentativa do acesso pode ser através de pesquisa documental em sites de emissoras ou programas, bem como em redes de compartilhamento de produtos audiovisuais. No entanto, vale ressaltar que, nesse caso, o pesquisador se torna sujeito a uma outra circunstância de emissão seletiva operada pelos realizadores, o que pode afetar a amostra a ser efetivamente analisada e, por consequência, os resultados da pesquisa (COUTINHO, 2016). Em outros casos, existe a possibilidade de obter a autorização do acesso ao acervo das produções junto às emissoras, por meios oficiais. Faz-se relevante enfatizar que, a descrição do procedimento do estabelecimento da amostra constitui uma estratégia, tanto de transparência, como de explicitação dos limites empíricos da análise da materialidade audiovisual (COUTINHO e MATA, 2018).

A última etapa consiste na concretização da análise. Fazem-se importantes, neste

processo, a construção de parâmetros de interpretação dos dados e a sistematização das matérias audiovisuais adquiridas. Em termos gerais, explicitar e problematizar a metodologia permite os leitores acompanharem o procedimento do trabalho empírico, e compreender as razões das escolhas ao longo da pesquisa, o que pode contribuir para aumentar a cientificidade do estudo.

4.2 A identificação do programa *Fantástico*

De acordo com Iluska (2016), a primeira etapa da análise da materialidade audiovisual consiste na identificação do objeto empírico. No nosso estudo, optamos por analisar o telejornal *Fantástico*.

Antes de tudo, é importante ressaltar que o programa *Fantástico* é produzido pela Rede Globo, uma rede de televisão comercial aberta do Brasil. Fundada pelo jornalista Roberto Marinho, a Rede Globo oficialmente deu início ao seu funcionamento em abril de 1965. Apesar de passar pelo fracasso no princípio, a emissora conseguiu se desenvolver posteriormente sob a direção de Walter Clark, figura central da história da emissora⁵². No comando de Clark, a emissora implementou o *Padrão Globo de Qualidade*, criando uma imagem específica própria. Apoiada pela excelência de qualidade, tal imagem da Globo logo se tornou referencial para todas as emissoras brasileiras.

Nos anos 1970, tendo em vista a intervenção do então governo a fim de acabar com o “baixo nível cultural” das emissoras, a Rede Globo elevou o seu perfil de produção a um nível coerente com o público de classe média. Valorizando a construção do discurso cultural e pedagógico, a emissora ainda demonstrou sua missão de educação para com o público. Neste sentido, “a emissora se posicionava como a ‘dona de verdade’, ou daquilo que o grupo político então no poder gostaria que fosse visto como verdade” (RONDELLI, 2004, p.43, grifo do autor).

Ao longo das décadas 1970 e 1980, a Rede Globo construiu seu império

⁵² Clark foi o responsável pela maioria dos processos que trouxeram sucesso para a Globo – como por exemplo, a proposta da telenovela enquanto âncora da programação, a idealização do Jornal Nacional e sua disposição entre duas novelas – “programação sanduíche” no horário nobre.

comercial, tornando-se uma grande referência de informação, entretenimento e até moral da sociedade brasileira. Embora seja constantemente criticada pelo apoio dado à ditadura militar e pela censura nos noticiários dos movimentos pró-democracia, a Rede Globo alcançou a liderança incontestada da audiência nas últimas décadas. Atualmente, a emissora atinge 98,56% do território brasileiro, cobrindo 5.490 municípios e cerca de 99,55% do total da população brasileira⁵³. Por ser a maior rede de televisão do País e uma das maiores do mundo, a Rede Globo desfruta de uma capacidade sem paralelo de influenciar a cultura, a política e a opinião pública no Brasil.

Entre os programas mais bem-sucedidos da Rede Globo, certamente há o programa *Fantástico*. Desde a sua estreia em 5 de agosto de 1973, o *Fantástico* já está no ar há 46 anos até 2019, sendo um dos programas mais antigos da TV Globo. Apesar de pequenos ajustes de horário ao longo do tempo, o programa é sempre exibido em horário nobre das noites de domingo⁵⁴. Como líder absoluto de audiência na sua faixa horária, o *Fantástico* fez muito sucesso no decorrer das décadas. Mesmo com registro de queda de audiência nos últimos anos, o programa mantém a sua vantagem em relação aos concorrentes e o prestígio nas terras brasileiras⁵⁵.

Inserido numa atmosfera de descontração criada pela programação da emissora às noites dominicais, o *Fantástico* se utiliza do entretenimento, aliado ao jornalismo, para se configurar como revista eletrônica – uma revista para a televisão. Isso tem origem da sua proposta inicial, que era bastante inovadora na época – misturar jornalismo e entretenimento de forma dinâmica e acessível (GOMES, 2011, p.263). Como um novo gênero de telejornal, a revista eletrônica *Fantástico*, além de fornecer informação telejornalística, simultaneamente conta com os elementos de entretenimento, tais como dramaturgia, humor e espetáculos musicais, em cada edição

⁵³ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20150110135113/http://comercial2.redeglobo.com.br/atlasdecobertura/Paginas/Totalizador.aspx>. Visto em: 03/09/2019.

⁵⁴ Atualmente o programa é transmitido das 21h às 23h30 ao vivo no horário de Brasília, com exceção no estado do Acre onde o programa é exibido geralmente às 20h40 horário local, 22h40 horário de Brasília.

⁵⁵ Disponível em:

<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2018/03/29/fantastico-tem-publico-estagnado-veja-audien-cia-do-programa-desde-2000.htm>. Visto em: 05/09/2019.

de quase duas horas de duração.

Ao longo de mais de quatro décadas de história de transmissão, o *Fantástico* vem procurado adequações a fim de manter o programa em sintonia com seu próprio tempo. Há algumas adequações e mudanças marcantes no seu percurso de desenvolvimento, que se mostram com especial interesse de análise do ponto de vista histórico.

A primeira grande adequação foi em abril de 1974, ligada ao então avanço tecnológico. O programa passou a ser exibido em cores, apenas nove meses após a sua estreia em preto e branco. A introdução da cor não apenas demonstrou a atualidade tecnológica, mas também ofereceu novos recursos retóricos à produção. Como um dos elementos da sintaxe da linguagem visual, as cores aumentam a quantidade de informação transmitida pelo programa, além de reforçar seus encantos. No plano cultural, as cores ainda simbolizam e representam, ou seja, participam da construção do discurso do programa. Tal atualização comprova a preocupação da emissora em manter-se na vanguarda do avanço tecnológico (RONDELLI, 2004, p.51).

Outra adequação importante ocorreu em 1977, associada a mudança da linha editorial – a linha de espetáculos deixou de conduzir o conteúdo jornalístico do programa. Desde os anos 1970, a Rede Globo começou a privilegiar o Jornalismo. Nesse contexto, o *Fantástico* também deu o seu primeiro passo a se aproximar a essa linha. Na década 1980, o espaço do Jornalismo expandiu-se ainda mais e a cobertura internacional do programa também cresceu com a abertura de escritórios na Europa e nos Estado Unidos (ibid., p.52). Enquanto na China, a jornalista Sônia Bridi foi a primeira correspondente da TV Globo e ajudou a estabelecer o primeiro escritório da emissora em Pequim em 2005 e 2006.

No entanto, apesar da aproximação cada vez maior com o Jornalismo, o *Fantástico* ainda reserva um estilo menos rígido do que o do telejornalismo diário. Em 1995, o programa adotou uma mudança relevante mais uma vez: o cenário transformou-se significativamente, com as bancadas, comuns no telejornalismo, abolidas para que os apresentadores circulem por um cenário formado por placas e módulos (ibid., p.54). Tal estilo, próximo aos programas voltados ao público jovem na

época, trouxe mais vitalidade para o *Fantástico*.

Nos últimos anos, o cenário do programa dominical emprega os recursos tecnológicos a serviço da televisão, criando uma atmosfera visualmente moderna e futurista, a qual colabora para seu carácter de entretenimento, ao lado de jornalismo. A computação gráfica adotada, por exemplo, possibilita uma mudança constante de visualidade do cenário, permitindo tanto uma contextualização específica às matérias veiculadas, quanto dinamicidade e variedade ao programa (GOMES, 2011, p.269-270). Em abril de 2014, o *Fantástico* sofreu uma reforma de formato, apostando mais na interação com o público em um cenário de alta tecnologia que passou a ser integrado a redação⁵⁶.

Além do mais, a história do programa também é marcada por vários apresentadores. Entre eles, vale ressaltar, primeiramente, o locutor e apresentador Cid Moreira, cuja voz é um dos elementos principais da familiaridade do público brasileiro com o programa, uma vez que o mesmo esteve no *Fantástico* desde a sua primeira exibição. Em paralelo, Cid ainda trabalhou no *Jornal Nacional* durante 27 anos. O trabalho reconhecido dele no telejornal lhe confere a credibilidade jornalística no Brasil. Sendo assim, o nome de Cid Moreira, em grande medida, podia trazer a credibilidade que o *Fantástico* necessitava para frisar o seu posicionamento jornalístico. Ademais, também integram a equipe de mediadores do programa jornalistas conhecidos como Glória Maria, cuja carreira profissional era voltada para reportagens especiais e cobertura de guerra, Zaca Camargo, profissional alinhado às tendências culturais da juventude e do futuro, Pedro Bial, jornalista com rica experiência em Jornalismo e entretenimento, etc. Tais apresentadores, com suas experiências profissionais variadas, representam bem o estilo de misturar o Jornalismo e o entretenimento do próprio programa. Apresentando atualmente o Show da Vida, Tadeu Schmidt e Poliana Abritta seguem o mesmo estilo.

Assim como apresentadores anteriores, Tadeu e Poliana sempre se encontram vestidos de maneira diferenciada do tradicional modo de se vestir dos apresentadores

⁵⁶ Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1446373-fantastico-estreia-novo-formato-apostando-em-tecnologia-e-interatividade.shtml>. Visto em: 08/09/2019.

de telejornal na transmissão. Tadeu costuma usar blazers abertos e camisas coloridas, ao lado de Poliana de vestidos de estilos variados e sandálias altas. A vestimenta menos formal dos mediadores, por sua vez, demonstra bem o gênero do *Fantástico* como revista eletrônica, que supostamente possui um clima mais descontraído do que telejornal sério.

Durante a exibição do programa, os apresentadores normalmente dividem a apresentação de uma matéria, conferindo dinamicidade na exposição dos fatos noticiados. Nesse processo, é comum trocarem olhares ou sorrisos, o que contribui para um ambiente comunicativo de familiaridade e descontração. Além disso, os apresentadores costumam referir-se à audiência usando a palavra “você”, a fim de individualizar o receptor (GOMES, 2011, p.268). Na apresentação de matérias, os mediadores fazem uso de um sistema gestual fino, restrito às expressões faciais e a pequenos movimentos com as mãos. “Essa gestualidade, aliada às entonações de voz específicas que imprimem aos fatos narrados, fazem com que os apresentadores assumam a postura de ‘mediadores-intérpretes’ das notícias” (GOMES, 2011, p.268).

Quanto aos conteúdos noticiados no programa, Gomes (2011, p.270) revela três temáticas predominantes, especialmente em quadros fixos: a exploração de personagens fantásticos, a autorreflexividade e o cotidiano tratado. Esses três temas constituem os principais valores-notícias da revista eletrônica, indicando o seu compromisso informativo com o entretenimento.

4.3 Estabelecimento dos eixos de avaliação e amostra

Depois da identificação do programa televisivo *Fantástico*, segundo as etapas da análise da materialidade audiovisual, cabe a nós elaborar eixos de avaliação e montar ficha de leitura, na qual se materializa a moldura de análise. Os eixos de avaliação e a amostra a ser investigada, de acordo com Iluska (2016), são devidamente estabelecidos dialogando com os referenciais teóricos e questões motivadoras da pesquisa. Neste trabalho, a questão central que levantamos refere-se a como o programa *Fantástico* representa culturalmente a China e constrói discursivamente as imagens chinesas. Tendo em vista esta questão central, o embasamento teórico do

presente estudo, então, é constituído pelas teorias da representação cultural, no sentido de Stuart Hall (2016), além da imagologia intercultural, formulada por Zhou Ning (2006).

A imagologia intercultural foi desenvolvida por Zhou Ning (2006) para o estudo das imagens da China no Ocidente, cuja análise teórica é realizada em três níveis: imagem, tipo e protótipo. Ao aplicarmos a imagologia intercultural para abordar as imagens chinesas construídas pelo *Fantástico*, devemos, portanto, considerar primeiramente quais tipos de imagem o programa construiu, e, se essas imagens pertencem intrinsecamente à imagem utópica que maquia a China, ou imagem ideológica que estigmatiza o país. A China é um Estado multifacetado e, devido às suas especialidades em história, cultura, política, economia, etc, as questões relacionadas à imagem da China certamente se encontram complexas. Para realizar uma análise sistemática e metódica, propomos categorizar as imagens chinesas em dois tipos distintos: as relacionadas à China tradicional e as relacionadas à China moderna. As imagens da China tradicional são principalmente baseadas na cultura tradicional chinesa, enquanto as da China moderna são vinculadas sobretudo à entidade política – a República Popular da China. Assim, o primeiro eixo de avaliação que formulamos é analisar quais as imagens da China tradicional e da China moderna o *Fantástico* construiu em suas reportagens. Além disso, na medida do possível, seria interessante adicionar ainda neste eixo de avaliação a abordagem das imagens do povo chinês, construídas no programa, no afã de completar as imagens do país oriental.

A teoria da representação cultural é trabalhada por Stuart Hall (2016), por meio da introdução do conceito de representação ao campo cultural. Hall (2016) desenvolve a noção de representação nesta dimensão mediante dois modelos principais do construtivismo – a abordagem semiótica e a abordagem discursiva. A abordagem semiótica enfoca o estudo de signos na cultura. A abordagem discursiva, por sua vez, se dedica a discurso que produz conhecimento e entendimento social. Inspirado pela teoria da representação cultural, o segundo eixo de avaliação que propomos consiste em explorar os signos culturais e seus significados no programa, bem como estudar os

discursos relativos à China, retomados ou produzidos pelo *Fantástico*.

A partir dos eixos de avaliação que fundamentam a moldura de análise, montamos a ficha de leitura, cujo conteúdo inclui, principalmente, o tema, a localidade e o tempo das reportagens, nome de repórter, personagens, questão central, ênfase discursiva, citações importantes, uso de som, uso de imagens simbólicas, etc.

Em seguida, a etapa crítica e desafiadora é o estabelecimento da amostra da pesquisa. De acordo com as propostas do estudo, o ideal seria coletar toda a cobertura do programa *Fantástico* relacionada à China entre 2008 e 2018, para a construção da amostra. No entanto, para uma coleta tão completa, somente é possível contar com a autorização e apoios da emissora. O *Fantástico* é um programa produzido pela TV Globo, que, por sua vez, possui uma plataforma (*globouniversidade.com.br*), com finalidade de construir pontes entre os pesquisadores e as fontes, quando as histórias, práticas ou produtos da Globo são objetos de pesquisa de graduação e pós-graduação⁵⁷.

A nossa primeira tentativa foi justamente a de entrar em contato com a Globo Universidade. Depois de concluir o procedimento de pedido de apoio exigido pelo site⁵⁸ e aguardar aproximadamente 30 dias para a checagem da documentação, a nossa solicitação foi aprovada. A equipe da Globo Universidade retornou para o agendamento⁵⁹ da nossa visita ao acervo da base da TV Globo no Rio de Janeiro. Entretanto, quanto à visita, havia uma série de ressalvas, tais como permissão de acesso ao número máximo 15 matérias, proibição de cópia e filmagem do conteúdo, tempo de acesso limitado etc. Além disso, depois da primeira visita, fomos avisados pela equipe que, devido ao grande número de solicitantes de apoio, não se podia atender a necessidade de muitas visitas de um só pesquisador⁶⁰. Sendo assim, tornou-se pouco provável, sob tantas restrições, o estabelecimento de uma amostra

⁵⁷ Disponível em:

<https://redeglobo.globo.com/globouniversidade/novidades/noticia/globo-universidade-apoia-pesquisas-de-graduacao-e-pos-graduacao.ghtml>. Visto em: 01/04/2019.

⁵⁸ Incluía principalmente o preenchimento do formulário e a submissão do projeto da pesquisa e da declaração do vínculo acadêmico.

⁵⁹ Costumava ser agendada para depois das 20h30, hora que segundo a equipe, com a transmissão do Jornal Nacional, tinha mais tranquilidade no escritório.

⁶⁰ No nosso caso, a equipe comunicou que somente podia agendar mais uma ou duas vezes.

completa através do suporte da emissora. Ademais, em termos técnicos, os limites no tempo de acesso e visitas também dificultam extremamente a realização de uma pesquisa em profundidade. Portanto, decidimos adotar outra maneira para a obtenção da amostra.

Na primeira visita à base da TV Globo no Rio de Janeiro, a nosso pedido, o funcionário imprimiu e nos entregou uma tabela (Tabela 1) sistematicamente filtrada, que mostra as reportagens referentes à China do *Fantástico* entre 2008 e 2018. A tabela continha informações como título e período de produção das reportagens. Embora as investigações posteriores tenham constatado que a mesma não incluía toda a cobertura sobre a China durante o período específico, no primeiro momento, a existência dela possibilitou a nossa procura das matérias por título online. Desta forma, achamos cerca de 20 matérias audiovisuais relativas ao país asiático, aproveitando os recursos digitalizados. Ao final, para o estabelecimento da amostra, selecionamos, entre essas, 15 matérias, nas quais a China constitui o tema central. Em 13 dessas 15 matérias, os repórteres do programa fizeram passagem na China para a cobertura jornalística, enquanto as demais foram reportadas pelo correspondente da TV Globo em Tokyo, Japão.

A amostra por nós construída inclui: a) a série *Jornada da Vida - Rio Yangtsé*, que se divide em quatro episódios publicados em agosto de 2018. A série *Jornada da Vida* foi lançada em comemoração dos 45 anos de aniversário do *Fantástico*, em que a repórter Sônia Bridi, ao lado do cinematográfico Paulo Zero, apresentou vários aspectos da China, durante uma longa viagem que se desenrolou pelo maior rio chinês – rio Yangtzé – “o rio que corta o coração da China e deu origem a uma cultura milenar” (BRIDI, 2018); b) a reportagem intitulada *Xi Jinping ganha mais poder na China*, que foi ao ar em março do mesmo ano de 2018. Esta reportagem remete à decisão tomada pelo Congresso Nacional da China por votação, a qual permite tempo ilimitado ao cargo de presidente nacional, abolindo o antigo prazo de 5 anos. A reportagem se configura como uma matéria rara que se refere à política chinesa, sendo produzida pelo correspondente Márcio Gomes em Tokyo, Japão; c) a reportagem de 2015, *Engarrafamento gigante na China preocupa autoridades*, que discorre sobre os

problemas de trânsito na China, enquanto dificuldades enfrentadas pelo país no seu desenvolvimento. A reportagem consiste na outra matéria da amostra produzida por Márcio em Tokyo; d) o primeiro episódio da série *Planeta Terra*: lotação esgotada, lançada em 2012. Essa série é apresentada por Sônia Bridi, com tema sobre o desenvolvimento demográfico. Nela, a repórter viajou pelos cinco países mais populosos do mundo, inclusive a China, que é apresentada como o país mais populoso do planeta. A repórter aborda na matéria a relação entre o desenvolvimento e a população, além da política do filho único da China; e) reportagem intitulada *Maior shopping center abandonado e cidades-fantasma na China*. A matéria foi apresentada por Pedro Bassan, e foi ao ar em junho de 2011. A partir do maior *shopping center* abandonado no sul da China, o repórter aborda o fenômeno de cidades-fantasma e a questão da bolha imobiliária no país asiático; f) a terceira reportagem da série *Terra, que tempo é esse?*, lançada em novembro de 2010. Essa matéria é uma das reportagens da série de Sônia Bridi que foca os problemas da mudança climática e aquecimento global. Nela, a China é apresentada como um país gravemente poluído e a maior emissora de gás do planeta. Além de mostrar os problemas da poluição da China, a reportagem também apontou que o país emergente tinha o maior investimento do mundo na energia limpa, sendo simultaneamente o líder global nesta área; g) *Xangai investe para ficar mais moderna e melhorar a vida*, reportagem feita por Zeca Carmago e publicada no mesmo ano de 2010. Nesta matéria, o jornalista visitou a maior cidade chinesa e o anfitrião da exposição mundial de 2010, tentando demonstrar como Xangai melhorava a vida dos cidadãos através do investimento no desenvolvimento da cidade; e, por fim, h) todos cinco episódios da série *Na China*, lançada em 2008, quando os jogos olímpicos foram realizadas em Pequim, capital chinesa. A série foi apresentada pelo documentalista Filipe Lacerda, com intenção de mostrar uma China que não aparecia na televisão. Diversamente das reportagens televisivas tradicionais, a série foi produzida por Lacerda de uma forma muito especial, assim como a Patrícia Poeta apontou na introdução: “uma câmera na mão, olhar curioso, nenhum roteiro definido, nenhum conhecimento da língua, lá foi ele, desbravar o país das olimpíadas”. Na série, o documentalista apresenta os aspectos

únicos da sociedade e cultura chinesa de uma maneira bem-humorada.

Dos 15 materiais selecionados, 7 eram da plataforma virtual *Globoplay*, 3 do *Youtube* e 5 do *Vimeo*, com duração aproximada de 110 minutos. Para o armazenamento da amostra, combinamos diferentes maneiras – *download* no site ou aplicativo, e, nos casos em que se encontraram impossibilidades, fizemos a gravação com aparelho digital. Em seguida, agrupamos estas matérias audiovisuais em uma pasta para a preservação e continuidade do estudo de forma independente à via online.

Por último, cabe a nós analisar a amostra estabelecida. De acordo com Iluska (2016), investigaremos as matérias audiovisuais como uma unidade, em vez de dar preferência a um único elemento. Em paralelo, considerando que tanto a linguagem verbal quanto as não-verbais podem construir discursos, ou ainda, de acordo com Foucault (2014), fora do discurso nada tem sentido, propomos, então, recorrer também aos métodos da análise de discurso, no afã de abordar a formação e produção discursivas das reportagens do *Fantástico*, num trabalho qualitativo.

4.4 Análise de discurso telejornalístico

Levando em consideração as especialidades do telejornal, ao estudar os discursos da revista eletrônica *Fantástico*, devemos procurar uma ferramenta especialmente voltada para a análise discursiva do telejornalismo, a qual, supostamente, deve ser diferente da análise de discurso utilizada geralmente para os textos verbais. Neste sentido, a metodologia da análise de discurso jornalístico, proposta por Kleber Mendonça (2018), é bem pertinente para a nossa pesquisa.

Antes de tudo, Mendonça (2018) enfatiza a necessidade de perceber o telejornalismo como um complexo processo de produção de efeitos de sentidos entre interlocutores, assim como entender o discurso telejornalístico como efeito de sentido entre os mesmos (ORLANDI, 2009). Mendonça (2018) acredita na possibilidade de dimensionar as especificidades do discurso telejornalístico brasileiro a partir de uma série de aspectos, denominados pelo mesmo como *planos de análise*. Neste sentido, o autor indica seis planos, pelos quais o analista do discurso pode mapear as

características dos elementos que compõem a trama discursiva telejornalística. Nomeadamente, são *plano da (pré)Produção; da Recepção; das Interações Discursivas; da Trama Discursiva; dos Efeitos de Sentidos e da Autoridade Discursiva*.

Primeiramente, é importante o analista conhecer os múltiplos elementos da produção dos conteúdos a serem veiculados em telejornal. Neste sentido, a análise no *plano da (pré)produção* pode ser desenvolvida em torno “das rotinas profissionais, das relações patrão-empregado, das escolhas éticas e das demais etapas que compõem o processo de produção da notícia, da definição da pauta ao estabelecimento das coberturas dos acontecimentos a serem reportados” (Mendonça, 2018, p.72). No *plano da Recepção*, ultrapassando os puros dados estatísticos acerca do estrato de audiência, Mendonça (2018, p.72) propõe ao pesquisador mapear os múltiplos processos de apropriação, discursiva e cultural, dos telespectadores do conteúdo transmitido. Sem intenção de realizar um estudo de recepção nos moldes já bastante trabalhados na área de Comunicação, o autor aponta que, os esforços da análise de discurso telejornalístico, nessa vertente, se situam em perceber, na materialidade específica das reportagens, o impacto e as relações dialógicas dos *planos da (pré)Produção e da Recepção*.

A partir do dialogismo formulado por Bakhtin (2003), Mendonça (2018) discorre sobre a inserção das subjetividades no discurso, no âmbito do *plano das Interações discursivas*. Segundo o autor, há níveis distintos de interação discursiva, com envolvimento de sujeitos (interlocutores) diferentes. Existem, por um lado, estratégias de interação discursiva voltadas para a negociação de sentido entre a emissora e os múltiplos estratos da audiência – as estratégias constroem efeitos de sentidos dos quais a emissora deseja serem direcionados preferencialmente aos “telespectadores ideais” (MENCONÇA, 2018). Além disso, cabe ao analista levar em conta ainda

a tensão entre as expectativas dos jornalistas em relação ao que desejam que suas fontes façam (ou falem) e as tentativas destas mesmas fontes de, a partir de artimanhas, táticas ou linhas de fuga criativas, produzir subjetividades outras através da visibilidade momentaneamente

conquistada (MENDONÇA, 2018, p.75).

No *plano da Trama Discursiva e dos Efeitos de Sentidos*, Mendonça (2018, p.80) frisa o uso da imagem como constituidor da materialidade discursiva específica do discurso telejornalístico e instância produtora de sentidos. Existe a tensão entre as potências significantes das imagens e o papel de âncora de sentidos desempenhado pela instância verbal. A abordagem da questão discursiva e dos modos de significação da imagem, neste sentido, poderia ajudar a análise do telejornalismo a sair do campo puramente linguístico e da instância verbal. Faz-se necessário entender a imagem como discurso, ou seja, como efeito de sentido:

Em outras palavras, para nos atermos às especificidades do discurso telejornalístico será preciso entender a imagem como discurso (como efeito de sentido, portanto) e apropriar-se dela pelo que lhe é inerente – o plano não-verbal. Somente assim poderemos evidenciar que, embora a imagem possa falar mais do que mil palavras, ela, ainda assim, produzirá sentidos de uma maneira diferente do que qualquer um delas. (MENDONÇA, 2018, p.81)

Desse modo, o autor critica a tentativa de “traduzir” a imagem em palavras, pois pode reduzir o seu caráter significativo, visto que é a visibilidade que permite a existência e a forma material da imagem, ao invés da sua co-relação com o verbal. Sendo assim, cabe ao pesquisador interpretar a imagem na análise, “procurando entender como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizado para sustentar discursos produzidos com textos verbais” (MENDONÇA, 2018, p.81). Ao versar sobre a questão da interpretação da imagem, Mendonça (2018) enfatiza ainda a natureza de polissemia da mesma, assim como a sua característica de incompletude, diante da qual os sujeitos são chamados a dar sentidos.

Além da imagem, segundo o autor, há outras instâncias que, embora recebendo menos atenção que os conteúdos textuais/informativos, também são elementos importantes na construção da trama discursiva:

Situam-se nesta classificação os recursos de edição e de montagem (tão

importante para as costuras dos conteúdos veiculados), *as sonoridades* (ruídos, efeitos sonoros, trilha musical), *os direcionamentos do olhar* (closes, enquadramentos, movimentos de câmara), *a presença em cena e a vestimenta* dos repórteres, além dos *gestos de silenciamento e as políticas de silêncio* constituintes de todo dizer. (MENDONÇA, 2018, p.82)

Em suma, para a construção de sentidos do telejornalismo, os elementos não-verbais encontram-se tão importantes e estratégicos como os demais aspectos verbais, usualmente com mais evidência.

Por último, Mendonça (2018, p.86) remete à emergência de um exercício de autoridade discursiva, o qual busca permitir à instância telejornalística o desempenho de um ambíguo “quarto poder”⁶¹. Em linhas gerais, a autoridade discursiva em comunicação de massa relaciona-se principalmente à credibilidade da emissora com os telespectadores. Segundo o autor, a imprensa brasileira, fundamentada nos princípios do jornalismo americano, acredita na fragilidade e fugacidade da democracia e dos valores igualitários do país, e, portanto, assume “um compromisso como a defesa da ordem pública em geral, e da democracia em particular” (MENDONÇA, 2018, p.87). A maioria dos programas telejornalísticos possui intenção de não somente informar, mas interferir discursivamente nos conteúdos por eles produzidos e transmitidos. Desta forma, a dimensão do discurso faz-se central na construção das coberturas jornalísticas e “influencia nas escolhas editoriais, nas rotinas de produção, além de buscar, ainda, obter efeitos específicos na instância do receptor” (MENDONÇA, 2018, p.87). O *plano da Autoridade discursiva*, portanto, pode completar a análise de discurso telejornalístico, ao lado das outras instâncias significantes.

Com as mutações dos meios de comunicação de massa, o papel do telejornalismo contemporâneo também se encontra em constante mudança. Neste contexto, é preciso de novos suportes teóricos e metodológicos para um entendimento melhor do telejornalismo. A metodologia da análise de discurso telejornalístico em Mendonça

⁶¹ O “quarto poder” relaciona-se com os três poderes num Estado democrático – poder legislativo, executivo e judiciário –, sendo uma expressão oriunda do fato de que a mídia contemporânea exerce tanto poder e influência sobre a sociedade.

(2018), neste sentido, permite a abordagem dos discursos telejornalísticos de uma forma específica e mais completa, o que a torna especialmente pertinente para a presente pesquisa, cujo objetivo inclui a análise da produção discursiva do programa *Fantástico* sobre a China.

CAPÍTULO V

REPRESENTAÇÃO DA CHINA NO *FANTÁSTICO* (2008 – 2018)

Neste capítulo, versamos sobre a representação cultural e produção discursiva da revista eletrônica *Fantástico*, de acordo com três temas principais: “China moderna e problemática”, “China tradicional e cultural” e “Povo chinês”. A investigação realiza-se na nossa amostra estabelecida, usando os instrumentos analíticos acima referidos.

5.1 A China moderna e problemática

Até o ano 2008, passaram-se três décadas desde que a China implementou as reformas econômicas e abriu o mercado. A evolução econômica transformou a China num país modernizado. No entanto, simultaneamente, alguns problemas resultantes do seu modelo de desenvolvimento também emergiram nesse processo. Tais problemas, ao lado dos problemas inerentes do Estado, fazem com que a modernidade da China tenha dualidade. Neste subcapítulo, buscamos abordar a representação do programa *Fantástico* acerca de uma China moderna e problemática, durante o período de 2008 a 2018.

Antes de tudo, discorreremos sobre as imagens da China moderna na representação do *Fantástico*. Primeiro, a China representada pelo programa registra mudanças sociais drásticas. Tais mudanças encontram-se evidentes no discurso das reportagens. Por exemplo, “[Pu Dong], uma área bem nova da cidade [de Xangai], cheia de monumentos arquitetônicos modernos, mas que há menos de vinte anos, era uma zona quase exclusivamente rural” (CARMAGO, 2010, *Xangai investe para ficar mais moderna e melhorar a vida*); “(...) em três décadas [a China] saiu da miséria para se tornar a segunda potência econômica mundial” (BRIDI, 2012, *Planeta Terra: lotação esgotada*); “Há 15 anos os chineses não conheciam o cheque nem cartão de crédito. Agora pagam tudo pelo celular que funciona como cartão de débito” (BRIDI, 2018, *Jornada da Vida*).

Além de ser constituído pelas narrativas dos repórteres, o discurso do programa sobre mudanças chinesas também é constituído pelos depoimentos dos sujeitos aparecidos nas reportagens, no *plano da Interações Discursivas*. Por exemplo, um professor e designer brasileiro, que morava em Xangai por 4 anos na época, afirmou que a cidade mudava de uma semana para outra; uma professora chinesa, que migrou de uma cidade interior para Xangai em 2003, exclamou que a metrópole mudou totalmente até 2011; o ex-idealizador da Rio 92 e consultor de sustentabilidade do governo chinês ressaltou que a China tirou mais gente da pobreza do que qualquer outra nação na história. Apesar da profissão e nacionalidade diferentes, os sujeitos proferiram discursos idênticos neste aspecto. Nas reportagens, o depoimento desses sujeitos é utilizado para reforçar o discurso do programa, representando uma China em grandes mudanças.

A China moderna representada pelo *Fantástico* também tem imagens de um país com desenvolvimento econômico acelerado e infra-estrutura nacional completa. A imagem chinesa relativa a revolução econômica é construída pela linguagem verbal e imagética nas reportagens. Por exemplo, no segundo episódio da *Jornada da Vida*, quando remete ao desenvolvimento da cidade de Chongqing, Sônia Bridi enfatiza: “Chongqing tem o maior crescimento da China nos últimos 20 anos. A riqueza produzida dobra a cada quatro anos”. Nessa narrativa, a velocidade de crescimento econômico consiste na ênfase discursiva. Acompanhando a fala, a matéria mostra os cenários modernos da cidade – uma quantidade de arranha-céus e viadutos complexos aparecem na câmara. A linguagem imagética, por sua vez, reforça, de modo visual, o discurso do programa sobre o desenvolvimento econômico vertiginoso da China. Ademais, a linguagem imagética também pode ser empregada para o simbolismo. Exemplo deste é a imagem urbana do novo bairro de Pudong, constituída pelos arranha-céus, localizado em Xangai – “a cidade mais rica da China, cartão de visita do que a China quer ser no século XXI” (BRIDI, 2018, *Jornada da Vida*). Essa imagem urbana encontra-se em várias matérias, tais como *Terra, que tempo é esse?* (2010), *Planeta Terra: lotação esgotada* (2012) e *Jornada da Vida* (2018).

Figura 3 Bairro Pudong de Xangai



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangtsé* / *Fantástico* / Globo)

Figura 4 Bairro Pudong de Xangai 2



(Fonte: *Planeta terra: lotação esgotada* / *Fantástico* / Globo)

Assim como as imagens da Grande Muralha e da Cidade Proibida são símbolos da China histórica, bem como a imagem da Porta da Paz Celestial com o retrato do presidente Mao é símbolo do poder central do governo chinês, a imagem urbana do bairro de Pudong, por sua vez, consiste num símbolo da China moderna. Ela representa uma China economicamente potente no discurso do programa.

A China como um país que possui infraestrutura completa é representada principalmente pela obra das Três Gargantas, trem-bala e porto de Xangai, no *plano de produção* do *Fantástico*. A construção da barragem das Três Gargantas tem um grande significado na China. Historicamente, aconteceram frequentemente inundações nessa região. Tal fato ameaçava seriamente a segurança do país. No segundo episódio da *Jornada da Vida*, a repórter enfatiza que apenas no século XX as terríveis cheias já mataram trezentas mil pessoas. Sendo assim, é de significativa

importância a construção da barragem, no sentido de proteger os habitantes das margens do rio. Tal importância torna a barragem uma obra representativa da infraestrutura da China. Além disso, a grande escala e o desenho sofisticado também são razões para a obra ser considerada uma referência. A matéria ressalta esses dois pontos. Através de três números, a repórter sublinha a grandeza da construção – “um milhão e meio de pessoas reassentadas, seiscentos quilômetros de rio represados, cento e oitenta metros de altura” (BRIDI, 2018). A barragem possui ainda funções de transporte e de geração de energia. Em especial, o seu projeto de elevador que carrega navios, mediante a apresentação experimental da repórter, demonstra bem o lado moderno da infraestrutura chinesa.

O trem-bala da China também é enfaticamente mencionado no programa. No quarto episódio da *Jornada da Vida*, Sônia informa que na hora do *rush*, sai um trem de Suzhou para Xangai a cada minuto. A distância entre as duas cidades é de 130km, no entanto, o trem leva somente 22 minutos, com velocidade máxima de 350km por hora. Quando se refere à extensão de trem-bala no território chinês, a repórter revela: “em dez anos a China construiu 26 mil quilômetros de linhas de trem-bala e chegará 30 mil em 2020”. Devido às suas características como rapidez e segurança, o trem-bala é considerado como um dos sinais dos transportes mais modernos na contemporaneidade. A apresentação da matéria sobre o avanço de trem-bala na China, por sua vez, representa uma China moderna com infraestrutura completa.

Ainda no mesmo episódio da série, a repórter apresenta o porto de Xangai. Enquanto um integrante importante da infraestrutura de um Estado, o porto modernizado é visto como sinal de um país moderno. A opção da repórter por apresentar o porto de Xangai, nesse sentido, tem intenção de reforçar o discurso em relação à China como um país moderno. Na matéria, Sônia enfatiza a enorme escala e o uso de alta tecnologia nesse porto. Para efeito de comparação, a repórter ressalta que em 2017, o porto de Xangai movimentou equivalente a quase 11 vezes a capacidade do porto de Santos, o maior do Brasil. Ademais, consiste numa ênfase discursiva a alta tecnologia que o porto emprega para melhorar a eficiência do serviço portuário. Mostrado pela repórter como o maior e um dos portos mais eficientes do mundo, o

porto de Xangai representa uma imagem moderna da China no *Fantástico*.

Figura 5 *Porto de Xangai*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Por último, a China ainda é mostrada no programa como portando a imagem de uma potência do futuro por meio de evidências selecionadas pelo programa. Por exemplo, ao apresentar o ritmo acelerado de trabalho do porto de Xangai, a repórter aponta que “nesse ritmo, a economia da China alcança americana até 2030”. A imagem de uma potência do futuro deve-se ainda à apresentação da educação e desenvolvimento tecnológico do país asiático. Em *Planeta Terra: lotação esgotada*, Bridi revela que, por causa da política de filho único, a família chinesa dispõe-se a usar todos os recursos para oferecer a melhor educação à criança. No quarto episódio da *Jornada da Vida*, a repórter ressalta a valorização da educação na China. Por exemplo, uma família abordada pela repórter investia 30% da renda em cursos paralelos como idiomas e arte, para complementar a educação. Ademais, a matéria descreve que todas as escolas de Xangai seguem alto padrão educacional, considerando que a educação é fundamental para a vida. Tal valorização faz a educação chinesa exitosa – fato manifesto na narrativa da repórter:

Aqui um estudante vai mais longe em menos tempo. Se Xangai fosse um país, teria a melhor educação do mundo. No fim do ensino fundamental, o desempenho em matemática, ciências e literatura de um xangainês é como se ele tivesse quatro anos e meio a mais de estudo do que um brasileiro da mesma idade. E é essa geração que vai carregar a China do século XXI. (BRIDI, 2018)

Embora não se saibam os fundamentos dessa comparação feita pela repórter acerca do desempenho de estudante, é evidente o otimismo em relação ao futuro da China em virtude da educação neste discurso.

O desenvolvimento da alta tecnologia consiste na outra chave para o país se tornar numa futura potência, de acordo com o discurso do programa. Na matéria *Terra, que tempo é esse?*, Bridi apresenta o desenvolvimento da China em energia limpa, como energia eólica e solar. O avanço do país asiático nessa área até fez com que um cientista inglês expressasse o seu receio na entrevista – “temos que nos preocupar com o fato de que a China vai ser o líder mundial em tecnologia verde, e todos nós vamos depender dos chineses”. No quarto episódio da *Jornada da Vida*, a repórter apresenta as tecnologias de pagamento móvel e de *big data* da China. As duas tecnologias já têm aplicação madura no país. Bridi demonstra a utilização dessas tecnologias na sociedade chinesa através de experiência pessoal. Desse modo, a reportagem constrói imagens da China enquanto uma potência tecnológica.

Figura 6 *Pagamento móvel na China*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Além disso, o grande investimento da China em pesquisas também constitui uma ênfase discursiva da matéria. Ainda no último episódio da série referida, a repórter enfatiza que, atualmente, a China forma mais de 8 milhões de universitários por ano. Para mais, o país recruta professores no mundo inteiro, atraídos pela abundância de recursos. O engenheiro baiano, sujeito apresentado na matéria, é um exemplo desses. A repórter ressalta que o engenheiro trocou a prestigiada universidade de Cambridge

pela oportunidade de ter seu laboratório de robótica em Xangai. A decisão tem um dos seus motivos evidentes na conversa – diante de um aparelho sofisticado no laboratório, o intelectual brasileiro diz: “aqui, nós podemos comprar uma máquina dessa, sem realmente pensar duas vezes”. Assim, o fato de que a China se torna um grande investidor em pesquisas científicas manifesta-se no discurso da reportagem, a qual, certamente, conduziria a audiência a formar imagens positivas sobre o futuro do país socialista.

Contudo, a China no *Fantástico* também mostra imagens negativas. Primeiro, o país teria que pagar pelo seu desenvolvimento excessivo em economia. Um dos custos é a poluição do ar. Na matéria *Terra, que tempo é esse?*, série que trata a questão do aquecimento global e mudanças climáticas, a China é representada como o país campeão de poluição. A narrativa de Bridi enfatiza a poluição como um custo do seu desenvolvimento:

Apenas 30 anos separam este país da fome e da miséria. A maior história de ascensão social da humanidade que transforma vidas de 1 bilhão e 300 milhões de pessoas em uma velocidade vertiginosa tem um custo. A China é a maior emissora de gás que provocam o efeito estufa, responsáveis pelo aquecimento e as mudanças climáticas. (BRIDI, 2011)

A China no *Fantástico* dependia muito do uso de carvão. O programa revela que os habitantes chineses costumavam usar carvão no cotidiano, para cozinhar e/ou esquentar o inverno rigoroso. Ainda por cima, no terceiro episódio da série *Na China*, o documentalista Filipe Lacerda descortina que 70% da energia elétrica da China inteira vinha do carvão. A consciência dos chineses em relação à proteção ambiental também se mostra fraca. No final deste episódio, aparece um trabalhador chinês limpando poeira num viaduto recém-construído. Usando um ventilador para soprar a poeira a outro lugar, a limpeza dele justamente está sujando o ar. Tal ato incoerente demonstra, de forma irônica, que a poluição ambiental acontece comumente no país emergente.

A fim de mostrar a gravidade da poluição do ar na China, o programa exhibe os cenários em que a nevoeira cobre as cidades. A fumaça saída de chaminés deixa o céu

da China totalmente cinzento. Em *Terra, que tempo é esse?*, Bridi fez uma passagem na cidade avaliada pelo banco mundial como a mais poluída do planeta de 2006 – a cidade chinesa Linfen. A repórter ressalta na narrativa o comentário feito pela organização em 2006: “o ar aqui era tão tenso que dava para pegar com a mão”. Em 2011, mesmo com melhorias, Linfen, em um bom dia, ainda era muito mais poluído do que São Paulo no seu pior dia do ano, segunda a repórter.

Figura 7 *Emissão de gás na China*



(Fonte: *Terra, que tempo é esse?* / Fantástico / Globo)

Figura 8 *Poluição na cidade chinesa*



(Fonte: *Terra, que tempo é esse?* / Fantástico / Globo)

A seriedade da poluição ainda foi reafirmada, na matéria, pela interação discursiva com as testemunhas mediante entrevistas – o morador de Linfen não via o sol no dia nem a lua e estrelas durante a noite ao longo de dois anos; de forma

semelhante, o universitário ficou dois anos na cidade sem nem saber que havia montanhas aos redores de Linfen. Deste modo, o programa representa a péssima situação da poluição do ar na segunda maior economia do planeta.

O *Fantástico* também representa a China como um país socialista que registra irracionalidade no desenvolvimento econômico. Esta imagem encontra-se principalmente na matéria *Maior shopping center abandonado e cidades-fantasma na China*. O repórter Pedro Bassan descortinou primeiramente o fato de que o maior shopping do mundo, situado na cidade de Dongguan, foi abandonado logo depois da inauguração – “o maior *shopping* do mundo é o maior deserto de concreto do mundo”. Na narrativa, o repórter enfatiza a grande escala do estabelecimento – possui 2350 lojas, sendo o maior do mundo, e, o abandono atual – 99% das lojas estão vazias. Tal contraste gritante, juntamente com uma trilha sonora usada usualmente em filme de terror, mostra claramente a irregularidade desse fenômeno na matéria. A partir do *shopping* abandonado, Bassan apresenta um outro fenômeno anormal ainda maior da China – cidades-fantasma. Na China do *Fantástico*, existe uma grande quantidade de cidades-fantasma. A maioria delas era recém-construída. O repórter as diferencia do crescimento econômico normal na narrativa:

O país constrói dez novas cidades ou megabairros por ano. Nas imagens de satélite, parecem símbolos de crescimento chinês. Lugares com capacidade de receber um milhão de moradores, como o novo distrito de Zhengzhou. Quando olhamos o chão, o que encontramos é uma floresta de prédios vazios; condomínio gigantescos e luxuosos, onde não mora ninguém; ruas inteiras de portas fechadas, onde o vento é o único visitante. (BASSAN, 2010)

Na matéria, Bassan ainda associa essa irregularidade ao objetivo do governo chinês de buscar crescimento econômico – “funciona assim: o governo em Pequim manda e os governos regionais saem construindo, para manter a economia crescendo” (BASSAN, 2010). Dessa forma, a emergência das cidades-fantasma alimenta a imagem da China enquanto um país que busca desenvolvimento econômico excessiva e cegamente. Até certo ponto, também levanta questões sobre a veracidade e racionalidade do crescimento econômico da China.

Tal modelo, em que “o governo central manda e os governos regionais executam”, referido pelo repórter, relaciona-se com o modelo econômico socialista da China comunista. Há que se dizer que este modelo de socialismo clássico já causou grande tragédia na história da nova China. O fato ocorrido nos anos 1950 foi lembrado por Bridi no terceiro episódio de *Jornada da Vida*:

Depois da Segunda Guerra, o país mergulhou numa guerra civil. Os comunistas liderados por Mao Tsé-Tung venceram em 49. A agricultura passou a ser coletiva. Todos trabalhavam e a produção ia para o governo. O plano conhecido como “O grande salto adiante” incentivou agricultores a derreter suas ferramentas para que as indústrias tivessem aço. A consequência no campo foi devastadora. Estima-se que a fome tenha matado entre 20 e 50 milhões de chineses. (BRIDI, 2018)

Assim, a narrativa dessa tragédia, em termos de estratégia discursiva, funciona como argumento na matéria, para enfatizar que o modelo econômico socialista da China pode ser muitas vezes problemático.

Além disso, a reportagem de 2015, *Engarrafamento gigante na China preocupa autoridades*, também mostra que, com a evolução econômica, o país asiático possui um número enorme de carros, o que resulta em engarrafamentos graves. A reportagem foi introduzida por Poliana Britta em um tom irônia – “se acha a situação de trânsito do Brasil em feriado ruim, veja como poderia ser na China”. O repórter Márcio Gomes, durante a narrativa, salienta ainda que o país oriental é o primeiro colocado do mundo em vítimas de acidentes de trânsito. A reportagem, por sua vez, pretende apresentar os problemas e dificuldades enfrentados pela China, num momento em que o mundo inteiro fica fascinado pelo seu desenvolvimento vertiginoso.

Por último, o *Fantástico* também representa a China como um país carente de liberdade e democracia. No programa, o governo chinês é mostrado como provedor de uma rigorosa censura sobre o conteúdo transmitido pela mídia. Posto isso, os chineses somente podem ver o que o governo quer que eles vejam. No segundo episódio da série *Na China*, o documentalista Lacerda apresenta um caso em que o governo chinês interrompe a transmissão ao vivo por causa da manifestação repentina:

Foi exatamente o que aconteceu nessa semana. Durante a cerimônia de acedimento da tocha olímpica na Grécia, enquanto nós, lado de cá do mundo, víamos os anéis olímpicos sendo substituídos pelas algemas olímpicas, os chineses viam apenas imagens de Ninfas e Deuses gregos. O mundo inteiro viu, menos os chineses. (LACERDA, 2008)

Nessa narrativa, Lacerda considera a China como o “outro lado do mundo”, diferente do “lado de cá”. Analisando no *plano dos efeitos de sentidos pretendidos*, obviamente, a oposição aqui não se refere à separação geográfica, mas sim às distinções resultantes do sistema de censura do governo chinês – a China não tem liberdade de imprensa. O governo pode filtrar todas as informações desfavoráveis à sua reputação e domínio, em nome de censura. O controle sobre informações pelo governo é extremamente rigoroso, aliado ao autoritarismo da China continental. Sendo assim, quando aparece algo que o governo chinês não deseja que chegue ao povo, tal situação cômica pode acontecer – o mundo inteiro viu, menos os chineses.

O discurso do *Fantástico* em relação à falta de liberdade na China ainda é reforçado em *Planeta terra: lotação esgotada*. Nessa série, a qual aborda a questão da população da terra, a repórter Bridi debruça-se sobre a conhecida política do filho único da China:

Há 34 anos com a população chegando a 1 bilhão, o governo chinês tomou uma decisão dura – passou a ter controle rígido de natalidade, que ficou conhecido como a política do filho único. Sem ela o governo diz que hoje teria 400 milhões habitantes a mais – dois Brasis inteiros para alimentar, educar, vestir, abrigar. E se o país inteiro reconhece os benefícios dessa medida, para cada família chinesa, ela representa um imenso sacrifício.

(...) pela lei, o arquiteto deveria se dar por contente, mas ele acha injusto não poder ter outro filho. (BRIDI, 2012)

A narrativa constitui uma imagem da China que sacrifica interesses do povo em benefício do país. Nesse Estado, o povo precisava cumprir a política rígida do filho único, sem garantias de direitos humanos básicos. Mesmo que a política tivesse realmente aliviado a pressão demográfica do país, ainda fazia algumas pessoas sentirem-se injustificadas, como o arquiteto chinês, sujeito apresentado na matéria que

desejava ter mais um filho. Desde o final do século passado, a política do filho único da China, aliada às questões por ela acarretadas, como contracepção obrigatória e aborto forçado, fez com que o país comunista fosse fortemente condenado pela comunidade internacional⁶². Embora o tópico dessa matéria não seja a exploração da crueldade da política, enfatizando verbalmente o “controle rígido” e “imenso sacrifício”, a narrativa da repórter ainda constrói imagens da China enquanto um país portador da falta de liberdade e do respeito aos direitos humanos.

A China também abriga imagens de um país despotista e não democrático no *Fantástico*. Na matéria de março de 2018, intitulada *Xi ganha mais poder na China*, tais imagens da China se encontram presentes no discurso:

Xi Jinping sabia que o domingo seria especial. Ele era a figura central do congresso nacional do povo, não é apenas por ser presidente da China, comandando a sessão, mas porque uma das votações lhe interessava diretamente, a que alterava a constituição chinesa para derrubar limites de 2 mandatos, 10 anos, para os cargos de presidente e vice. Na hora de voto, nenhuma surpresa, 2958 delegados do partido comunista votaram a favor, 2 foram contra, 3 abstenções. Assim, Xi Jinping, 64 anos, poderá permanecer no cargo por tempo indeterminado. Algo inédito desde o longo mandato de Mao Zedong, um dos fundadores e símbolo da China comunista. (GOMES, 2018)

Embora não haja palavras literalmente relacionadas com o despotismo, a narrativa de Márcio Gomes tem sentido óbvio. Antes de tudo, há que dizer que a decisão do Congresso Nacional da China não foi voltada exclusivamente para o presente presidente Xi. Ela consiste numa alteração acerca do mandato presidencial sobre a constituição chinesa. Certamente a decisão pode causar consequência como Xi se manter no cargo por tempo ilimitado. No entanto, isso não necessariamente acontecerá, ou não acontecerá com Xi de forma definitiva. É diferente da permissão do mandato ilimitado exclusivamente a Xi. Contudo, a narrativa do repórter parte diretamente do lugar do presente presidente, afirmando que Xi ganha mais poder na China e indicando o mesmo como beneficiário direto ou até manipulador da decisão.

⁶² Desde 1 de Janeiro de 2016, o governo chinês permitiu que todas as famílias chinesas possam ter mais de um filho, abolindo oficialmente a política do filho único.

Tal estratégia discursiva é usada na matéria no afã de formar imagens da China enquanto um país governado sob ditadura.

Figura 9 Presidente Xi na votação



(Fonte: *Xi ganha mais poder na China / Fantástico / Globo*)

Quanto ao resultado da votação, Gomes aponta que não houve nenhuma surpresa. Isso também demonstra o fato comum de quase não haver objeções em votações chinesas, questionando a pretensa democracia do país. Além disso, a reportagem revela ainda que o governo excluiu todas as críticas a essa decisão na Internet, mostrando o desrespeito à liberdade de expressão da China – “apenas uma voz pode ser ouvida” (GOMES, 2018). Entre os comentários apagados pela censura, uma fala de um ex-escritor chinês é enfatizada pelo repórter – “a história está regredindo”. Essa fala faz lembrar da ditadura de Mao.

Além de “O grande salto adiante” acima referido, na história da nova China, devido ao autoritarismo e à decisão errada do ex-presidente, ocorreu a Revolução Cultural nas décadas sessenta e setenta do século passado. “As universidades ficaram fechadas por uma década na revolução cultural, quando os professores foram humilhados, torturados e mortos, porque o conhecimento era visto como um desvio da burguesia” – essa narrativa de Bridi no quarto episódio da *Jornada da Vida*, por sua vez, completa as imagens da China como um país despotista no programa.

No *Fantástico*, o governo chinês ainda usa alta tecnologia para consolidar seu controle sobre o país. No quarto episódio da *Jornada da Vida*, enquanto apresenta a tecnologia de *big data* da China, Bridi comenta que o país comunista não se torna

mais democrático e aberto depois de enriquecer:

A verdade é que o desenvolvimento econômico e as novas tecnologias estão ajudando o Partido Comunista a se perpetuar no poder. A China hoje está se tornando um grande Estado de vigilância, um “*big brother*” com 1 bilhão e 400 milhões de participantes. E o governo que vê tudo e sabe tudo é um governo que controla tudo. (BRIDI, 2018)

Aqui o programa profere um discurso de acordo com a ideologia ocidental, posicionando-se como dono da verdade. No *plano dos efeitos de sentidos pretendidos*, constatamos que a repórter associa as novas tecnologias, primeiramente, à política. E, em vez de usar um termo neutro, como “governar”, a repórter emprega uma palavra mais ideológica – “controlar”. Na narrativa, a repórter ainda afirma de uma forma radical – “vê tudo”, “sabe tudo” e “controla tudo”. Dessa maneira, nesse discurso, o Partido Comunista é descrito como uma autoridade política que abusa da tecnologia para vigiar e controlar o país, com objetivo de manter o poder absoluto. A China, então, é representada como um país sob governo de alta pressão dos comunistas.

Por último, faz-se relevante dizer que o discurso do *Fantástico*, em certa medida, apoia a Teoria da ameaça chinesa. O Brasil e a China são parceiros importantes mutuamente. Em geral, existem mais cooperações do que concorrências na relação bilateral entre os dois países. Entretanto, em algumas questões mundiais, como mudanças climáticas, dada a grande influência global da China, o *Fantástico* também expressa preocupações com a eventual ameaça do país asiático para o mundo inteiro. Por exemplo, em *Terra, que tempo é esse?*, Bridi enfatiza que a China, como a maior emissora de gás poluente do mundo, exerce influência decisiva para o futuro do planeta:

Mas tudo isso ainda não se traduz uma boa notícia para o planeta. O governo da China já disse que para garantir o crescimento econômico, as emissões vão continuar aumentando durante muitos anos antes de começarem a estabilizar e cair. A velocidade com que a China chega lá, vai determinar o futuro do planeta. (BRIDI, 2011)

Enquanto sublinha a influência e responsabilidade da China, o discurso, por outro

lado, omite a responsabilidade comum das outras potências neste assunto. O futuro do planeta é determinado por toda a humanidade, assim como melhorar o aquecimento global requer os esforços conjuntos de todos os países. Ademais, a repórter enfatiza que, para o crescimento econômico, a China daria continuidade ao aumento das emissões. Essa ênfase no discurso, no *plano da recepção*, tende a levar à superinterpretação do público, permitindo o entendimento da China como um país irresponsável, o que exacerba a Teoria de ameaça chinesa.

Na reportagem *Xi ganha mais poder na China*, Márcio Gomes comenta que uma China autocrática não somente trará sérias consequências ao país próprio, mas também a todo o mundo:

A cláusula que imponha limites de dois mandatos no cargo existia para garantir o poder ao Partido e não a uma pessoa. Agora mais do que nunca para se conversar sobre liberdades, democracia, rumos da economia na China. Apenas uma voz será ouvida, o que pode vir dificultar qualquer abertura, qualquer discussão, com consequências não só para os chineses, mas para o mundo inteiro. (GOMES, 2018)

A partir da autoridade discursiva da mídia, o repórter assevera que, com a aprovação acerca de mandato presidencial ilimitado, a liberdade e democracia da China serão submetidas a desafio mais severo. Uma China não democrática e fechada terá impacto negativo sobre a democratização e o desenvolvimento econômico do mundo contemporâneo. Isso justamente está de acordo com a Teoria da ameaça chinesa, a qual afirma que uma China em ascensão pode promover ameaças ao mundo inteiro.

5.2 A China tradicional e cultural

Neste subcapítulo, procuramos abordar como o programa *Fantástico* representa a China tradicional e cultural. Dentre as reportagens por nós coletadas, o conteúdo relacionado com este aspecto concentra-se nas séries *Na China*, apresentada por Filipe Lacerda em 2008, e *Jornada da Vida*, apresentada por Sônia Bridi em 2018. Embora o conteúdo contido nas séries seja limitado, buscamos generalizar a representação do

programa televisivo através de uma análise qualitativa.

Antes de tudo, o *Fantástico* representa a China como um país que possui cultura e tradição próprias. A cultura e tradição chinesas são distintas do Ocidente – este ponto consiste numa ênfase discursiva do programa. As diferenças culturais residem em várias dimensões. Um exemplo relevante é o idioma. No quarto episódio da série *Na China*, Filipe apresenta o idioma chinês. A língua chinesa consiste em uma chave importante para entender a cultura chinesa, porém, é comumente considerada como uma das línguas mais difíceis do mundo pelos brasileiros. Filipe começa a apresentação afirmando:

Chegar na China é aceitar o fato que muitas vezes a gente não vai entender coisa alguma do que vão nos dizer. Também não vai adiantar nada ler as placas. De repente, a gente virou analfabeto. A gente não lê nada nem entende nada do que estão falando. (LACERDA, 2008)

Essa sensação de não entender nada, em grande medida, agrava o choque cultural dos estrangeiros na China. Diferentemente da língua portuguesa e/ou inglesa, a língua chinesa usa ideogramas na escrita. Os ideogramas podem ser auto explicativos até certo ponto. Por exemplo, a palavra “meio, centro” (中) em chinês é representada como um campo de arroz cortado por uma linha (BRIDI, *Jornada da vida*, 2018). Nesse episódio da série, Filipe apresenta várias palavras chinesas, das quais a escrita fisicamente parece com o próprio sentido, como “homem” (人), “vaca” (牛), “peixe” (鱼), “fogo” (火), etc. Além disso, realiza uma explicação interessante para outros termos, como “entrada” (入口) – representada por um homem entrando numa caixa, “inquietação” (騷) – cavalo mais pulga, e, “paz” (安) – mulher embaixo de telhado, ou seja, mulher em casa. A partir de ideogramas, são apresentados os códigos culturais da China de uma forma bastante simples e atraente no programa.

A cerimônia de casamento chinês também é uma representante da cultura e tradição chinesas. No quinto episódio da série *Na China*, o documentalista apresenta várias diferenças do casamento chinês na matéria. A primeira característica que aparece na câmera é o uso de liteira chinesa – os noivos são carregados por tais liteiras enfeitadas com adornos chineses na busca da noiva. Ademais, no casamento

tocam músicas tradicionais chinesas. Filipe enfatiza na sua narrativa que “os chineses usam escalas musicais diferentes das nossas”. Por último, é sublinhado o vestido vermelho que a noiva chinesa usa no casamento. Diferentemente do Ocidente, “a tradição chinesa é casar de vermelho, porque a cor vermelha significa amor e alegria” (LACERDA, 2008). Essa perspectiva nos relembra de que o sentido é socialmente construído, no âmbito da representação cultural.

Figura 10 *Liteira usada em casamento chinês*



(Fonte: *Na China / Fantástico / Globo*)

Figura 11 *Chinesa casada de vermelho*



(Fonte: *Na China / Fantástico / Globo*)

Na série *Jornada da Vida*, a China é representada ainda como um país que possui cultura religiosa própria. As religiões tradicionais e predominantes do país oriental consistem em taoísmo e budismo. O taoísmo origina-se da China antiga, enquanto o budismo possui origem indiana e desenvolveu-se prosperamente na China ao longo da

história, dividindo-se em duas linhas no presente território chinês – budismo tibetano e budismo han⁶³.

Na cidade Yushu, província de Qinghai, parte do antigo Tibet, Bridi aborda o budismo tibetano no local. No primeiro episódio da série aparece primeiramente uma quantidade de cenas de planalto, grama seca, montanhas, neve, córrego, céu alto e extenso. Tais passagens típicas de alta altitude conjuntamente denotam a vastidão e pureza da localidade. Através da apresentação de mantras de Buda em todos os lados (escritas nas bandeirinhas balançadas pelo vento, esculpidas nas montanhas e nas pedras posicionadas nas margens), faz-se evidente o fato de que o budismo tibetano se integra na vida das pessoas locais. Bridi enfatiza esse ponto ainda por meio da narrativa – “Tantos sinais de fé e não há sequer uma palavra para religião na língua tibetana, porque não é uma prática separada das tarefas do dia a dia. Está na maneira como se vive, e como se encara a morte” (BRIDI, 2018). Simultaneamente, são exibidos os majoritariamente jovens lendo palavras de Buda perante as esculturas budistas – cena que manifesta a vitalidade dessa fé nessa região.

Figura 12 *Jovens budistas tibetanos*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

O enterro celestial do budismo tibetano é descrito pela repórter como chocante e impressionante. Em frente de um templo onde se realiza o ritual, Bridi faz uma passagem jornalística em primeiro plano, explicando o processo e o significado do

⁶³ Han é a denominação de uma dinastia da China antiga, que existiu entre 202 a.C. e 220 d.C. Também é o nome do maior grupo étnico da China, representando mais de noventa por cento da população chinesa.

enterro celestial:

Depois de velado em casa durante três dias, o corpo é trazido até aqui [na montanha] (...) onde os monges fazem o ritual – limpa os corpos e os esquartejam – separam em pedaços. Esses pedaços são deixados aqui ao ar livre para que os abutres possam se alimentar. (...) Essa corrente de budismo acredita que se todos nós viemos da natureza, o enterro celestial é uma forma de retornar a ela. (BRIDI, 2018)

No afã de representar o processo e significado do ritual, a reportagem exhibe uma cena de simbolismo – a câmara direciona-se primeiro ao céu aberto com os abutres voando altamente, em seguida, baixa-se até as montanhas e focaliza numa pena e pelo que sobraram no chão. Isso, por um lado, implica que os abutres desceram do céu e alimentaram o corpo; por outro lado, simboliza que o corpo não mais existe, mas depois ser comido, incorporou a natureza – o verdadeiro sentido do enterro celestial.

Figura 13 *Enterro celestial*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Atrás de um outro templo de budismo tibetano, em um monumento local, a reportagem mostra uma concentração de dois milhões de pedras Mani, pedras inscritas com orações. A câmara faz uma vista do alto dessas montanhas de pedras sagradas. Nessa perspectiva, a grandeza da concentração de pedras torna-se mais relevante, demonstrando, ao mesmo tempo, a imensidão da força de fé dos discípulos.

Figura 14 *Concentração de pedras Mani*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Há fiéis peregrinando ao redor do templo em sentido horário. A reportagem utiliza uma câmara lenta para filmar os discípulos, alguns de traje tradicional tibetano e girando mantras que levam nas mãos, andando numa fumaça que sobe do queimador de incenso. Acompanhada por uma música tipicamente oriental e de ritmo lento, a cena criou uma atmosfera de mistério – extremamente distinta do meio religioso do Brasil –, construindo assim uma imagem do “Outro”.

Figura 15 *Peregrinantes budistas tibetanos – o “Outro”*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Tal imagem do “Outro” é completada pela mentalidade das pessoas locais. Girando as rodas de oração que cercam o templo, assim como os fiéis, Bridi explica, em tom poético, a filosofia da vida e o entendimento do tempo dos budistas:

É que para eles a vida é como o universo, como o movimento de rotação da terra, como tempo que passa e não volta mais. Não volta, mas carrega com ele o passado. É também como o rio, corre sempre na mesma direção, e avança do passado para o futuro. (BRIDI, 2018)

A apresentação da sabedoria do budismo tibetano, por sua vez, pode acordar a memória discursiva acerca de um Oriente sábio, que existiu durante muito tempo na imaginação social dos ocidentais. Isso permite uma imagem mais rica da China, tornando a região tibetana, interior do país, um lugar repleto de mistério e atração para telespectadores brasileiros.

Na província de Sichuan, por onde passam o principal afluente do rio Yangtzé, Bridi apresenta a escultura do Buda gigante de Leshan⁶⁴. Embora a repórter não enfatize o seguinte fato, essa escultura de Buda pertence ao budismo han, sendo a aparência de Buda e os rituais realizados pelos discípulos no templo comprovantes disto. O Buda foi esculpido em arenito rosa e possui 71 metros de altura, sendo o guarda de viajantes na saída do afluente do Yangtzé desde o século XIII. Em relação a Buda, Bridi conta em *off* uma lenda do monge idealizador da escultura, que furou os próprios olhos para defender a sua virtude, o que tornou o seu trabalho – o Buda de Leshan – um símbolo de anti-corrupção. O monge virtuoso é homenageado pelos visitantes até os dias atuais. Mediante a narrativa, a reportagem não apenas evidencia a virtude do monge, mas também exhibe o mundo espiritual do povo chinês, que sempre admira a bondade.

Figura 16 Buda gigante de Leshan



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangtzé / Fantástico / Globo*)

A outra religião abordada na segunda episódio da *Jornada da Vida*, o taoísmo, nasceu na China há mais de dois mil anos e se integrou perfeitamente na cultura

⁶⁴ Leshan é uma cidade da província de Sichuan, situada no sudoeste da China.

chinesa. Ao apresentar a montanha Wudang – uma montanha sagrada do taoísmo –, a repórter ressalta que a montanha “ajudou a formar a alma do povo chinês” (BRIDI, 2018) na perspectiva de religião.

Em cima da montanha, a reportagem mostra primeiramente as cenas em que os seguidores do taoísmo rezam concentradamente no templo – as batinas taoístas (a cor principal é azul ou amarela), o mokugyo⁶⁵, as figuras no altar e os incensos, conjuntamente, constituem o exotismo relativo à religião oriental. Em seguida, a câmara sobe a fim de possibilitar uma vista do alto, em que dezenas de templos taoístas se encontram escondidos entre as árvores na montanha. É exibido também um conjunto de construções incrustadas nas pedras e coladas nos abismos. Tudo isso, no plano de produção, indica que os taoístas buscam uma vida natural e valorizam significativamente a integração entre homem e natureza.

Figura 17 Taoísta na montanha de Wudang



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

O tao literalmente significa o caminho, representando um jeito de viver. A filosofia taoísta relaciona-se intimamente à natureza. Tal fato é sublinhado na narrativa da repórter. Com a câmara filmando as paisagens das montanhas, Bridi começa a explicar: “A montanha em si é um grande símbolo do ciclo da vida que eles [os taoístas] definem em cinco elementos: a terra, o fogo, o metal, madeira e água” (BRIDI, 2018). Os cinco elementos básicos e essenciais da natureza são fundamentais no sistema de filosofia do taoísmo, que exerce grande influência sobre a cultura

⁶⁵ Instrumento de percussão utilizado para rituais, feito de madeira.

chinesa.

O *Fantástico* também representa a China como um país que possui as próprias artes. Ao longo da história, a nação chinesa criou uma diversidade de artes, tais como arte marcial, bordado, música, ópera, entre outras.

No que concerne à montanha de Wudang e ao taoísmo, há uma corrente da famosa arte marcial da China, mais conhecida como Kungfu. Graças a divulgação de filmes, o Kungfu chinês ganhou fama no mundo inteiro. Até existe fora da China um estereótipo que sempre associa chineses a praticantes de Kungfu. Através da fala de um ermitão taoista idoso de Wudang, o segundo episódio da *Jornada da Vida* manifesta o verdadeiro significado dessa prática – “a vida é movimento, não fique parado”. A reportagem apresenta primeiramente a escala de Kungfu na montanha de Wudang – há dezenas de escolas em geral. Em *off* a repórter informa que os internatos das escolas treinam dez horas por dias, enquanto os mestres todos os dias redefinem a perfeição da arte. Por meio da filmagem próxima dos movimentos de um mestre, a reportagem demonstra completamente a força e a beleza dessa arte marcial.

Em especial, o Kungfu da escola de Wudang possui um estilo próprio – imita os movimento de animais – “nesse Kungfu, a delicadeza vence a força” (BRIDI, 2018). Tal filosofia faz nascer ainda uma outra arte marcial – Tai Chi Chuan. Elogiado como poesia em movimento, Tai Chi Chuan é baseado num conceito clássico da cultura chinesa – Yin Yang –, o qual representa teoricamente a dualidade do mundo e a origem do universo. Enquanto ocorre a narração da repórter, são exibidas cenas de um grupo de taoistas praticando arte marcial entre os pavilhões da montanha de Wudang. Diferentes tipos de Kungfu são assim apresentados perante a câmara. Na perspectiva de linguagem imagética, o estilo chinês é destacado, com uma série de elementos do país oriental, como arquitetura tradicional, roupa taoista e posturas de Kungfu numa mesma cena. A apresentação finaliza com uma narrativa acerca de um jovem taoísta, que se dedica à arte marcial desde oito anos de idade na montanha. Focalizando no jovem em meditação ao lado do abismo, a reportagem recorda as memórias em relação aos filmes de artes marciais, nos quais os praticantes de Kungfu costumam levar uma vida diferente da maioria das pessoas.

Figura 18 *Kungfu chinês*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Os bordados são uma arte tradicional do povo de Naxi, grupo étnico reside no sudoeste da China. Numa escola local, o primeiro episódio da *Jornada da Vida* exhibe como os bordados são feitos – os gestos de bordar aparecem repetidamente na câmara e o uso de fios menores que cabelo é destacado na reportagem – “quanto mais fino o fio, mais delicado o bordado” (BRIDI, 2018). Através de mostrar as obras completas de forma mais detalhada, a reportagem manifesta a beleza dessa arte. Nos tempos antigos, os bordados chineses eram exportados até a Europa através da chamada “rota da seda”. Devida a sua popularidade no Ocidente, os bordados eram vistos como um representante da imagem da China.

Ainda no primeiro episódio da série, uma orquestra de Naxi é mostrada em um teatro local em Lijiang. A orquestra usa instrumentos musicais bem diferentes dos ocidentais, assim como a repórter informa – “alguns dos instrumentos só existem aqui”. Tais instrumentos possuem forma e som distintos. A música, por sua vez, é outra dimensão na representação da China artística.

Em Suzhou, província de Jiangsu, o terceiro episódio da série aborda mais uma arte especial da China – a ópera de Suzhou. Em torno de uma jovem atriz que começou seus estudos da ópera com treze anos de idade, a reportagem desenvolve sua apresentação dessa arte tradicional chinesa. Com uma trilha sonora de música vocal, a atriz é filmada enquanto faz sua maquiagem e preparação para se transformar numa princesa da China antiga na ópera. O processo de maquiagem é detalhado pela câmara,

com intenção de demonstrar a beleza da arte. Assim como enfatiza a atriz na entrevista – “A ópera é uma beleza. O figurino usa adornos de cabeça e maquiagem. É tudo muito lindo.” Ao mostrar um pequeno trecho da ópera, em que a atriz canta e representa uma princesa, Bridi aponta que a ópera inteira dura 22 horas e era novela da China no passado. Nesse sentido, enquanto passatempo clássico dos chineses, a arte de ópera também representa uma vida tradicional chinesa.

Figura 19 Ópera de Suzhou



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Por último, há que dizer que a representação pelo *Fantástico* sobre a China ressalta a longa história do país. Essa ênfase discursiva já está evidente no seu discurso acerca de budismo e taoísmo – as duas religiões existem na China há aproximadamente dois mil anos. A própria China manifesta ter cinco mil anos de história. Em *Jornada da Vida*, a palavra *milénar* é frequentemente utilizada dentro da narração da repórter – por exemplo, na cidade antiga de Lijiang, província de Yunnan, “água limpa do rio corre em canais milenares”; perto da cidade de Chongqing, “numa vila milenar, o isolamento ainda é sentido”; na montanha de Wudang, o jovem taoísta “trocou casa dos pais pelos pavilhões milenares”, etc.

Há doze mil anos que os ancestrais dos chineses começaram a cultivar arroz nas margens do rio Yangzté, usando água do rio para a irrigação. A plantação de arroz promoveu o nascimento da civilização chinesa na história e torna a China um país tradicionalmente agrícola. Ainda em *Jornada da vida*, na província de Hebei, centro do território chinês, Bridi mostrou na reportagem um sítio arqueológico

recém-descoberto, no qual se encontram os restos de uma fábrica de cerâmica de mais de quatro mil anos. As imagens dos artefatos encontrados no sítio e recuperados pela equipe são exibidas pela câmara. De modo visual, isso representa da forma simbólica a longa história da civilização chinesa. Discursivamente, o fato ainda é enfatizado mediante uma informação trazida pela repórter – “dentro de um deles estavam os fósseis de grão de arroz mais antigos do mundo” (BRIDI, 2018).

Figura 20 *Cerâmica de tempo remoto*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Na cidade de Hangzhou, Bridi mostrou um grande canal artificial que começou a ser construído nos anos 400 a.C. e foi sendo ampliado por mais de mil anos. Numa ponte antiga em cima do canal, a repórter começa a narrar a história dessa grande obra:

O grande canal aparece nos relatos de Marco Polo, que teria sido o primeiro europeu com permissão para viajar pelo interior da China. Isso no século XIV. Naquela época já havia no grande canal onze mil barcas a serviço do imperador, transportando arroz plantados às beiras do Yangzté para as tropas que defendiam a fronteira do norte, a 1700 quilômetros de distância. (BRIDI, 2018)

Na narrativa, Bridi destaca três números que caracterizam bem o canal – o século XIV aponta a longa história; 11 mil barcas demonstram a grande movimentação da época; por último, 1700 quilômetros manifestam a escala da obra. Assim como a famosa grande muralha, o canal também consiste em um símbolo da brilhante história da China, na representação do país pelo programa televisivo. Nas últimas cenas da

reportagem, o grande canal aparece com o céu do final da tarde como plano de fundo. A luz do pôr-do-sul, por sua vez, pode simbolizar o passar do tempo e faz lembrar da antiguidade dessa grande obra e desse país.

Figura 21 *Pôr-do-sol no Grande Canal*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

5.3 O Povo chinês

O *Fantástico* representa a China como um país extremamente populoso. A super população chinesa é frequentemente mencionada nas matérias. O programa a descreve com dígitos, como “a China, o [país] mais populoso com 1 bilhão e 340 milhões [de habitantes]” (BRIDI, 2012, *Planeta Terra: lotação esgotada*), com linguagem verbal, como “na China, a expressão para multidão é montanha de gente, mar de gente” (BRIDI, 2018, *Jornada da Vida*), e com linguagem imagética – filmar cenas de imensos grupos de chineses na rua. No segundo episódio da *Jornada da Vida*, a repórter mostra um parque na China usando monitor para controlar os decibéis do ruído do público – tal fato também manifesta, de modo sonoro, o grande número da população do país. Neste subcapítulo, buscamos abordar a representação do *Fantástico* sobre o povo chinês. Embora o programa não tenha conteúdo especificamente sobre isso, ainda é possível caracterizar essa representação, através de uma análise qualitativa dos detalhes das matérias coletadas.

Figura 22 Grande população chinesa



(Fonte: Engarrafamento gigante na China preocupa autoridades / Fantástico / Globo)

Antes de tudo, o *Fantástico* representa o povo chinês com base na sua identidade cultural. A identidade cultural é intimamente relacionada com a cultura nacional. A partir da cultura nacional chinesa, o programa demonstra o lado tradicional e cultural dos chineses. Primeiro, os chineses são mostrados como possuindo sua própria fé. Por exemplo, o primeiro e segundo episódos da *Jornada da Vida* mostram a crença do povo chinês nas suas religiões tradicionais – budismo e taoísmo. Enquanto religiões tradicionais e predominantes da China, o budismo e taoísmo, em grande medida, podem exhibir o mundo espiritual dos chineses. O programa não traz uma introdução profunda em relação às doutrinas dessas religiões, mas frisa a visão do mundo única dos chineses por meio da religião. Por exemplo, os chineses vinculam o ciclo da vida aos cinco elementos essenciais da natureza – metal, madeira, água, fogo e terra, formando a teoria de cinco movimentos (wǔ xíng). De modo semelhante, o programa salienta ainda a sabedoria do povo chinês. Por exemplo, na montanha de Wudang, os conselhos do ermitão taoísta são enfatizados: “Fale doce mas fale claro. Fale coisas boas diretamente às pessoas” e “A vida é movimento, não fique parado”. A valorização da moralidade dos chineses também se encontra evidente na apresentação das religiões – a exemplo do Buda gigante de Leshan, como um simbolismo de anti-corrupção, como já citado. Além disso, a repórter salienta que no altar do templo taoísta, não há deuses, mas sim figuras que representam personagens que tiveram vidas exemplares.

Figura 23 Chinês possui visão do mundo diferente



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Segundo, o povo chinês tem sua própria estética artística única. Por milhares de anos, os chineses criaram artes esplêndidas na sua civilização. Embora poucas artes chinesas sejam apresentadas nas matérias do programa, encontra-se aparente o estilo chinês na abordagem. Por exemplo, o segundo episódio da *Jornada da Vida* apresenta as artes marciais dos chineses – Kungfu e Tai Chi Chuan. Obviamente, o estilo dessas artes marciais é especial no mundo. Seja na característica de imitar os movimentos de animais, ou no conceito de que a delicadeza vence a força, o entendimento dos chineses da arte é único. Embora não fossem apresentadas especificamente, as construções de estilo chinês apareceram frequentemente como paisagem nas matérias, demonstrando a estética arquitetônica única dos chineses através da linguagem imagética.

Terceiro, os chineses do tempo moderno ainda mantêm os costumes e tradições da China antiga. O quinto episódio da série *Na China* mostra que muitos chineses ainda realizam casamento tradicional na cidade de Pingyao. Em *Jornada da Vida*, como já sublinhado anteriormente, a repórter apresenta um jovem taoísta que saiu de casa aos 8 anos para aprender e aperfeiçoar a arte marcial na montanha de Wudang, bem como uma atriz que se dedicou à ópera de Suzhou desde 13 anos. Os sujeitos de nova geração que aparecem no programa representam a imagem dos chineses enquanto herdeiros da cultura tradicional chinesa.

Faz-se relevante ressaltar que o *Fantástico* até enfatiza diferentes identidades culturais em diferentes grupos étnicos na China. Depois da fundação da República

Popular da China, o governo confirmou que existem 56 grupos étnicos no país através do censo. Neles, os Hans representam aproximadamente 92% da população nacional e as outras minorias étnicas, como Tibetana, Naxi, Mongol, etc, por volta de 8%⁶⁶. Os grupos étnicos da China costumam ter sua própria identidade cultural. Por exemplo, o primeiro episódio da *Jornada da Vida* mostra que os chineses da etnia tibetana recebem hóspedes com Khata⁶⁷ e têm costume de comer carne de iaque, além de acreditar no budismo tibetano e realizar enterros celestiais – essas tradições culturais são uma parte importante da identidade cultural tibetana.

Figura 24 *Tibetano recebe hóspede com khata*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Em paralelo, os chineses também são significativamente influenciados pela cultura ocidental no *Fantástico*. No primeiro episódio da série *Na China*, Filipe Lacerda tem uma conversa interessante com seu guia chinês. O nome original do guia é Wang Yu, no entanto, ele adotou um nome inglês – George. O jovem chinês escolheu este nome porque o acha um bom nome inglês, que faz lembrar de George Washington e *George, o Rei da Selva*. George Washington foi o primeiro presidente do Estados Unidos, enquanto *George, o Rei da Selva* é uma série de desenho animado estadunidense. A partir da motivação da escolha do nome, constata-se a influência da cultura americana sobre os jovens chineses.

Com a abertura do país, uma parte dos chineses começou a se ocidentalizar. Até os anos 1980, o povo chinês ainda levava uma vida de natureza socialista, usando

⁶⁶ Disponível em: <http://br.china-embassy.org/por/szxw/t617694.htm>. Visto em: 12/11/2019.

⁶⁷ Khata é um tipo de cachecol de uso cerimonial no budismo tibetano.

roupas de estilo de Mao e de cor monótona coletivamente. Esse tipo de vida foi abandonado e na atualidade, a influência do Ocidente sobre a sociedade chinesa torna-se bem significativa. Além de usarem nome inglês, os chineses, especialmente os jovens, passaram a admirar e seguir a cultura popular ocidental – há muitos anos, os chineses já começaram a comer McDonald's, usar Nike e assistir filmes bem-sucedidos de Hollywood. O povo chinês também está cada vez mais buscando a individualidade, assim como Filipe Lacerda comenta no segundo episódio da *Na China*, de um tom humorista: “cada um tem seu estilo, cada um faz questão de afirmar seu jeito de ser. Essa coisa de ser igual, acabou”.

Figura 25 George chinês



(Fonte: *Na China / Fantástico / Globo*)

Além disso, Lacerda ainda menciona na série que a cirurgia plástica de pálpebras duplas se tornou popular entre os chineses. Essa nova moda em si não corresponde ao que a cultura tradicional chinesa defende – a manutenção do corpo intacto é respeito aos pais⁶⁸. Neste ponto, o programa demonstra o lado modernizado dos chineses, dos quais a mente também fica cada vez mais aberta.

O *Fantástico* ainda representa os chineses como vítimas do despotismo do governo chinês. Os direitos humanos do povo chinês são muito frágeis. Na matéria *Planeta Terra: lotação esgotada*, por causa da conhecida política do filho único, os chineses somente tinham direito de ter um filho. Para ter mais de um filho, era preciso pagar uma multa grande de acordo com a renda familiar. Além disso, devido ao

⁶⁸ Em original: 身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也 (Confúcio).

rigoroso sistema de censura na área de comunicação, os chineses não possuem liberdade de imprensa. Como audiência, podendo saber apenas o que o governo permite saber. Pelos mesmos motivos, o povo chinês nem sequer desfruta da liberdade de expressão – por ser desfavorável à decisão que cancelou o limite do mandato presidencial, o dissidente chinês teve o comentário apagado na Internet. O quarto episódio da *Jornada da Vida* ainda mostra que, com as novas tecnologias de *big data*, os chineses estão sendo vigiados em qualquer lugar, a qualquer hora, pelo governo que controla tudo. Em geral, as matérias do *Fantástico* tendem a formar imagens dos chineses enquanto vítimas e sacrificados da política chinesa, independente do entendimento dos mesmos sobre ela.

Figura 26 *Vigilância mediante Identificação facial na China*



(Fonte: *Jornada da Vida – Rio Yangzté / Fantástico / Globo*)

Por último, o programa, até certo ponto, reforça as imagens estereotipadas dos chineses. Por exemplo, na série *Na China*, Filipe Lacerda zomba do entregador de carvão, que não presta atenção à higiene individual e pública. Filmando o chinês cuspiendo, o documentalista enfatiza: “por causa de ‘pessoas educadas’ como nosso amigo aí, o governo lançou uma campanha aqui – multa quem cospe no chão”. Para mais, uma placa escrita em chinês em Macau, que pede cuidado com o cuspe, é especialmente destacada na matéria. Desse modo, uma informação é transmitida para a audiência – o cuspe é comum na China. Isso justamente corresponde à imagem estereotipada acerca de má higiene dos chineses. Além disso, o estereótipo de que “chinês come coisas esquisitas” persiste nas reportagens. Por exemplo, diante das

comidas desconhecidas no casamento de Pingyao, Lacerda começa a zombar na narrativa, dizendo haver “tendão de vaca, lesma, cavalo marinho e escorpião”. Tudo isso não realmente se encontra na mesa, mas corresponde bem ao estereótipo referido, que existe comumente na sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente chegou a hora de repensar o nosso trabalho de modo geral, depois de dois anos de esforço. Antes de tudo, há que dizer que a conclusão que aqui fazemos, consiste somente na conclusão dentro do escopo da presente pesquisa – não desejamos lhe atribuir a universalidade, uma vez que o tema do nosso estudo, seja imagens chinesas, ou imagens da China no Brasil, é sempre muito grande e complexo, além de estar em constante mudança.

A China é o berço da civilização chinesa. A partir da localização geográfica da Europa, a China situa-se no Extremo Oriente. Foi precisamente por causa da separação geográfica, que o país oriental ficou desconhecido pelo mundo ocidental até o século XIII. O italiano Marco Polo tornou-se o pioneiro mais renomado que desvelou o mistério do país oriental, ou antes, fez o Ocidente se interessar pela China. Por meio de notas de viagem, Marco Polo extensivamente introduziu o país asiático na Europa, dando início à construção das imagens chinesas no mundo ocidental. Devido à limitação das condições históricas, o Ocidente não conseguia informações verdadeiras e eficazes do país remoto, o que fez com que as imagens primordiais da China ainda pertencessem à categoria da imaginação social, além de imagens do “Outro”, construídas pelo Ocidente, tomando si próprio como referência.

A imagologia intercultural, derivada da imagologia da literatura comparada, configura-se como um campo dos estudos culturais. No âmbito da imagologia intercultural, Zhou Ning (2006) estudou sistematicamente as imagens chinesas no Ocidente. O estudioso considera os anos por volta de 1250 como o ponto de partida das imagens chinesas no Ocidente, e, tomando os anos cerca de 1750 como o ponto de divisão, induz os dois protótipos das imagens chinesas que apareceram anterior e posteriormente: o protótipo utópico que embeleza o país, e o protótipo ideológico que o estigmatiza. Para Zhou (2006), todos os tipos das imagens chinesas, seja da China antiga enquanto um país avançado em riqueza, regime e/ou pensamento, ou enquanto um império estagnado, despótico e bárbaro, podem remontar a esses dois protótipos imagéticos. Em linhas gerais, o contraste entre imagens positivas e negativas da China

é especialmente óbvio – exceto Zhou Ning (2006), outros pesquisadores ocidentais que estudam imagens chinesas, como Mackerras (1999) e Issac (1980), também apontam que as imagens chinesas sempre permanecem bipolares.

Assim como Zhou Ning (2006) e Edward Said (1990) em *Orientalismo*, a presente pesquisa também adota uma perspectiva pós-moderna e crítica, considerando as imagens chinesas como uma prática discursiva do Ocidente. Sob este posicionamento, tratamos a globalização como um contexto importante para a construção das imagens chinesas. A globalização, estando em andamento até os dias atuais, é o resultado da expansão colonial dos países ocidentais em escala global. Nesse processo, o Ocidente transformou sua própria cultura e valores em universais, formando assim sua hegemonia discursiva. Desse modo, aqueles que estão fora da cultura e valores ocidentais, tendem a ser discriminados, exotizados e condenados. A globalização ainda faz do mundo uma grande aldeia – não só promovendo o processo de homogeneização da cultura ocidental e o surgimento da hibridação cultural a nível mundial, mas também fortalece os interesses e conflitos dos países modernos.

No cenário da globalização, além de enfrentar a crise da identidade nacional, a China também é afetada pela Teoria da ameaça chinesa. A Teoria da ameaça chinesa acredita que uma China em ascensão pode trazer uma série de ameaças (econômicas, políticas, culturais, militares, etc.) ao mundo. Nela, o país que se encontra no caminho de se tornar uma superpotência é descrito como um ameaçador da paz e estabilidade regional e global, assim como um desafiador da presente ordem mundial. A Teoria da ameaça chinesa origina dos receios dos países pelos desafios oriundos da China emergente. Como o pretense “perigo amarelo”, relacionado com racismo, e a “ameaça vermelha”, associada à ideologia política, a Teoria da ameaça chinesa é intrinsecamente um discurso hegemônico contra a China. Tal teoria foi amplamente difundida e repetidamente usada, o que causou um enorme impacto às imagens chinesas da contemporaneidade.

Para a interação discursiva, o governo chinês também propôs discursos próprios como “desenvolvimento pacífico da China”. No entanto, não há dúvida de que, enquanto o discurso ocidental ainda é dominante, a China não se distancia da posição

de vítima de discriminação, estigmatização ou até demonização. A partir do início dos anos 1990, a China começou a empregar o conceito de *soft power*, formulado por Joseph Nye, no seu discurso político. O desenvolvimento do *soft power* da China, com ênfase na dimensão cultural, configura-se como uma estratégia do país na procura da autoridade discursiva na comunidade internacional, além de ser um caminho para a concretização do rejuvenescimento da cultura nacional chinesa.

Para o estudo das imagens da China no Brasil, recorremos ao conceito da representação cultural, trabalhado por Stuart Hall (2016). Isso deve-se ao nosso entendimento de que os discursos midiáticos referentes à China não efetivamente constroem a verdade sobre o país, mas sim o que chamamos de “representação”. Hall (2016) desenvolve a noção da representação no campo cultural mediante dois modelos principais do construtivismo – a abordagem semiótica e a abordagem discursiva. Para a abordagem semiótica, a representação consiste na produção de sentidos pela linguagem. Portanto, a abordagem semiótica volta-se ao estudo de signos na cultura. A abordagem discursiva, por sua vez, interpreta a representação enquanto produção de conhecimento pelo discurso. Sendo assim, ela se dedica a discurso que produz conhecimento e entendimento social.

Baseada na teoria da representação cultural, fizemos uma pesquisa documental em busca dos estudos sobre a representação da China pelas mídias brasileiras. Através da pesquisa, constata-se pouca quantidade desse tipo de trabalho no ambiente acadêmico. Entre os seis estudos achados, para a análise do resultado, selecionamos os três com maior representatividade, cujo *corpus* respetivamente provém da revista (*Veja*), dos jornais (*Folha de São Paulo* e *Folha da Região*) e do telejornal (*Jornal Nacional*). Em suma, todos os três estudos revelam a heterogeneidade das imagens chinesas – por comparação, as mídias brasileiras costumam mostrar os lados negativos da China, adotando um posicionamento crítico –, e a existência da hegemonia discursiva ocidental na representação da China pelas mídias brasileiras.

Atualmente, não há nenhum estudo referente à representação da China pelo programa televisivo *Fantástico*. Transmitido pela maior e a mais influente emissora de televisão do Brasil – a TV Globo – no horário nobre das noites dominicais, o

programa *Fantástico* sempre foi o líder de audiência incontestado na sua faixa horária. O programa configura-se como revista eletrônica – um novo gênero de telejornal, com proposta de aliar o telejornalismo e entretenimento. Analisamos a cobertura do *Fantástico* em relação à China nos últimos dez anos – período em que a relação sino-brasileira também registrou desenvolvimento acelerado. Devido à dificuldade de acesso às reportagens televisivas passadas no Brasil (sem um repositório público de consulta ao material difundido), acabamos estabelecendo a amostra da pesquisa através de recursos digitais. De acordo com Iluska Coutinho (2016), tratamos os materiais audiovisuais como uma unidade, em vez de dar preferência a um só elemento. Em paralelo, também aplicamos a análise de discurso telejornalístico, formulada por Kleber Mendonça (2018), como instrumento analítico, para a abordagem da produção discursiva do *Fantástico*. A análise de discurso telejornalístico entende o discurso como efeito de sentidos entre interlocutores, e, propõe uma análise discursiva de níveis distintos.

Entre 2008 e 2018, não se pode dizer que as reportagens do *Fantástico* sobre a China sejam poucas, porém, a sua quantidade também não se encontra grande – especialmente considerando que a China se tornou a maior parceira comercial do Brasil neste período. O programa não produziu material relativo ao país asiático todos os anos e, além disso, a TV Globo também não possui correspondente internacional na China. Embora a parceria sino-brasileira tenha sido continuamente fortalecida, a mídia brasileira não demonstrou nenhuma intenção em reforçar o entendimento sobre o país parceiro. Quanto à nossa amostra da pesquisa, as características de misturar o telejornalismo e o entretenimento são manifestas. A maioria do seu conteúdo visa introduzir situações básicas da China, em vez de fornecer notícias instantâneas sobre o país. Em geral, a grande parte dos materiais consiste em séries, incluindo duas séries específicas sobre a China (a *Jornada da Vida – Rio Yangzté* de 2018 e *Na China* de 2008), e duas séries que contêm com um episódio referente ao país (a *Planeta terra: lotação esgotada* de 2012 e *Terra, que tempo é esse?* de 2010). As reportagens são feitas por cinco repórteres da TV Globo, cujos estilos apresentam certas diferenças. No entanto, de modo geral, todos observam a China pela perspectiva dos estrangeiros,

com atitude curiosa, admiradora ou cética. Para a divulgação de informações, as narrativas e imagens são utilizadas como meios principais e, simultaneamente, de acordo com a ocasião, diferentes sons são empregados como meio auxiliar. Tanto narrativas e imagens, quanto trilhas sonoras, são elementos constituintes do discurso do programa.

Através da análise da amostra, descobrimos que o *Fantástico* representa a China como um país moderno, com mudanças sociais drásticas, desenvolvimento econômico acelerado e infra-estrutura nacional avançada. Ao mostrar o investimento da China em educação e alta tecnologia nos últimos anos, o *Fantástico* representa a China ainda como o país do futuro. Por outro lado, o programa revela que o país asiático necessita pagar por seu desenvolvimento econômico excessivo – a China é representada como um país gravemente poluído. O problema da poluição de ar da China despertou a atenção do mundo nos anos em torno de 2008, ano das Olimpíadas de Pequim. Foi justamente nesse período em que o *Fantástico* representou a China como um país poluente e poluído. Através da apresentação do fenômeno de cidades-fantasmas, bem como da existência da bolha econômica no mercado imobiliário, o programa demonstrou a irracionalidade da economia socialista chinesa. Portanto, constata-se que, ao se desenvolver rapidamente, a China também enfrenta uma variedade de problemas, que colocam a sustentabilidade do seu desenvolvimento vertiginoso sob questionamento.

Assim como muitas outras mídias brasileiras e ocidentais, o *Fantástico* igualmente representa a China como um Estado carente de liberdade e de democracia. Nesse aspecto, a falta de liberdade de expressão e de imprensa, ao lado da rigidez da antiga política do filho único, constituem as ênfases discursivas das reportagens. O programa pretende representar a China enquanto um país governado por um tipo de liderança autoritária. E, com a evolução econômica, ao invés de supostamente se tornar mais aberto e democrático, o país sofre mais despotismo do seu governo comunista, que vem reforçado o controle sobre o Estado e o povo mediante altas tecnologias. Por último, a revista eletrônica retoma a popular Teoria da ameaça chinesa, representando a China emergente como uma grande ameaça ao clima global e

economia e democratização do mundo global.

Além disso, o *Fantástico* representa a China como um país milenar, que possui sua cultura, tradições, religiões e arte próprias. A civilização chinesa é uma das civilizações mais antigas do mundo. Por milhares de anos, a China formou um sistema cultural único. Nesse viés, a ênfase discursiva do *Fantástico* concentra-se na especialidade dessa cultura oriental. Constituem a representação do programa sobre a China cultural e tradicional os símbolos culturais, tais como ideogramas chineses, artes marciais, ópera, budismo e taoísmo, etc. Os códigos culturais e pensamento filosófico chineses, tão distintos dos ocidentais, além de construir uma imagem do “Outro” relativo à China, transmite ainda uma mensagem: não se pode entender a China do mesmo modo que se entende o Ocidente.

A China possui a maior população do mundo contemporâneo. Além das diferenças físicas, os chineses possuem visões de mundo bem diferentes das visões dos ocidentais. A identidade cultural dos chineses é intimamente relacionada com a sua cultura nacional. Neste sentido, o *Fantástico* mostra que o povo chinês, em grande medida, ainda mantém a sua cultura e tradições próprias. No entanto, com o impacto da globalização, constata-se também a crise de identidade dos chineses no programa, tal como a ocidentalização dos valores do mundo. O *Fantástico* representa o povo chinês ainda como vítima da política autoritária do país, que não possui os devidos direitos humanos, tampouco a democracia e liberdade. Ademais, a revista eletrônica difunde, em certa medida, certos estereótipos sobre o povo, por exemplo, “os chineses não cuidam da higiene”, e, “os chineses comem coisas esquisitas”.

Em linhas gerais, a representação cultural do *Fantástico* sobre a China ainda é superficial. O programa é amplamente influenciado pela ideologia ocidental e não efetivamente pretende entender o país oriental – nem a sua cultura e sociedade, muito menos o pensamento do seu povo. Além disso, a mídia brasileira nem sequer observa a China de uma perspectiva baseada na identidade nacional brasileira – os brasileiros, em grande medida, ainda compreendem a China mediante a interpretação dos países europeus e americanos – desse modo, assim como entender o idioma chinês através da tradução de inglês, faz-se difícil o Brasil realmente conhecer a sua parceira asiática.

Constatamos, portanto, uma sombra da mídia ocidental atrás da mídia brasileira – muitas vezes, é a mídia europeia e/ou americana que representa na realidade a China em frente do povo brasileiro.

Por fim, há que dizer que a presente pesquisa se dedica apenas a um só programa e o recorte temporal é meramente de 2008 a 2018. Ademais, concentrado na produção telejornalística e questão da representação cultural, a pesquisa também não conta com nenhum estudo de recepção. Portanto, não podemos dizer ter abordado as imagens completas da China no Brasil. Entretanto, embora o escopo do trabalho seja limitado, desejamos contribuir para o tema “imagens da China” através de um estudo em profundidade, no afã de ajudar a China a entender e melhorar as suas imagens no exterior, além de fortalecer as relações sino-brasileiras, especialmente relações acadêmicas. Com todos os esforços, esperamos que o nosso trabalho possa fornecer informações e experiências úteis para os futuros estudos deste tema significativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Aline. *As Faces do Dragão: Imagens da China nas capas da revista Veja*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p.12-14.

_____. *Elementos de semiologia*. 19.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. 4 reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CANCLINI, Nestor G. *A globalização: objeto cultural não-identificado*. In: _____. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.41-68.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAO, Qing. *The language of soft power: mediating socio-political meaning in the Chinese media*. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 25(1), p. 7-24, 2011.

COUTINHO, Iluska. *O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível*. Intercom, 2016. Disponível em:
<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>.

_____; MATA, Jhonatan. *Um telejornal e um método para chamar de nossos: uma reflexão sobre telas, fronteiras e modos de olhar*. SBPjor. 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. 2018. Disponível em:
<http://sbpjor.org.br/congresso/index.php/sbpjor/sbpjor2018/paper/viewFile/1423/707>.

DAWSON, Raymond. *The Chinese Chameleon: an analysis of european conceptions of chinese civilization*. 中华书局, 2006.

ELHAJJI, Mohammed. *Globalização e Novas Tecnologias de Comunicação: Uma*

Nova Esfera Cognitiva. Lumina, Brasil, v. 04, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: uma introdução*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *O que é, afinal, Estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *A Arqueologia do Saber*. 1ªed. Editora Edições 70. 2014.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester, 1980.

FILHO, João Freire. *Mídia, Estereótipos e Representação das Minorias*. Rio de Janeiro: ECO-PÓS-v7, n.2, agosto-dezembro, 2004, p45-71.

FREITAS, Mariana Oliveira de. *巴西国内的中国形象：媒体产品与受众视角下的个案分析*. [Tese de Doutorado]. Shanghai: Fudan University, 2014. (*IMAGENS CHINESAS NO BRASIL: estudo de caso sobre produto midiático e recepção de audiência, tradução nossa*).

GUEDES, Maria Helena. *As Grandes Telecomunicações!* Clube de Autores (managed), 2016.

GOMES, L. *É Fantástico! Gênero e modos de endereçamento no telejornalismo show*. In: GOMES, IMM., org. *Gênero e modos de endereçamento no telejornalismo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp.263-280. ISBN 978-85-232-1199-8. Available from SciELO books. Disponível em: <http://books.scielo.org>.

HALL, S. *Cultura e Representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

_____. *Encoding and decoding*. In: Hall, Stuart et al. (Orgs.). *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson, 1980.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

JOST, François. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JAMESON, Fredric. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. London: The Free Press/ Collier Macmillan, 1965.

LUO, Fuhui. 非常的东西文化碰撞：近代中国人对“黄祸论”及人种学的回应. 北京大学出版社，2018年3月.

MACKERRAS, Colin. *Western Images of China*. New York: Oxford University Press, Revised Edition, 1999.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Cambridge: Mit Press, 1994.

MOURA, Jean-Marc. 论文学形象学的研究史和方法论. 《比较文学形象学》，孟华主编。北京：北京大学出版社，2000年。17-40。

MENG, Hua. 比较文学形象学论文翻译、研究札记（代序）。《比较文学形象学》，孟华主编。北京：北京大学出版社，2000年。1-16。

_____. 试论他者“套话”的时间性. 《比较文学形象学》，孟华主编。北京：北京大学出版社，2000年。185-96。

Mendonça, Kleber. *A “pacificação” dos Sentidos: mídia e violência na cidade em disputa*. Rio de Janeiro: Editora Caravanas, 2018.

MOTTA, R. P. Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002, p.82.

NYE, Joseph S. *Soft power: the means to success in world politics*. Nova Iorque: Public affairs, 2004.

_____. *Think again: soft power*. Foreign Policy, 23 fev. 2006. Disponível em: <<https://foreignpolicy.com/2006/02/23/think-again-soft-power/>> Acesso em: 20/05/2019.

ORLANDI, E. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.

PERLES, Elza Mieko Koba. *Construção Identitária da China no Discurso Midiático: Poder e Memória*. [Dissertação de Mestrado]. Três Lagoas: UFMS, 2011.

PAGEAUX, Daniel-Henri. 从文化形象到集体想象物. 《比较文学形象学》, 孟华主编. 北京: 北京大学出版社, 2000 年. p.118- 52.

_____. 形象. 《比较文学形象学》, 孟华主编. 北京: 北京大学出版社, 2000 年. p.153- 84.

RONDELLI, Daniella Rubbo Rodrigues. *A ciência no picadeiro: uma análise das reportagens sobre ciência no programa Fantástico*. [dissertação de mestrado]. São Bernado do Campo: Universidade Medotista de São Paulo, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

SAMUEL, P. Huntington. *The Clash of Civilization?*. Estados Unidos: Foreign Affairs, 1996.

SOUZA, T. C. C. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, in Revista Rua nº7. Campinas: Unicamp, 2001.

SHI, Qingren. 从容淡定应对“中国威胁论”. 《中国青年报》, 2012. Disponível em: http://zqb.cyol.com/html/2012-04/06/nw.D110000zgqnb_20120406_1-09.htm.

WALLERSTEIN, Immanuel. *A cultura como campo de batalha ideológico do sistema mundial moderno*. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

YE, Shulan. 中西有关“中国形象”话语互动探析. 《国际论》, 2012 年第 6 期. Disponível em: https://www.guancha.cn/YeShuLan/2012_12_25_117269.shtml?web.

ZHANG, Guozuo. *Research outline for China's cultural soft power*. Singapore: Springer, 2017.

ZHANG, Yulian; LI Fujian. “中国威胁论”对中国国家形象的挑战. 《思想理论教育导刊》. 2016 年第 8 期. P.48-53.

ZHOU, Ning, 天朝遥远: 西方的中国形象研究. 北京大学出版社, 2006.

ZHOU, Ning, 跨文化形象学的观念与方法论——以西方的中国形象研究为例. 《东南学术》, 2011 年第 5 期.

ANEXOS

Tabela 1

01/04/2019 Impressão de Documento

Gerado em: 01/04/2019 - 21:15:35 - mviglio

Nº do Doc.	Título	Período
RJ51-0218861	SACOLAS PLÁSTICAS SÃO UM PROBLEMA AMBIENTAL	16/03/2008
RJ51-0218862	ESTRÉIA DA SÉRIE "NA CHINA" - 1ª REPORTAGEM	16/03/2008
RJ51-0219138	FALTAM 131 DIAS PARA AS OLIMPÍADAS DE PEQUIM	30/03/2008
RJ51-0219139	SÉRIE "NA CHINA" - 2ª REPORTAGEM	30/03/2008
RJ51-0220832	TERREMOTO NA CHINA DEIXOU 32 MIL MORTOS E 220 MIL FERIDOS	18/05/2008
RJ51-0220833	TÉCNICOS COMPARAM TERREMOTO DA CHINA AO DO BRASIL	18/05/2008
RJ51-0220937	NOVO TREMOR DE TERRA ATINGE PROVÍNCIA DE SICHUAN, NA CHINA	25/05/2008
RJ51-0221509	NA CHINA, CHUVA E ENCHENTES DEIXAM 55 MORTOS E MILHARES DESABRIGADOS	15/06/2008
RJ51-0221725	SÉRIE "NA CHINA" - 3ª REPORTAGEM	22/06/2008
RJ51-0221913	SÉRIE "NA CHINA" - 4ª REPORTAGEM	29/06/2008
RJ51-0222109	SÉRIE "NA CHINA" - 5ª REPORTAGEM	06/07/2008
RJ51-0222927	OLIMPÍADAS 2008 - TADEU SCHMIDT AO VIVO DA MURALHA DA CHINA PARA O FANTÁSTICO	03/08/2008
RJ51-0222930	MANIFESTANTE QUE DESAFIOU TANQUES DO EXÉRCITO CHINÊS EM 1989 CONTINUA INCÓGNITO	03/08/2008
RJ51-0222937	OLIMPÍADAS 2008 - COMO SERÁ A TRANSMISSÃO DA TV GLOBO	03/08/2008
RJ51-0222938	OLIMPÍADAS 2008 - CHINESES ORGULHOSOS DOS LOCAIS DE COMPETIÇÃO	03/08/2008
RJ51-0222939	OLIMPÍADAS 2008 - O DESERTO DE GOBI	03/08/2008
RJ51-0222943	OLIMPÍADAS 2008 - SELEÇÃO FEMININA DE FUTEBOL SENTE FALTA DE FEIJÃO	03/08/2008
RJ51-0222944	OLIMPÍADAS 2008 - A DIVERSÃO DA CIDADE DE SHENYANG, NA CHINA	03/08/2008
RJ51-0222949	OLIMPÍADAS 2008 - A RIVALIDADE ENTRE CHINA E ESTADOS UNIDOS	03/08/2008
RJ51-0222958	ONZE ALPINISTAS MORRERAM NUMA AVALANCHE NA MONTANHA K-2	03/08/2008
RJ51-0222967	OLIMPÍADAS 2008 - DELEGAÇÃO BRASILEIRA É RECEBIDA NA VILA OLÍMPICA	03/08/2008
RJ51-0223051	ABERTURA DO FANTÁSTICO COM AS MENINAS DA GINÁSTICA ARTÍSTICA EM PEQUIM	10/08/2008
RJ51-0223053	O MITO DO NÚMERO 8 E DA DATA 08/08/2008 NO BRASIL E NA CHINA	10/08/2008
RJ51-0223062	SUZHOU, A CIDADE CHAMADA DE "A VENEZA DA CHINA", POR CAUSA DOS CANAIS E RIOS	10/08/2008
RJ51-0223076	MAIORIA MUÇULMANA NA PROVÍNCIA CHINESA SEPARATISTA DE XINJIANG	10/08/2008
RJ51-	OLIMPÍADAS 2008 - A BELEZA DAS CAVERNAS CHINEAS	24/08/2008

<http://portalacervo/rrd/Documents/DocumentPrint.aspx?documents=1688749.1686013.1659667.1650565.1620195.1620188.1608489.1580874.1545774.154>

ACERVO/TVGLOBO - RJ

Gerado em: 01/04/2019 - 21:15:35 - mviglio

0223498		
RJ51- 0223748	BRASILEIRA TETRAPLÉGICA VIAJA PARA RECEBER IMPLANTE DE CÉLULAS-TRONCO	31/08/2008
RJ51- 0224337	BRASILEIRAS TETRAPLÉGICAS SÃO COBAIAS DE TRATAMENTOS EXPERIMENTAIS	21/09/2008
RJ51- 0229808	HORA DO PLANETA, CAMPANHA DA ONG WWF CONTRA O AQUECIMENTO GLOBAL	29/03/2009
RJ51- 0230723	SÉRIE FORÇAS DA NATUREZA - 4ª REPORTAGEM	03/05/2009
RJ51- 0233185	VÍDEO DE CASAMENTO COM COREOGRAFIA É SUCESSO NA INTERNET	02/08/2009
RJ51- 0238113	TERREMOTO NO HAITI - POR QUE NÃO CONSEGUIMOS PREVER TERREMOTOS?	17/01/2010
RJ51- 0240023	CATÁSTROFES CLIMÁTICAS PELO MUNDO	08/08/2010
RJ51- 0240065	ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS BATEM RECORDE EM TODO O MUNDO	15/08/2010
RJ51- 0241571	SÉRIE "TERRA, QUE TEMPO É ESSE?" - 3ª REPORTAGEM - EMISSÃO DE GASES DA CHINA	07/11/2010
RJ51- 0243862	CIRCO DE 5 MIL ANOS NA CHINA: MALABARISTAS VEM AO BRASIL	10/07/2011
RJ51- 0243922	MAIOR SHOPPING CENTER DO MUNDO ABANDONADO E CIDADES-FANTASMA NA CHINA	17/07/2011
RJ51- 0244521	OS EUA LEMBRAM OS DEZ ANOS DOS ATENTADOS TERRORISTAS DO 11 DE SETEMBRO	11/09/2011
RJ51- 0246556	A CELEBRAÇÃO DO NATAL EM VÁRIOS PAÍSES DO MUNDO	25/12/2011
RJ51- 0247139	SERIE PLANETA HUMANO - ESTREIA - EPISODIO 1	26/02/2012
RJ51- 0248176	ESTREIA DA SÉRIE "PLANETA TERRA: LOTAÇÃO ESGOTADA" - 1º EPISÓDIO	20/05/2012
RJ51- 0248273	SÉRIE PLANETA TERRA: LOTAÇÃO ESGOTADA - 2º EPISÓDIO	27/05/2012
RJ51- 0248324	SÉRIE PLANETA TERRA: LOTAÇÃO ESGOTADA - 3º EPISÓDIO	03/06/2012
RJ51- 0248450	SÉRIE PLANETA TERRA: LOTAÇÃO ESGOTADA - 5º EPISÓDIO	17/06/2012
RJ51- 0249837	QUADRO MEDIDA CERTA, O FENÔMENO	28/10/2012
RJ51- 0251016	QUADRO MEDIDA CERTA, O FENÔMENO	04/11/2012
RJ51- 0251286	CASA QUE FICAVA NO MEIO DE UMA ESTRADA NA CHINA É DEMOLIDA	02/12/2012
RJ51- 0251971	INCÊNDIO NA BOATE EM SANTA MARIA - TRAGÉDIA SEMELHANTE NOS EUA MUDOU REGRAS DE SEGURANÇA NO PAÍS	27/01/2013
RJ51- 0252518	TV CHINESA VAI AO AMAPÁ PARA TRANSMITIR A PORORÓCA AO VIVO	14/04/2013
RJ51- 0252613	TERREMOTO NA CHINA DEIXA MAIS DE 180 MORTOS	21/04/2013
RJ51- 0253893	EQUILIBRISTA CHINÊS ADILI WUXOR ATRAVESSA O RIO PEARL EM CABO DE AÇO SEM CINTO DE SEGURANÇA	11/08/2013
RJ51- 0254661	PASSAGEM DO TUFÃO FITOW NA COSTA LESTE DA CHINA	06/10/2013

<http://portalacervo/rtd/Documents/DocumentPrint.aspx?documents=1688749.1686013.1659667.1650565.1620195.1620188.1608489.1580874.1545774.1541>

ACERVO/TVGLOBO - RJ

Gerado em: 01/04/2019 - 21:15:35 - mviglio

RJ51-0255509	BIJUTERIAS COM CÁDMIO VINDAS DA CHINA CHEGAM AO RIO DE JANEIRO	17/11/2013
RJ51-0257268	HOMEM CAI EM BURACO E É RESGATADO NA CHINA	16/03/2014
RJ51-0259090	TERREMOTO MATA PELO MENOS 398 PESSOAS NO SUDOESTE DA CHINA	03/08/2014
RJ51-0259356	PELA DIFICULDADE QUE OS PANDAS TÊM PARA SE REPRODUZIR EM CATIVEIRO, ELAS CORREM O RISCO DE ENTRAR EM EXTINÇÃO	17/08/2014
RJ51-0259951	AS EMISSÕES DE GÁS CARBÔNICO DA CHINA SUPERARAM AS DA UNIÃO EUROPEIA E DOS ESTADOS UNIDOS JUNTOS	21/09/2014
RJ51-0260927	PARCERIA ENTRE BRASIL E CHINA, SATÉLITE CBERS-4 É LANÇADO AO ESPAÇO	07/12/2014
RJ51-0263019	PALCO DE TEATRO CAI DURANTE ENSAIO DE CORAL NA CHINA	10/05/2015
RJ51-0263550	DESABAMENTO NA CHINA MATA QUATRO PESSOAS E DEIXA QUATRO FERIDOS	14/06/2015
RJ51-0264150	TUFÃO SOUDELOR CHEGA À CHINA PROVOCANDO MORTES E INUNDAÇÕES	09/08/2015
RJ51-0273014	USAIN BOLT VENCE A FINAL DOS 100M NO MUNDIAL DE ATLETISMO NA CHINA	23/08/2015
RJ51-0304714	ENGARRAFAMENTO GIGANTE NA CHINA PREOCUPA AUTORIDADES	11/10/2015
RJ51-0319744	GASODUTO EXPLODIU EM DESLIZAMENTO DE TERRA NA CHINA	20/12/2015
RJ51-0320448	MAIS DOIS CASOS DE INFECÇÃO PELO VÍRUS DA ZIKA FORAM CONFIRMADOS NA CHINA	28/02/2016
RJ51-0333832	EXPEDIÇÃO ORIENTE VISITA CHINA	24/07/2016
RJ51-0333847	DUAS TURISTAS FORAM ATACADAS POR TIGRES NUM PARQUE DE VIDA SELVAGEM EM PEQUIM, NA CHINA	24/07/2016
RJ51-0358302	QUADRO "ESTAMOS DE OLHO" - MINISTÉRIO DA SAÚDE ANUNCIA QUE NÃO COMPRA MAIS LEUGINASE DA CHINA	09/07/2017
RJ51-0359057	AVIÕES BOMBARDEIROS DOS ESTADOS UNIDOS SOBREVOAM A CORÉIA DO NORTE	30/07/2017
RJ51-0361617	TEMER DESTACA A IMPORTÂNCIA DO SETOR PRIVADO PARA A ECONOMIA BRASILEIRA NO ENCONTRO DOS BRICS	03/09/2017
RJ51-0367395	DOIS NAVIOS COLIDEM NA CHINA E DEIXA MAIS DE TRINTA PESSOAS DESAPARECIDAS	07/01/2018
RJ51-0373854	ESTAÇÃO ESPACIAL CHINESA ESTÁ FORA E PODE SE DESPENCAR DO ESPAÇO	11/03/2018
RJ51-0373860	PARLAMENTO DA CHINA APROVA MANDATO ILIMITADO PARA PRESIDENTE E MANTÉM XI JINPING NO COMANDO DA CHINA	11/03/2018
RJ51-0386763	SÉRIE JORNADA DA VIDA: RIO YANGTSE - 4ª E ÚLTIMA REPORTAGEM	26/08/2018
RJ51-0388370	FURACÃO FLORENCE CAUSA DESTRUIÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS	16/09/2018
RJ51-0394800	ESTADOS UNIDOS E CHINA FECHAM ACORDO DE TRÉGUA NA GUERRA COMERCIAL	02/12/2018
RJ51-0395637	BRASILEIROS GANHAM MEDALHAS NO MUNDIAL DE NATAÇÃO EM PISCINA CURTA NA CHINA	16/12/2018