





A influência da China na ressignificação da sua cultura por meio do cinema

Beatriz Moreira Morais , Lucas Machado Melo Eliziários , Mariana Mendes Azevedo Reis , Samara Oliveira Silva Mendes Pires 

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)

*Autor correspondente. E-mail: bmmorais15@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a crescente influência chinesa na indústria cinematográfica estadunidense por meio de uma perspectiva construtivista. O artigo argumenta que através de uma estratégia de *soft power* na sua política externa, a China busca inserir elementos da sua cultura em filmes hollywoodianos, além de censurar diversos filmes estrangeiros no âmbito doméstico. O artigo apresenta importantes conceitos que auxiliam no desenvolvimento da argumentação, como confucionismo, *kowtow*, estigma, imagem de Estado, identidade corporativa, *soft power* e política externa, também compara os filmes *Mulan* (1998) e *Mulan* (2020), a fim de melhor realizar a análise proposta. O artigo demonstra a influência da China na representação de sua imagem por meio da indústria cinematográfica dos Estados Unidos ao evidenciar que o governo chinês imprimiu no filme contemporâneo analisado, a sua autoimagem, restringendo as possibilidades de livre expressão dos estúdios estrangeiros, como pode ser visto na comparação entre os dois filmes “*Mulan*” (1998 e 2020).

Palavras-chaves: Hollywood, Soft power, Cinema, Estereótipo, China.

1. Introdução

O cinema foi introduzido na China em 1896, porém de início não se estabeleceu como uma indústria no país (Zhang 2004, 14). Na década de 1980, o meio cinematográfico chinês passou por um período de mudanças significativas e, atualmente, a China se tornou um evidente local para distribuição de longas, com o desenvolvimento do cinema nacional levando a mudanças na sua estratégia de disseminação midiática, tendo se tornado em 2021 anfitriã de 82 mil telas de cinema (Thomala 2022). Com esse crescimento na indústria cinematográfica nacional, o país estabeleceu algumas restrições para filmes importados, especialmente os filmes de Hollywood, que desde o governo de Hu Jintao passam por um processo de revisão (Song 2018, 181) que foi continuado e fortificado na administração de Xi Jinping (Heiermann 2022).

A pergunta que direciona esse artigo é “De que maneira a China busca influenciar a indústria cinematográfica estadunidense à adesão de símbolos, personagens e histórias da cultura chinesa nas suas produções durante o período da administração de Hu Jintao até o de Xi Jinping?”. A partir disso, é construída a hipótese de que a China, ao influenciar a introdução de elementos culturais chineses nas produções estadunidenses por meio de censuras nas exibições domésticas, busca promover a disseminação da sua cultura por meio dos filmes, além de transformar e adaptar diversos elementos que antes seriam ocidentais para elementos ligados à cultura chinesa, criando a possibilidade de disseminar a sua cultura no sistema internacional segundo o interesse de Pequim.

O principal objetivo deste artigo é compreender como as mudanças promovidas pela China nas produções cinematográficas estadunidenses, por meio da adição de elementos chineses, buscam propagar a cultura chinesa no sistema internacional. No artigo, é feita uma análise da imagem nacional chinesa comparando-a com a tradicionalmente difundida pelo Ocidente e investigando o papel da censura nas produções, salientando a relação entre imagem e cultura com a política externa da China.

A pesquisa é dividida em três seções. A primeira parte evidencia os conceitos de imagem e cultura para as Relações Internacionais e sua relação com a política externa da China pela perspectiva construtivista, tendo como referência livros e artigos científicos e destacando as definições de política externa, *soft power*, cultura de Estado e identidade, que são relevantes para a compreensão do cinema como forma de expressão da imagem de um país.

Em seguida, analisa-se a imagem nacional da China tradicionalmente difundida pelo Ocidente e sua relação com o interesse externo chinês, focando nas mudanças de perspectiva da representação chinesa. Além de usar da base acadêmica levantada no primeiro capítulo como modelo de análise de símbolos, destacam-se as diferentes formas em que o Ocidente retratou personagens e histórias chinesas no período pré-censura, de que forma essas representações impactaram a imagem da China como país e quais estigmas são perceptíveis nelas.

Na última seção evidencia-se a influência das censuras chinesas sobre as produções cinematográficas estadunidenses no que tange à representação da imagem chinesa e sua relação com o interesse externo chinês. Discorre-se sobre as novas estratégias de política externa chinesa, apresentando o período de censura e detalhando como funciona o processo de censura para filmes estrangeiros no país, assim como as vantagens dessa política para a construção de uma imagem mais positiva da China, esclarecendo a crescente participação chinesa na política internacional nos últimos anos. Por fim, retoma-se o que foi levantado nas seções anteriores, fazendo uma comparação direta entre os longas de Mulan e as mudanças em seus símbolos, a fim de, por meio dessa análise, evidenciar a hipótese levantada neste artigo.

2. Política Externa, Imagem e Cultura: Elementos Simbólicos na Inserção Externa dos Estados

A política externa é uma das áreas das Relações Internacionais que tem como foco o papel do Estado e sua projeção de decisões políticas no exterior, que podem envolver desde questões de negociações comerciais até questões culturais (Borelli 2016). É a

maneira pela qual um Estado se projeta, molda sua relação com outros Estados e representa seus objetivos internacionalmente (Oliveira 2005, 2). Ademais, sua mutabilidade deve-se, especialmente, ao fato de que ela se dá a partir da interação entre países e indivíduos e a conexão do mundo social e material (Kubalkova 2001, 23).

Logo, é possível elucidar o papel do Estado ao fato de que o sistema internacional contemporâneo é anárquico. Os Estados são soberanos e cada um possui políticas soberanas, características e delimitações territoriais, ou seja, eles são responsáveis por ordenar suas relações no âmbito doméstico e por legitimar seus interesses externamente a fim de promover os interesses de seu povo (Oliveira 2005, 3).

A base da política externa da China tem como objetivo desenvolver um cenário internacional que seja benéfico para o país, e é constituída por três itens: seu poder econômico como forma de defesa dos interesses nacionais, segurança interna e um desenvolvimento pacífico (Pennaforte, Schierholt e Benjamin 2022, 1). Assim, o gigante asiático utiliza da dimensão da diplomacia para que haja uma propagação de visões mais amigáveis sua (Pennaforte, Schierholt e Benjamin 2022, 2).

Ademais, é importante dizer que há Estados que possuem mais poder e conseguem mais influência na ordem internacional, e, conseqüentemente, na promoção de seus interesses, mas a legitimidade de seu comportamento depende da sua capacidade de convencimento, para assim conseguir a propagação de seus interesses (Oliveira 2005, 4). A China hoje possui uma grande visibilidade perante a sociedade internacional, se mostrando cada vez mais influente, impactando em diversas questões culturais, políticas e econômicas, além de resultar na redefinição de diversos elementos presentes no sistema internacional.

Sendo o sistema internacional anárquico e cada Estado responsável por sua própria segurança, Wendt (1999) argumenta que os países buscam um equilíbrio, interno e externo, que pode ser alcançado de duas formas: pela distribuição de interesses ou por meio das construções culturais no nível sistêmico, que acontece com o compartilhamento de ideias que formam normas, valores, instituições e outros. Logo, a construção da identidade e interesses dos Estados é influenciada fortemente pela construção cultural (Wendt 1999, 104).

Assim, a ação estatal é motivada pela defesa de seus interesses e a conexão de ideias internas com o contexto externo. Porém, a forma como cada país se insere no mundo é influenciada pelo próprio sistema, uma vez que os países mudam suas estratégias de inserção de acordo com o cenário político em que está inserido (Oliveira 2005, 7). Por conseqüência, a política externa é influenciada, pelo menos em parte, por uma construção social (Kubalkova 2001, 38).

Pensando na construção social e de imagem, a China busca promover sua imagem por meio de sua relação com a indústria cinematográfica estadunidense. Pequim oferece para esta indústria investimentos para as produções, além de um grande mercado cinematográfico, com um público vasto. Em contrapartida, ao influenciar o conteúdo de filmes com circulação global, o governo chinês busca construir sua imagem nessas representações de forma mais coerente com seus interesses de política externa (Albert 2018, 8).

Na construção da imagem de um país, os elementos ideacionais e materiais são pilares desse processo, uma vez que eles agem conjuntamente (Wendt 1999, 190).

Enquanto o elemento ideacional é o mundo das ideias, que forma os interesses e os valores, o elemento material executa essas ideias que são formadas pelo ideacional, porém, da mesma forma, o mundo das ideias sofre a influência pelos resultados que o mundo material proporciona, formando assim novas ideias, que serão novamente executadas pelo mundo material e assim sucessivamente, ou seja, eles são mutuamente interativos (Oliveira 2012, 20).

Concomitantemente, a construção do *soft power* também depende dessas ideias, sendo ele uma importante ferramenta para a política externa dos países, que diz respeito a capacidade de um Estado de moldar opiniões para atender suas necessidades usando recursos não-incisivos e fazer com que outros Estados queiram o que faz parte de seus interesses, mas sem coagi-los, e, sim, conquistando-os. A argumentação e a persuasão fazem parte dessa estratégia, porém a capacidade de atrair é que leva a um assentimento, e ela pode estar relacionada com a cultura e valores (Nye 2004, 6).

Para Wendt (1999) cultura é o conhecimento comum e coletivo, portanto quando falamos de Estados, mesmo que eles ajam com base nos significados que atribuem às forças materiais, se não compartilhados, a estrutura do sistema internacional não terá uma dimensão cultural. Dessa forma, o conhecimento externo pode afetar a política externa, isto é, quando agregado entre atores adicionando uma camada de interação à estrutura internacional.

Os Estados sabem muito uns sobre os outros, e partes importantes desse conhecimento são compartilhadas entre si, assim o conhecimento comum se firma como sendo um fenômeno de nível de interação (Wendt 1999, 158–160). Os atores envolvidos em interações formam e são formados pelo estoque de conhecimento que constituem as identidades coletivas e interesses que acabam por construir as estruturas da vida internacional. Essa percepção levou diversos autores a mostrarem como o conteúdo cultural e identidades construídas contribuem no estudo de segurança nacional (Cardozo 2010, 7). Como forma de *soft power*, Estados, incluindo a China, utilizam de sua imagem nacional para propagar seus princípios, sendo que ações culturais (principalmente as planejadas) funcionam como instrumentos de divulgação dessa imagem, contribuindo para que haja uma concretização de seus objetivos tanto de política externa como interna (Froio 2010, 256).

Desde o governo de Hu Jintao, a China tem como uma de suas prioridades de política externa investir em seu *soft power*, principalmente focado na parte cultural, a fim de melhorar sua imagem perante o internacional, como Hu Jintao (2007) afirmou: “o grande rejuvenescimento da nação chinesa será definitivamente acompanhado pela prosperidade da cultura chinesa”. Ademais, Xi Jinping (2017), atual presidente chinês, também evidencia essa prioridade na sua fala: “nós vamos melhorar nossa capacidade de comunicação internacional, de modo a contar bem as histórias da China, apresentando uma visão verdadeira, multidimensional e panorâmica da China, e aumentar o *soft power* cultural de nosso país”.

A ascensão da China como uma das grandes potências se deve a uma combinação de elementos ideacionais e materiais, considerando vários marcos de redefinição de sua identidade, como, por exemplo, no passado quando a China teve várias dinastias, e hoje, depois de diversos conflitos internos, é reconhecida como a República Popular da China. E atualmente, a China busca mudar a sua imagem no meio internacional,

principalmente por ser vista como uma ameaça para muitos países devido ao seu grande crescimento econômico e militar (Basu 2019, 3).

O país também se desenvolveu muito nas forças que compõem o *soft power*, principalmente analisando o âmbito cinematográfico, devido às coproduções com a indústria hollywoodiana (Menichelli Filho 2018, 56). Para que os estúdios de Hollywood entrassem no mercado interno do país, houve a aceitação da interferência de censores chineses que, por sua vez, alteraram os filmes hollywoodianos, tornando-os aceitáveis dentro de suas políticas internas, mostrando a crescente influência que o país possui, dando espaço ao cinema como instrumento cultural para a inserção do país no sistema internacional.

Formas culturais específicas como normas, regras, instituições, convenções, ideologias, costumes e leis são feitas de conhecimento comum (Wendt 1999, 160). Assim, a partir de uma perspectiva construtivista, entende-se que elas são o que constituem os atores e as estruturas no sistema internacional (Cardozo 2010, 6). Para Wendt (1992), a identidade é algo inerentemente relacional, em que identidades só ganham sentido se estão dentro de um mundo específico e socialmente construído. Dessa forma, os ambientes internacional e nacional formam interesses de Estado e a mudança estrutural do sistema é uma mudança cultural.

Wendt acredita que as propriedades dos agentes estatais são tão materiais quanto os fatores militares, econômicos e idealísticos e que existe uma estrutura cultural do sistema de Estados, em que crenças, ideias, identidades e entendimentos em comum são compartilhados (Cardozo 2010, 8). Portanto, para os construtivistas estruturais, existe na estrutura do sistema de Estados, uma coexistência entre elementos materiais e culturais, com as questões culturais tendo prioridade sobre as materiais, uma vez que os atores irão agir com base nos significados que são socialmente construídos para eles (Cardozo 2010, 8).

Sendo assim, “o *Self* é uma estrutura de conhecimento, a totalidade dos pensamentos e sentimentos de um indivíduo, tendo referência de si mesmo como um objeto” (Wendt 1999, 230, tradução nossa). O Estado tem uma determinada consciência e memória do *Self* como um ponto distinto de pensamento e atividade, pois sem memória e sem consciência, os indivíduos não são agentes – talvez nem humanos – sendo isso ainda mais verdadeiro quando se trata do Estado, pois ele nem mesmo tem “corpo” se seus membros não têm uma narrativa conjunta de si mesmos como atores corporativos, presumindo assim, que identidade corporativa pressupõe indivíduos com uma identidade coletiva (Wendt 1999, 225).

A partir de uma perspectiva construtivista, é possível dizer que a formação da imagem nacional de um país vai se construindo a partir de práticas sociais ou coletivas, que envolvem a interação e a comunicação, ou seja, a imagem nacional é formada por meio de uma comunicação contínua, que é desenvolvida de acordo com a identidade que o país possui dentro do sistema internacional, sendo sujeita a mudanças com base nas decisões tomadas pelos Estados. Logo, a identidade é entendida como o pilar que fundamenta a imagem nacional (Meng 2020, 159).

A cultura chinesa se expressa por meio de um espectro de símbolos. Assim, em um determinado período, um símbolo específico pode ser utilizado como ferramenta para a promoção de uma sub imagem, funcionando em conjunto com outras sub imagens e

até mesmo com a imagem principal. A construção da imagem nacional requer de uma eficiência, em que o poder de um país e sua comunicação transcultural depende em sua grande parte de símbolos culturais que representarão sua imagem central (Meng 2020, 131). Essa comunicação internacional dos símbolos culturais é requerida para que esteja alinhada à imagem central do país, tendo como objetivo a demonstração da imagem central nacional (Meng 2020, 7).

Dentro de uma estratégia de imagem nacional forte, a China busca um posicionamento direcionado como um país importante e responsável, honrando o desenvolvimento pacífico, visando espaço, disseminando símbolos culturais e arquivando diferenças (Meng 2020, 153). De forma correspondente, quando realizamos uma seleção de símbolos culturais para a comunicação internacional, é necessário ter a certeza de que as conotações estão de acordo com o posicionamento anteriormente citado (Meng 2020, 153).

A comunicação de símbolos culturais é altamente estratégica e técnica, com diferentes métodos e gerando resultados distintos, sendo essencialmente um processo social, que gera interações e que permite a troca de informação por meio de símbolos e ferramentas de comunicação social (Meng 2020, 12). Em todo esse processo de trocas, remetente e receptor exercem papéis fundamentais para que haja interações saudáveis e com retornos, criando significados comuns e, assim, moldam o mundo de significados (Meng 2020, 148).

A indústria cinematográfica tem um papel essencial e intermediário na formação da imagem do Estado, promovendo duas maneiras de desenvolvimento da imagem. A primeira é a autoconstrução que é realizada pela mídia nacional e a segunda a construção liderada pelo outro, a qual é feita pela mídia internacional (Meng 2020, 82). A China, sabendo desse papel fundamental da mídia, já contratou especialistas em mídia internacional com a finalidade de melhorar a sua imagem, assim como, sabendo também da importância da cultura, organizou e patrocinou eventos culturais em diferentes países com o mesmo intuito (Hongying Wang 2003, 48).

Mesmo que algumas vezes não seja evidente, a indústria cinematográfica tem a função importante de ser um veículo responsável pela propagação de ideias. Apesar do momento de relaxamento proporcionado pelos cinemas que, constantemente, obriga o espectador a não focar totalmente nos âmbitos críticos do filme, eles conseguem criar uma narrativa que propaga ideais, normas e expectativas para o comportamento social humano (Dowd 2010, 36). No cotidiano, a sociedade é influenciada por veículos midiáticos – músicas, filmes, livros, entre outros – a transmissão cultural feita pelos produtores a audiência (Dowd 2010, 37).

Tendo em consideração as novas estratégias de propagação da cultura chinesa de forma a trazer mais mídia nacional para o resto do mundo, o incentivo midiático é parte fundamental da divulgação de filmes para Hollywood e outras grandes companhias de cinema. Grande parte da promoção dos longas é feita logo nos primeiros meses do lançamento dos filmes e, observando a necessidade de agradar a população chinesa, as campanhas de divulgação são feitas dentro do país, elogiando a recepção e o planejamento futuros de desenvolvimentos de projetos voltados para a China e sua cultura (Song 2018, 182). Além disso, alguns estúdios hollywoodianos já usaram outros meios – como campanhas digitais em redes sociais exclusivamente chinesas – para a

divulgação de seus projetos, buscando mais ainda uma familiarização com a audiência chinesa (Song 2018, 185). Evidentemente, o cinema é instrumento essencial para a construção da imagem do país e da manutenção do instrumento de poder cultural que incentiva as pessoas ocidentais a consumirem e promoverem elementos da cultura chinesa.

3. A Imagem da China no Ocidente e os Desafios para sua Inserção Internacional

A imagem da China construída por atores ocidentais é, historicamente, a do Outro, termo este que Zhang Longxi – professor e estudioso liderança em estudos transculturais do Leste-Oeste – define como algo que está invariavelmente relacionado com o Eu. Segundo Zhang, nada pode ser determinado sem que seja diferenciado do que não é, portanto, só é possível definir a própria identidade, autoconhecimento e cultura, por meio de um ato de diferenciação (Zhang 2016, 113).

Em seu texto *“The Myth of the Other: China in the Eyes of the West (2016)”*, Zhang, descreve a China como uma “pátria mítica” e “região em que o nome por si só constitui para o Ocidente um vasto reservatório de utopias” (Zhang 2016, 109). Essa descrição surge, pois segundo o estudioso, para países do Ocidente, a China, como uma terra no Extremo Oriente, se torna tradicionalmente, a imagem máxima do Outro (Zhang 2016, 110).

Para Zhang, não é necessário ir muito longe para encontrar o Outro (Zhang 2016, 113), e resgatar o princípio estrutural da oposição binária no pensamento e na linguagem, ou seja, a ideia de que a linguagem é um sistema em que seus termos se definem na diferença mútua, fortalece ainda mais a ideia de que os termos do Eu são construídos a partir da diferenciação do Eu com o Outro. Utilizando-se da binariedade da linguagem, a China sempre foi vista e representada como o Outro pela imaginação ocidental, sendo caracterizada como a terra de leite e mel, o gigante adormecido, o homem doente da Ásia, o Perigo Amarelo ou a Ameaça Vermelha, a depender do período do tempo e da relação estabelecida com os demais atores ocidentais (Pan 2012, 1).

O fato de que atores ocidentais conseguem, há muito tempo, construir imagens da China, indica não apenas o encontro entre essas duas culturas diferentes, mas também que tais atores reconhecem a alteridade entre si (Zhang 2016, 114). E, a definição dada por eles do que é a China ou do que é o Oriente, que são entendidos como o Outro, restringe-se a um dado conceitual no processo de autocompreensão dos próprios atores ocidentais (Zhang 2016, 114).

Dessa forma, a noção de Outro, assume uma posição de construção cultural pelos países ocidentais quando se trata de representar aquilo que é entendido como diferente dos valores tradicionais ocidentais (Zhang 2016, 114). Portanto, a imagem da China, que é entendida como Oriente, é uma entidade cultural concebida, ou seja, inventada pelos próprios atores ocidentais, como Edward W. Said mostra em seu livro *“Orientalismo”*, que apesar de falar sobre o Oriente Médio, também pode ser aplicado à situação da China:

Comecei com a suposição de que o Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está apenas lá, assim como o próprio Ocidente também não está lá. Devemos levar a sério a

grande observação de Vico de que os homens fazem sua própria história, que o que eles podem saber é o que eles fizeram e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas – tais localidades, regiões, setores geográficos como “Oriente” e “Ocidente” são feitos pelo homem. Portanto, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagens e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, se apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra (Said 1978, 4, tradução nossa).

Assim, os países ocidentais criam imagens da China de acordo com seus próprios interesses e, paradigmas de representação da China como uma ameaça e uma oportunidade acabam por refletir mais a realidade do Ocidente do que sobre a própria China, uma vez que ¹ são paradigmas criados e reproduzidos por países do Ocidente, dizendo principalmente sobre a alteridade da China e sendo úteis para afirmar um Eu Ocidental particular (Pan 2012, 43).² Isso pode ser observado, por exemplo, durante as Guerras do Ópio, em que tendo a China como inimigo, países do Ocidente usam de elementos tradicionais chineses, como o dragão e a fita – penteado imposto aos homens chineses da época –, de forma caricata e desumana em cartazes que mostram o ocidente como herói, derrotando uma China em formato de monstro e retratando o país asiático como o vilão.

A expansão de países ocidentais para o mundo “não ocidental” é uma confrontação não somente política, econômica ou militar, mas fundamentalmente uma confrontação de civilizações e suas respectivas culturas – o Eu versus o Outro. Construída de forma estigmatizada, a imagem chinesa é feita a partir do ponto de vista dos países ocidentais, que atribuem um conjunto de características e atributos para a China com base no que eles acreditam que a China deveria ser. Logo, são criadas pré-concepções, que ao serem transformadas em expectativas normativas, rapidamente tornam-se exigências rigorosas em relação àquilo que o outro deveria ser, atribuindo a ele um caráter efetivo, ao que Goffman denomina de “identidade virtual” (Goffman 2004, 5).

Contrária à identidade virtual, há a identidade real, que é a categoria e os atributos que o próprio indivíduo prova possuir (Goffman 2004, 6). Assim, costumes chineses, como trançar o cabelo dos homens, que são vistos de forma positiva pela sociedade chinesa, são caracterizados de forma negativa pelos ocidentais, que tem uma identidade virtual estigmatizada dos chineses (Goffman 2004, 6).

Para Goffman (2004), estigma é um termo usado de forma negativa, fazendo referência a atributos que pela relação entre os indivíduos, são depreciativos, não sendo o atributo em si positivo ou negativo, podendo um mesmo atributo que estigmatiza uma pessoa, categorizar outra como sendo “normal”. Essa estigmatização é feita pela mídia Ocidental ao representar a China atualmente, que está emergindo rapidamente

1. Tradução livre. Texto original: “I have begun with the assumption that the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either. We must take seriously Vico’s great observation that men make their own history, that what they can know is what they have made, and extend it to geography: as both geographical and cultural entities—to say nothing of historical entities—such locales, regions, geographical sectors as “Orient” and “Occident” are man-made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support each to an extent reflect each other.”

2. Tradução livre. Texto original: “To the extent that we are now quite familiar with what sort of thing the West has often said about China (...), we should be able to infer from such China observations how the West thinks of itself.”

como uma potência mundial e permanece ocupando, até os dias de hoje, esse mesmo imaginário fixo do Outro que é frequentemente compreendido no Ocidente por meio de uma lente bifocal de ameaça e oportunidade, sendo a imagem mais propaganda de oportunidade, o mercado chinês (Pan 2012, 23, 31).

Uma das formas de manifestação da imagem estigmatizada da China é pelos meios de comunicação em massa, que compartilham de uma intersubjetividade e preocupação normativa forjadas e que convergem entre si, mostrando muitas vezes uma imagem da China de forma negativa (Pan 2012, 23). Um exemplo da representação chinesa no cinema é Fu Manchu, protagonista das novelas do autor Sax Rohmer, que se tornou uma série de longas datados dos anos 1930 a 1960 (Nagaraj e Wen 2020a, 4). Na obra, a estigmatização do homem asiático é visível em sua forma de se vestir: longo bigode, delineado para reforçar os olhos e unhas longas, Doutor Fu Manchu é claramente uma figura misteriosa e ameaçadora, sendo conivente com a expressão "ameaça amarela" (Nagaraj e Wen 2020a, 4).

Além disso, em um estudo feito por Hanying Wang, nota-se o repertório da caracterização feminina chinesa nos longas estadunidenses feitos no período de 1930 a 1997, concluindo que, além de existir uma perpetuação de estigmas, há simultaneamente, um apagamento de identidades étnicas em certos filmes (Hanying Wang 2012, 90). A imagem feminina é constantemente especificada e estereotipada nos filmes, resultando na criação dos termos *Dragon Lady*, referente às mulheres que se demonstravam sedutoras ou maquiavélicas e *China Doll* referente às mulheres asiáticas que eram sexualmente ativas e dispostas ao prazer (Nagaraj e Wen 2020a, 5).

Alguns outros termos com origem na mídia estadunidense, são *yellow peril* – referente a interpretação de figuras asiáticas como vilões – e *white washing* – referente a contratação de atores brancos para a interpretação de personagens não-brancos –, que surgiram para identificar a forma em que as figuras asiáticas e de outras etnias são tratadas pelas produções estadunidenses (Nagaraj e Wen 2020a, 4). Assim, uma vez que a forma como o país é visto internacionalmente depende da expectativa do Outro sobre o que a China deveria ser, a inserção da sua imagem internacionalmente da forma como o próprio país gostaria de ser visto, se torna um desafio, já que os atributos estabelecidos como indesejáveis, não são necessariamente todos os atributos do indivíduo, mas aqueles que divergem do estereótipo criado para determinado indivíduo (Goffman 2004, 6).

4. China e a articulação de sua Imagem a partir do Cinema no Novo Milênio

O desenvolvimento chinês no novo milênio e sua ascensão como uma grande potência no sistema internacional teve forte impacto na relação do país asiático com os Estados Unidos. Como consequência dessa ascensão, houve uma mudança nas políticas de governo da China, que passaram a focar em articular uma nova imagem chinesa para o ocidente, principalmente nos governos de Hu Jintao e Xi Jinping.

Desde a Guerra Fria, a imagem da China ganhou força no âmbito das relações internacionais e, nas últimas décadas, o desenvolvimento econômico chinês têm se mostrado constante, tornando o país, cada vez mais, uma das grandes potências da atualidade, implementando uma imagem de país forte, seguro e determinado (Liping 2010). Assim, a atual situação dos Estados Unidos e da China se assemelha à época da

Guerra Fria, onde ambos os países estão em uma intensa competição (Buzan 2010, 16–19). É possível observar isso em diversos aspectos como na segurança e na indústria cinematográfica, onde houve um aumento da censura chinesa contra as produções hollywoodianas e um aumento dos investimentos chineses em sua própria indústria cinematográfica em resposta a estereotipação chinesa no internacional (Buzan 2010, 16–19).

Hu Jintao, presidente da China de 2003 a 2013, objetivou melhorar a relação da China com os demais países, uma vez que para ele havia mais oportunidades do que desafios no âmbito internacional, logo, o país defendeu uma nova ordem política, com foco na democratização das relações internacionais (Zheng 2005). Ao contrário de Hu Jintao que projetava a inserção do país de forma discreta, Xi Jinping, que governa o país de 2013 até os dias atuais, deu destaque para a sua política externa de maneira mais assertiva, também fazendo parte da política externa desenvolvida por ele fatores como a burocracia governamental, reestruturação doméstica e choque externo (Heiermann 2022, 2–4). Questões de identidade e censura também passaram a ganhar mais espaço durante os dois governos, herança da Revolução Cultural Chinesa (1966 – 1976).

Mao Tsé Tung, antigo presidente chinês e proclamador da República Popular da China, comandou a revolução e tinha como objetivo fazer uma transformação cultural e ideológica contra o capitalismo no país, perseguindo aqueles que o defendiam e incentivando o socialismo (Santana 2009, 123). Entretanto, a revolução terminou com a morte de Mao e, com isso, o país asiático se abriu novamente para o mundo e os cinemas que tinham sido fechados, reabriram, porém com muita dificuldade (Gross 2022).

Em 1994, a Warner Bros, com a intenção de ajudar na recuperação da indústria cinematográfica chinesa, exportou o primeiro filme internacional ao país: “O Fugitivo” de Harrison Ford, que teve um grande faturamento para a época. Após este primeiro filme, foram chegando cada vez mais filmes hollywoodianos no país e assim esta indústria voltou a crescer na China (Gross 2022).

Já em 1997, foram produzidos os filmes “Kundun” e “Sete Anos no Tibet”, que abordam sobre a invasão chinesa no Tibet, um conflito violento e marcado pela repressão por parte do governo chinês. Ambos os filmes, por retratar essa história, mostravam a China como a vilão, e por não querer que o mundo e sua própria população tivessem essa visão, as autoridades chinesas disseram que caso os filmes fossem lançados haveria uma punição (Ferreira 2013, 64–66). Apesar de a China ainda não ter tanta influência na indústria, a Disney, produtora do filme Kundun, tinha intenção de crescer no país asiático, por isso se desculpou e replanejou o lançamento do filme, com a finalidade de que ele não tivesse um bom desempenho e fosse esquecido (Yu 2015; Russel 2021).

O acordo de importação de filmes entre os Estados Unidos e a China melhorou significativamente desde 1994, entretanto, ainda há uma série de regulamentações controladas pelo Departamento de Propaganda do Partido Comunista, que precisam ser seguidas para que um filme possa ser reproduzido no país (McMahon 2020, 4). Este departamento é responsável pela importação e exportação, assim como pelas datas de lançamentos e pelo controle da censura (Brzeski 2018). A influência da China na indústria também cresceu significativamente e hoje muitos consideram que para que

um filme tenha sucesso financeiramente, ele precisa ser lançado na China, com isso o país consegue impor sua censura, além de que muitos produtores passaram a inserir elementos que pudessem agradar a China em seus filmes (Tager 2020, 6).

Muitos filmes, como os da Marvel Studios, ficaram alguns anos sem autorização para que suas produções fossem reproduzidas na China ou então tiveram cenas censuradas. Filmes como “Doutor Estranho no Multiverso da Loucura” e “Pantera Negra: Wakanda para Sempre”, tiveram seus lançamentos negados devido a cenas LGBTQIAPN+, já “Homem Aranha: Sem Volta Para Casa”, foi negado por ter cenas de patriotismo estadunidense. A China pediu que fossem retiradas as cenas com a Estátua da Liberdade, mas o pedido foi negado pela responsável pelo filme, a Sony Pictures (Cain e Davidson 2023; Posner 2022).

Vários outros filmes também sofreram com a imposição chinesa e, em 2005, Hu Jintao afirmou que aqueles trabalhando com a indústria cinematográfica deveriam seguir à risca as imposições ideológicas e políticas (Posner 2022). Assim, é possível argumentar que a China vem limitando o que seu público pode assistir e até mesmo restringindo a liberdade artística dos cineastas. É perceptível que com essas capacidades de intimidação, a fim de atingir seus objetivos de *soft power*, a China acaba por utilizar o *hard power* que é baseado em coações e ameaças (Costa 2019, 4-5).

5. Conclusão

A China, ao introduzir elementos chineses nas produções estadunidenses por meio do mecanismo de censura nas exibições domésticas, busca promover a disseminação da cultura chinesa através dos filmes. Além disso, transforma e adapta diversos elementos que antes seriam ocidentais para elementos ligados à cultura oriental, criando a possibilidade de disseminar a sua cultura no sistema internacional segundo o interesse de Pequim.

Assim, por meio de sua Política Externa, o país busca conciliar seus interesses internos em um contexto externo. Dessa forma, a China procura cooperar com os países que possuem objetivos em comum, para melhor se inserir no sistema internacional e garantir seus interesses e de sua população.

A partir do governo de Hu Jintao, o *soft power* passou a ser uma importante ferramenta de política externa chinesa. Com a intenção de melhorar sua imagem perante o internacional, o governo chinês investiu cada vez mais nesta ferramenta buscando inserir sua cultura no Ocidente. A presente pesquisa, considera o cinema objeto principal de observação, uma vez que Pequim é o mercado central para o lucro dos longas, além de ser instrumento útil para a aplicação da estratégia de *soft power* e legitimação de sua influência perante os outros Estados. Como uma das estratégias de *soft power* – influenciada pelo *hard power* – implementadas pelos governantes ao longo das décadas, a China utiliza da censura como forma de moldar e maximizar a utilização de símbolos culturais em novas produções ocidentais.

Importante para a compreensão do simbolismo na análise midiática deste artigo, destaca-se a perspectiva de Wendt quanto à ideia de cultura como conhecimento comum e coletivo. Wendt ressalta que, atualmente, os países têm fácil acesso a informações um sobre os outros, e, baseado no conhecimento comum, moldam suas percepções sobre os atores do sistema internacional. Afinal, o termo conhecimento

comum se refere especificamente às crenças dos Estados perante a racionalidade, às preferências e às crenças dos outros.

Logo, ao ser feita a comparação dos filmes *Mulan* de 1998 e 2020, a pesquisa foca nos elementos que produções ocidentais consideram parte integral da cultura asiática, mais especificamente chinesa, mas que não necessariamente condizem com a realidade ou com a forma que o país ou o próprio povo escolheria ser representado. Dessa forma, é válido ressaltar que tanto a indústria hollywoodiana quanto o governo chinês agem de acordo com o seu próprio interesse, e procuram mostrar aquilo que eles gostariam de transmitir para os outros.

Os elementos ideológicos e materiais são essenciais para esse processo da formação da imagem de um Estado, uma vez que o elemento ideacional é responsável por formar os interesses e valores, e o material por colocar em prática o que foi formado no ideacional. É válido ressaltar que eles são mutuamente interativos, já que a partir das respostas do mundo material o ideacional produz novas ideias. Ademais, a identidade do Estado e sua cultura são formadas e influenciadas a partir do compartilhamento de normas, regras, valores e interesses tanto no âmbito nacional quanto internacional.

Além disso, para a completa compreensão do que é identidade, resalta-se o conceito de *Self*, referência de um indivíduo como si mesmo de objeto, considerando a totalidade de seus pensamentos e sentimentos, que é alinhado ao conceito de *Other* no artigo. Em essência, esse conceito se atrela à ideia de que um indivíduo não nasce com uma identidade específica. Posto isso, utiliza-se da ideia de multiplicidade de identidades e interesses dos diferentes Estados, especialmente o conceito de identidade corporativa estatal que é o nome dado à propriedade de onde derivam as motivações e os comportamentos de um Estado a partir de um comportamento identitário coletivo. Para a análise do contraponto entre a percepção ocidental, neste caso, estadunidense, e a percepção interna do governo e público chineses.

Reitera-se aqui a importância dos meios comunicativos como forma de estratégia política para os países, focando na idealização do que é imagem nacional uma vez que esta é formada a partir de ações sociais ou coletivas. Esse conceito é atrelado diretamente à ideia de identidade, já que as escolhas de um Estado dependem da forma pela qual ele se identifica, tornando-a pilar fundamental para a compreensão da imagem nacional. A imagem de um Estado pode ser mutável e, por isso, Pequim busca moldá-la para um país atrativo, bom aliado e pacífico. Ao observar os símbolos culturais, são percebidas mudanças para estabelecer uma visão positiva da cultura chinesa e seus costumes, especialmente ao comparar ambos os filmes da Disney.

A partir disso é introduzida a ideia de *Other*, ou seja, como a imagem da China é construída no Ocidente. Para o Ocidente, a China se torna a imagem extrema do Outro, uma vez que para definir a própria identidade, o autoconhecimento e cultura, é necessário fazer um ato de diferenciação, estando o Eu invariavelmente relacionado ao Outro, como Zhang (2016, 113) define.

A pesquisa detalha parte da história entre China e Ocidente, uma vez que a expansão europeia para a Ásia foi principalmente uma confrontação de culturas, do Eu versus o Outro (Gong 1984, 3). Com padrões de civilização diferentes, que acabaram por acrescentar às desavenças políticas e econômicas do século XIX, entre China e Ocidente, a Grã-Bretanha, apoiada por outros países europeus, entra em guerra com o

país oriental devido ao comércio de ópio e interesse europeu em expandir o comércio na China, mas também devido às diferenças culturais, em que atores europeus veem a aceitação da cultura chinesa, como um sinal de aceitação também do padrão chinês de civilização. Assim, a cultura teve importante papel nos conflitos sino-ocidentais.

Como forma de representar a China de acordo com os próprios interesses, o Ocidente utiliza de elementos simbólicos, criando termos e atributos que reforçam os estereótipos do chinês por meio de filmes Hollywoodianos, sendo um exemplo disso o longa “Charlie Chan em Paris” (1935) (Nagaraj e Wen 2020b, 4), que contém personagens e elementos chineses representados de forma estigmatizada. Assim, é construída na mídia Ocidental, uma imagem do país de forma estigmatizada, atribuindo-lhe características com base naquilo que o Ocidente acredita que a China deveria ser, criando pré-concepções sobre o Outro e determinando certos atributos como negativos devido a relação entre os atores.

Ganhando cada vez mais espaço no sistema internacional, a China consequentemente viu sua relação com o Ocidente afetada, principalmente com os Estados Unidos. Da mesma forma que os EUA possuem grande influência sobre a China, a China possui sobre os EUA e, esta pesquisa observou especialmente, esta influência na indústria cinematográfica. À vista disso, aborda-se a questão da censura imposta pela China nesta indústria, uma vez que ela pode impactar na representação da imagem chinesa. É possível observar como a China consegue influenciar e controlar o cinema hollywoodiano, por meio tanto do *soft power* quanto do *hard power*, ditando aquilo que deve ou não ter nos filmes, havendo vários filmes que sofreram cortes ou até mesmo alterações de roteiro devido às censuras chinesas.

Apesar disso, não são todos os estúdios e diretores que aceitam tais censuras. Quando isso acontece, o filme é proibido de ser reproduzido no país e, em alguns casos, os produtores, diretores e elenco são proibidos até mesmo de entrar na China. Ao perderem o direito de reprodução no país, consequentemente, eles perdem também um ganho significativo nos lucros, visto que hoje a China possui grande presença na indústria, sendo o país com o maior número de salas de cinema no mundo e aquele que mais traz lucros.

Para estipular as censuras e aprovar quais filmes ou elementos podem ser reproduzidos no país, a China possui a Lei de Promoção da Indústria Cinematográfica da República Popular da China, alguns dos tópicos abordados são sobre a criação, produção, distribuição e exibição dos filmes. Além disso, é da competência do departamento cinematográfico do Conselho do Estado assegurar que tais exigências sejam cumpridas. Essa lei foi criada visando a promoção dos valores fundamentais do socialismo e um fortalecimento cultural do país. Há também o Regulamento sobre a Administração de Filme, que regula a importação e exportação de filmes, e explica como funciona a aprovação ou não dos filmes no país. A partir disso, o departamento cinematográfico utiliza a censura para não permitir que aquilo que eles acreditam que seja ofensivo ou prejudicial para sua imagem seja mostrado à sua população ou ao mundo. Isso se deve principalmente pelo fato de a China querer melhorar sua imagem e familiarizar sua cultura no sistema internacional, já que sua influência nos filmes não é apenas na censura, mas também na inserção de seus elementos culturais nessas produções estadunidenses.

É possível ver essa influência ao comparar os filmes de Mulan, de 1998 – anterior a esta crescente influência – e o *live action* de 2020 – período já marcado pela ascensão chinesa no cenário internacional. Tais filmes foram escolhidos, pois ambos retratam a mesma história, mas foram produzidos em épocas diferentes, sendo um anterior ao governo de Hu Jintao e, o mais recente, feito durante o governo de Xi Jinping.

Mulan é baseado no poema A Balada de Hua Mulan, e conta a história de uma heroína chinesa, que não se adaptava bem à sociedade machista retratada no filme. Quando seu pai, um veterano de guerra, é convocado para defender a China, Mulan se veste de homem para substituir o pai e trazer vitória para o país (Yin 2011, 6). Apesar de ambos os filmes contarem a mesma história, atualmente a China possui uma influência maior na indústria e, por isso, pode se especular que os estúdios busquem não antagonizar suas representações sobre a China com a leitura que o país quer projetar de si, a fim de garantir que seu filme seja reproduzido e bem recebido no país. Alguns elementos foram mantidos em ambos os filmes, como o *kowtow*, relações do confucionismo e a conexão com os antepassados. Porém há também várias mudanças ao ser feita a análise dos dois filmes, desde a retirada de elementos ofensivos até a mudança de personagens na história.

Dentre as alterações feitas em *Mulan* (2020), uma das principais é a substituição do personagem Mushu, dragão protetor de Mulan, para a fênix, Fenghuang. Em *Mulan* (1998), Mushu foi retratado como um dragão pequeno, inábil e era constantemente desprezado principalmente pelos ancestrais, além de ter sido tratado como alívio cômico. Apesar de ser um personagem que se popularizou e é adorado por muitos, o Mushu também foi considerado como ofensivo para os chineses e sua cultura, uma vez que, na China, o dragão é um símbolo de grande importância e respeito. Já no *Mulan* (2020), quem protege Mulan é a fênix, descrita como um símbolo de lealdade, honestidade e proteção. No filme ela aparece apenas quando Mulan está em perigo, mas é sempre tratada com respeito e admiração.

Além da alteração de Mushu para a fênix, há outras mudanças de personagens nos dois filmes. Na animação há o Gri Li, que é um grilo, já no *live action*, ele é uma pessoa e um dos guerreiros do batalhão de Mulan, porém sua representação é a mesma em ambos os filmes, um símbolo de sorte. Ademais, em *Mulan* (2020) não é mostrada a avó de Mulan como na animação, porém Mulan possui uma irmã mais nova. Há também uma modificação no personagem de Lee Shang que, na animação, além de ser comandante do batalhão de Mulan, é também o interesse romântico da personagem, enquanto no *live action* esse personagem não existe, já que seu líder e interesse amoroso são pessoas diferentes. No *live action* de 2020, é também acrescentada uma vilã, a bruxa Xianniang, que traz mais misticidade para o filme.

Outra diferença notável entre os dois filmes é a questão do machismo. Na animação de 1998, são constantes as cenas sexistas, não se pode dizer o mesmo *do live action* que, apesar de ainda ter algumas cenas, são relativamente menores. Além disso, em *Mulan* (1998), são mostrados os símbolos culturais do país de forma exagerada e até ofensiva, enquanto no de 2020 esses símbolos são trazidos de forma mais respeitosa.

Logo, com o que foi supracitado é perceptível que ocorreram notáveis alterações entre os dois filmes. Tais alterações podem se dever a diversos fatores, entre eles, evitar com que a China o censure, mas, principalmente, garantir a boa recepção do filme no

país. A diretora de *Mulan* (2020), Niki Caro, afirmou:

Tive que desenvolver uma forma de trabalhar em que sempre buscasse autenticidade e especificidade. E para conseguir isso, eu tinha um exército de conselheiros chineses que foram tão gentis e abertos ao compartilhar comigo seus conhecimentos sobre essa cultura linda e incrível, então, de muitas maneiras, este filme é uma carta de amor para a China (Caro, Pierrepont III e Gao 2020).

É possível perceber que houve um maior cuidado ao desenvolver a narrativa de *Mulan*, já que entre as prioridades de Caro, estava a de respeitar a cultura, tendo acesso a uma equipe de conselheiros chineses para auxiliá-la nesse processo. Além disso, a Disney escolheu um produtor chinês para o filme, com o seu elenco sendo composto apenas por pessoas asiáticas, mostrando assim, mais uma vez, a potencial preocupação que eles tiveram em tentar respeitar a China e sua cultura. Percebe-se que as alterações no filme se devem a diversos fatores, como o de evitar a censura e banimento do filme, mas também o de ter uma boa recepção na China.

Por meio de um aprimoramento de sua política externa com o foco no desenvolvimento do seu *soft power*, a China abriu a possibilidade de ver sua autoimagem mais bem representada na indústria cinematográfica hollywoodiana. A pesquisa expõe que a China e Hollywood possuem percepções diferentes sobre o país asiático, e com isso, em busca de ser melhor representada, a China procurou formas de se inserir nesta indústria. Enquanto no *live action* de *Mulan* os elementos chineses foram inseridos de maneira mais adequada, evitando uma imagem estigmatizada do chinês, e respeitando seus elementos culturais, a animação de *Mulan* (1998), apresenta elementos da cultura chinesa de maneira cômica. Além disso, identifica-se a censura feita pela China em diversos filmes, e como essa censura pode impactar até mesmo na criação dos filmes, já que muitos estúdios acabaram sendo coagidos, e por receio de perder a reprodução de suas obras no país tentam se adequar a vontades chinesas, e assim, a China consegue introduzir e disseminar cada vez mais sua cultura no sistema internacional e passar a imagem que ela almeja ter.

Recebido em: 17/04/2024.

Aprovado em: 16/07/2024.

Referências

- Albert, Eleanor. 2018. China's Big Bet on Soft Power. Council on Foreign Relations. Acedido em 29 de setembro de 2022. <https://www.cfr.org/backgrounder/chinas-big-bet-soft-power>.
- Basu, Sulagna. 2019. The False Dichotomy of the Material-Ideational Debate in IR Theory. E-International Relations. Acedido em 14 de outubro de 2022. https://www.e-ir.info/2019/11/21/thefalse-dichotomy-of-the-material-ideational-debate-in-ir-theory/#_ftnref30.

- Borelli, Patricia Capelini. 2016. Política externa: o que é e por que é importante. Politize! Acedido em 15 de setembro de 2022. <https://www.politize.com.br/politica-externa-o-que-e-e-por-que-e-importante/>.
- Brzeski, Patrick. 2018. China's Propaganda Department to Regulate Film Industry. The Hollywood Reporter. Acedido em 1 de março de 2023. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/chinas-propaganda-department-regulatefilm-industry-1096127/>.
- Buzan, Barry. 2010. China in International Society: Is "Peaceful Rise" Possible? *The Chinese Journal of International Politics* 3 (1): 5–36.
- Cain, Sian e Helen Davidson. 2023. China ends de facto ban on Marvel films after more than three years. The Guardian. Acedido em 2 de março de 2023. <https://www.theguardian.com/film/2023/jan/18/china-ends-de-facto-ban-on-marvel-films-aftermore-than-three-years>.
- Cardozo, Sandra. 2010. Construtivismo: uma abordagem teórica para analisar a aproximação política entre países. Em *Anais do 5º Congresso Latinoamericano de Ciência Política*, 1–13. Buenos Aires: UFU. Acedido em 15 de setembro de 2022. <https://cdsa.aacademica.org/000-036/519.pdf>.
- Caro, Niki, Julia Pierrepont III e Shan Gao. 2020. Spotlight: "Mulan" director writes "love letter to China" in cross-cultural journey. Xinhua Net. Acedido em 10 de maio de 2023. http://www.xinhuanet.com/english/2020-09/05/c_139343781.htm.
- Costa, Fernando Chaves. 2019. Hard, Soft ou Smart Power? A Estratégia de Política Externa dos EUA para o Brasil no período 2018–2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Relações Internacionais), Universidade de Brasília. Acedido em 8 de junho de 2023. https://bdm.unb.br/bitstream/10483/24918/1/2019_FernandoChavesCosta_tcc.pdf.
- Dowd, James J. 2010. Understanding Social Mobility Through The Movies. Capítulo 2.2 em *Cinematic Sociology: Social Life In Film*, editado por Jean-Anne Sutherland e Kathryn Feltey, 36–46. Pine Forge Press. Acedido em 29 de setembro de 2022. <https://books.google.com.br/books?id=tRYvep3YZBoC&pg=PA36>.
- Ferreira, Ana Paula Lopes. 2013. Dossiê Tibete: análise dos conflitos sino-tibetanos. *Conjuntura Global* 2 (2). Acedido em 1 de março de 2023. <https://revistas.ufpr.br/conjglobal/article/view/35335>.
- Froio, Liliana Ramalho. 2010. A Cooperação Cultural na Estratégia de Política Externa Brasileira: o caso chinês. *Revista Política Hoje* 19 (2).
- Goffman, Erving. 2004. Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Traduzido por Mathias Lambert. Acedido em 16 de março de 2023. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/308878/mod_resource/content/1/Goffman%20%20Estigma.pdf.
- Gong, Gerrit W. 1984. *The Standard of 'Civilization' in International Society*. Nova York: Oxford University Press.
- Gross, Terry. 2022. Hollywood relies on China to stay afloat. What does that mean for movies? NPR. Acedido em 2 de março de 2023. <https://www.npr.org/2022/02/21/1081435029/chinahollywood-movies-censorship-erich-schwartzel>.

- Heiermann, Felipe Augusto. 2022. A política externa da China sob Xi Jinping nas Nações Unidas: da passividade à proatividade nos assuntos internacionais. *Conjuntura Global* 11 (1).
- Jinping, Xi. 2017. Full text of Xi Jinping's report at 19th CPC National Congress. China Daily. Acedido em 4 de janeiro de 2024. <https://www.chinadaily.com.cn/ch>.
- Jintao, Hu. 2007. Full text of Hu Jintao's report at 17th Party Congress. Embassy of the People's Republic of China in Nepal. Acedido em 6 de junho de 2023. http://np.china-embassy.gov.cn/eng/Features/200711/t20071104_1579245.htm.
- Kubalkova, Vendulka. 2001. *Foreign policy in a constructed world*. New York: Routledge.
- Liping, Xia. 2010. China: A responsible great power. *Journal of Contemporary China* 10 (26): 17–25.
- McMahon, James. 2020. Selling Hollywood to China. *Forum For Social Economics* 50 (4): 414–431. Acedido em 1 de março de 2023. <http://dx.doi.org/10.1080/07360932.2020.1800500>.
- Meng, Xiangfei. 2020. *National Image: China's Communication of Cultural Symbols*. Shanghai: Springer.
- Menichelli Filho, Paulo Roberto Tadeu. 2018. Diplomacia cultural chinesa: instrumentos da estratégia de inserção internacional da China no século XXI. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), Universidade de Brasília. Acedido em 15 de setembro de 2022. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34397>.
- Mulan*. 1998. Filme. Estados Unidos. Acedido em 10 de setembro de 2022. <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-a89be7cf-d4a6-41e8-9e85-2040be26f401>.
- Mulan*. 2020. Filme. Estados Unidos; Nova Zelândia; China. Acedido em 13 de outubro de 2022. <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-9748c20b-bc43-4092-9432-8233c773f7dc>.
- Nagaraj, Sriganeshvarun e Chien Puu Wen. 2020a. Asian Stereotypes: Asian Representation in Hollywood Films. *Inti Journal*, acedido em 2 de março de 2023. http://eprints.intimal.edu.my/1485/1/vol.2020_063.pdf.
- . 2020b. Asian Stereotypes: Asian Representation in Hollywood Films. *Inti Journal*, acedido em 2 de março de 2023. http://eprints.intimal.edu.my/1485/1/vol.2020_063.pdf.
- Nye, Joseph S. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Oliveira, Cristiane dos Santos. 2012. Alemanha, Brasil, Índia e a Responsabilidade de Proteger: entre o pragmatismo e o peso do passado. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Acedido em 14 de outubro de 2022. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=20963@1>.
- Oliveira, Henrique Altemani de. 2005. *Política Externa Brasileira*. São Paulo: Editora Saraiva.
- Pan, Chengxin. 2012. *Knowledge, Desire and Power in Global Politics: Western Representations of China's Rise*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Pennaforte, Charles, Kássia Schierholt e Henrique Benjamin. 2022. La era de Xi Jinping y las distintas caras del proyecto geopolítico chino en el sistema-mundo contemporáneo: algunas percepciones. *Política Internacional* 4 (2): 53–64.

- Posner, Michael. 2022. How Sony Pictures Defied Chinese Censors, Providing A Model For Hollywood. *Forbes*. Acedido em 2 de março de 2023. <https://www.forbes.com/sites/michaelposner/2022/05/16/how-sony-pictures-defied-chinesecensors-providing-a-model-for-hollywood/?sh=4beeb38e36e6>.
- Russel, Calum. 2021. How Martin Scorsese was once banned from visiting China. *Far Out Magazine*. Acedido em 9 de março de 2023. <https://faroutmagazine.co.uk/martin-scorsese-banned-from-visiting-china/>.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books. Acedido em 27 de novembro de 2022. https://pages.pomona.edu/~vis04747/h124/readings/Said_Orientalism.pdf.
- Santana, Cristiane Soares. 2009. Notas sobre a História da Revolução Cultural Chinesa (1966–1976). *História Social*, número 17, 115–131.
- Song, Xu. 2018. Hollywood movies and China: Analysis of Hollywood globalization and relationship management in China's cinema market. Acedido em 14 de setembro de 2022. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2059436418805538>.
- Tager, James. 2020. Made in Hollywood, censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence. PEN America. Acedido em 1 de março de 2023. <https://pen.org/report/made-inhollywood-censored-by-beijing/>.
- Thomala, Lai Lin. 2022. Number of cinema screens in China 2009–2021. Statista. Acedido em 4 de outubro de 2022. <https://www.statista.com/statistics/279111/number-of-cinema-screens-in-china/>.
- Wang, Hanying. 2012. Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films — An Analysis of Four Representative Films of Different Periods. *Intercultural Communication Studies*, acedido em 2 de março de 2023. <https://www-s3-live.kent.edu/s3fs-public/file/07Wang.pdf>.
- Wang, Hongying. 2003. National Image Building and Chinese Foreign Policy. *China: An International Journal* 1 (1): 46–72. Acedido em 15 de setembro de 2022. <https://doi.org/10.1353/chn.2005.0019>.
- Wendt, Alexander. 1992. Anarchy is what states make of it: the social construction of power politics. World Peace Foundation e the Massachusetts Institute of Technology. Acedido em 29 de setembro de 2022. <http://www.rochelleterman.com/ir/sites/default/files/Wendt%201992.pdf>.
- . 1999. *Social Theory of International Politics*. Cambridge: Cambridge University Press. Acedido em 29 de setembro de 2022. <http://www.guillaumenicaise.com/wp-content/uploads/2013/10/WendtSocial-Theory-of-International-Politics.pdf>.
- Yin, Jing. 2011. Popular Culture and Public Imaginary: Disney Vs. Chinese Stories of Mulan. *Journal of the European Institute for Communication and Culture*, acedido em 1 de março de 2023. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13183222.2011.11009051>.
- Yu, Hongmei. 2015. From Kundun to Mulan: A Political Economic Case Study of Disney and China. *ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts* 22 (1): 12–22. Acedido em 1 de março de 2022. <https://www.asianetworkexchange.org/article/id/7799/>.

- Zhang, Longxi. 2016. The Myth of the Other: China in the Eyes of the West. *Chicago Journals*, acessado em 15 de novembro de 2022. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/448476>.
- Zhang, Yingjin. 2004. *Chinese National Cinema*. London: Routledge. Acessado em 14 de junho de 2023. <https://books.google.com.br/books?id=pmqGAgAAQBAJ&pg=PP1>.
- Zheng, Bijian. 2005. China's "Peaceful Rise" to Great-Power Status. *Foreign Affairs*, acessado em 12 de maio de 2023. <https://www.foreignaffairs.com/articles/asia/2005-09-01/chinas-peaceful-rise-great-power-status>.